ŚREDNIOWIECZNE I NOWOŻYTNE KAFLE

REGIONALIZMY – PODOBIEŃSTWA – RÓŻNICE

Średniowieczne i Nowożytne Kafle

Muzeum Podlaskie w Białymstoku
Instytut Archeologii i Etnologii PAN w Warszawie
Instytut Archeologii Uniwersytetu Łódzkiego
Grodzieńskie Państwowe Historyczno-Archeologiczne Muzeum
Grodzieński Państwowy Uniwersytet im. Janki Kupały

Średniowieczne i Nowożytne Kafle

Regionalizmy – Podobieństwa – Różnice

pod redakcją Marii Dąbrowskiej i Haliny Karwowskiej

MPB

Białystok 2007

Recenzent: prof. dr hab. Zbigniew Bania
Tłumaczenie: Monika Rzepecka, Siergiej Piwowarczyk, Witalis Łuba

MPB

copyright © by: Muzeum Podlaskie w Białymstoku
Białystok 2007

ISBN 978-83-87026-80-6

Okładka: Kafel renesansowy ze zbiorów Muzeum w Międzyrzeczu, fot. A. Łaszkiewicz

EKO PRESS

Przygotowanie: Agencja Wydawniczo-Edytorska EkoPress
Andrzej A. Poskrobko
Białystok, ul. Brukowa 28, tel. 085 7421113, fax: 085 7421103

Projekt okładki: Krystyna Krakówka

Nakład: 700 egz.

Spis treści

Leszek Kajzer
O różnicach regionalnych i mentalnych, czyli o badaniu zabytków kaflarstwa 11

Tomasz Janiak
Kafle gotyckie z Wielkopolski 17

Cezary Buśko
Forma i ornamentyka średniowiecznych kafli z terenu Śląska i Czech 37

Arkadiusz Tarasiński
Kafle gotyckie i wczesnorenesansowe z terenu Ziemi Bytomskiej 45

Piotr Dziedzic
Późnośredniowieczny piec z kafli garnkowych z Sulechowa, pow. zielonogórski 51

Wiktoria Długoszewska, Janusz Pietrzak, Piotr Spyra
Motyw półkobiecej hybrydy na późnośredniowiecznych i wczesnonowożytnych kaflach 61

Marcin Majewski
Alegoria – religia – władza. Renesansowe kafle stargardzkie i ich wzory ikonograficzne 71

Roman Kamiński
Grafika renesansowa jako źródło przedstawień o tematyce religijnej w twórczości kaflarskiej Hansa Bermana 79

Rafał Niedźwiadek
Cztery zespoły kafli lubelskich z okresu od początku XVI do połowy XVII w. 87

Marta Trojanowska, Zbigniew Jeliński
Zdobnictwo i formy kafli nowożytnych z placu Berka Joselewicza w Przemyślu 101

Krystyna Sulkowska-Tuszyńska
O kaflach i piecach z klasztoru Norbertanek w Strzelnie (XVI–XVIII w.) 111

Halina Karwowska, Urszula Stankiewicz
Kafle w zbiorach Działu Archeologii Muzeum Podlaskiego w Białymstoku 119

Dorota Zahel
Kafle średniowieczne i nowożytne w zbiorach Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej 131

Maria Dąbrowska
O siedemnastowiecznych kaflach i piecach z terenu ziem polskich 143

Barbara Pospieszna
Piece i kafle gdańskie w XVIII wieku 161

Beata Bielec-Maciejewska
Kafle osiemastowieczne ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu 175

Jacek Martusewicz
Restauracja XVIII-wiecznego pieca kaflowego ze zbiorów Muzeum Pałacu w Wilanowie 187

Jagoda Semków, Weronika Wojnowska
Piece kaflowe z XIX i XX w. z terenu dawnych Prus i Pomorza 193

Joanna Tomalska
Motywy sakralne w zdobnictwie podlaskich kafli i plakiet w pierwszej połowie XX w. 205

Bożena Kostuch
Charakterystyka pieców z terenu Huculszczyzny oraz wpływu ornamentyki huculskiej
na rozwój kaflarstwa na Pokuciu 209

Piotr Wawrzyniak
Piec z 1942 roku z restauracji „Smakosz" w Poznaniu 215

Józef Maroszek
Knyszyński ośrodek garncarski XVI-XVIII w. na tle innych cechów garncarskich Podlasia 219

Elżbieta Bimler-Mackiewicz
Znaki cechów garncarskich od średniowiecza do XX wieku 227

Algirdas Žalnierius, Dainus Balčiūnas
Kafle półcylindryczne z Kowna 241

Татьяна Бубенько
Типология и хронология изразцов Витебского замка XVI–XVIII веков 253

Наталлія Пачобут
Гербавая кафля з маёнтка Пацаў у Ражанке з фондаў ГДГАМ 273

Аляксандр Добриян
История исследования кафли на территории Гродненщины 277

Słowo Wstępne

W zbiorach Muzeum Podlaskiego w Białymstoku kafle były od początku gromadzenia zbiorów muzealnych. Pozyskiwano je głównie w trakcie archeologicznych badań wykopaliskowych oraz przyjmowano jako dary. Tykocin, Suraż, Drohiczyn, białostocka rezydencja Branickich, dostarczały wspaniałych przykładów sztuki kaflarskiej. Zwrócił już na nie uwagę Zygmunt Gloger, w swojej *Encyklopedii Staropolskiej,* poświęcając temu zagadnieniu stosowne hasła (*kafel* i *piec*). Źródłem pozyskania kafli były również penetracje terenowe. Rozbierane stare domy kryły swoje „skarby". Wśród cennych świadectw statusu materialnego dawnych mieszkańców tych domów były właśnie kafle wypełniające, gzymsowe oraz dekoracyjne zwieńczenia mieszczańskich pieców.

Od pojedynczych znalezisk droga do ich wytwórców, warsztatów i kaflarni zdawać by się mogła prosta. Ale to jedynie pozór. Cywilizacja skutecznie wyparła z pejzażu miast tak popularne i niezbędne jeszcze kilkadziesiąt lat temu rzemiosło.

Dziś powstaje moda, a z nią zapotrzebowanie na dobre, ładne kafle. Oprócz specjalistycznych opracowań materiału zabytkowego prowadzi się także badania nad jakością szkliw czy technologią budowy pieców bądź kominków. W tym kontekście kolekcje muzealne i wiedza archeologów i historyków pozwalają połączyć tradycję ze współczesnością.

W białostockich realiach oznacza to, że historia kafli może być dalej pisana. Późnośredniowieczne kafle garnkowe, renesansowe, barokowe z hetmańskiej rezydencji Branickich czy mieszczańskie z pierwszorzędnej białostockiej wytwórni Jana Kucharskiego i Synów to szacowni przodkowie współcześnie wytwarzanych kafli w Hryniewiczach pod Białymstokiem.

Spotkanie uczonych „kaflarzy", wymiana doświadczeń, porównanie własnych kolekcji, podjęcie prób systematyki jest ogromnie interesujące i ważne. Pozwala też sądzić, że los kafli nie zostanie ograniczony wyłącznie do prezentacji w muzealnych gablotach wystawowych.

Andrzej Lechowski
Dyrektor Muzeum Podlaskiego
w Białymstoku

Od Redakcji

Przekazywany obecnie do rąk Czytelników tom prezentuje artykuły będące próbą podsumowania pewnego etapu badań, którego dokonano na międzynarodowej sesji zorganizowanej w Supraślu w kwietniu 2007 r. na temat *Różnice regionalne w zdobnictwie i typologii kafli od średniowiecza po czasy nowożytne.* Złożoność problematyki badawczej nad kaflami i piecami ukierunkowała z czasem zainteresowania grupy archeologów, historyków kultury materialnej i muzealników na tyle, iż możemy mówić o specjalizacji „kaflarskiej", a chęć rozszerzania warsztatu badawczego doprowadziła do potrzeby wspólnych spotkań i wymiany doświadczeń. Zainicjował je w 1993 r., nie żyjący już Pan mgr Czesław Strzyżewski, po odkryciu w Jankowie Dolnym i Gnieźnie znaczących zespołów kafli piętnastowiecznych, organizując wystawę poświęconą kaflom gotyckim i renesansowym z ziem polskich[1]. Otwarcie wystawy połączone z sesją, na której muzeum gnieźnieńskie uznano za centrum badań nad kaflarstwem, było początkiem spotkań grupy osób zainteresowanych tą problematyką. Od tego czasu miało miejsce 11 spotkań w formie tzw. *Warsztatów kaflarskich,* początkowo w Gnieźnie i Poznaniu organizowanych przez Stowarzyszenie Naukowe Archeologów Polskich, Oddział w Poznaniu, a od 1999 r. w Warszawie w ramach prac Komisji Archeologii Średniowiecza i Nowożytności Komitetu Nauk Pra- i Protohistorycznych PAN.

Po niemalże piętnastu latach prowadzonych badań nadszedł czas na ich podsumowanie i prezentację wyników. Inicjatywa zorganizowania kolejnych *Warsztatów* w Supraślu wyszła od pracowników Działu Archeologii Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, którzy zorganizowali je we współpracy z IAE PAN w Warszawie, Komisją Archeologii Średniowiecza i Nowożytności Komitetu Nauk Pra- i Protohistorycznych, Instytutem Archeologii Uniwersytetu Łódzkiego, Grodzieńskim Państwowym Historyczno-Archeologicznym Muzeum i Grodzieńskim Państwowym Uniwersytetem im. Janki Kupały. Do uczestnictwa w spotkaniu, poza stałymi bywalcami *Warsztatów* zostali zaproszeni badacze z polskich ośrodków uniwersyteckich i muzeów oraz archeolodzy z Białorusi i Litwy, a także konserwatorzy i współcześni wytwórcy kafli wzorowanych na znanych formach zabytkowych. Zamysłem organizatorów było, podsumowanie stanu naszej wiedzy na temat znaczących zespołów kafli i pieców, i o ile to możliwe, uchwycenie podobieństw i różnic dla poszczególnych regionów i okresów. Jednocześnie zaproszono archeologów i muzealników z ośrodków, o których posiadaliśmy znacznie skromniejszą wiedzę, do zaprezentowania istniejącego stanu badań lub rekomendację zgromadzonych zbiorów muzealnych. Nie wszystkie zamierzenia zostały zrealizowane. Niektórzy badacze ze względów losowych wycofali się z wcześniej zaplanowanych wystąpień, dla niektórych prowincji nowych prac od dawna nie podejmowano. Najbardziej dotkliwą luką, jest brak badań nad kaflami i piecami z terenu Małopolski. Po odejściu z naszego grona uznanej badaczki renesansowych kafli wawelskich, Pani Marii Dereniowej-Łęskiej nie znaleźli się kontynuatorzy opracowujący interesujące zbiory kafli średniowiecznych i nowożytnych z Wawelu[2]. Brak jest też opracowań kafli z innych obiektów rezydencjonalnych z Małopolski, a także z terenu Krakowa. Mimo, iż historycy sztuki upatrują tu jednego ze znaczących ośrodków wytwórczości kaflarskiej. Luk takich jest zresztą więcej.

Autorzy pomieszczonych w tomie artykułów skupili się głównie na prezentacji kafli płytowych, a to ze względu na ich atrakcyjną stronę ornamentacyjną umożliwiającą uchwycenie charakterystycznych, wspólnych lub odmiennych cech, a znacznie mniej uwagi poświęcili formom kafli, a już prawie zupełnie zaniedbali kafle garnkowe i miskowe. Jedynie Piotr Dziedzic prezentując wyniki badań archeologicznych prowadzonych w Sulechowie rozszerzył naszą dotychczasową wiedzę na temat budowy późnośredniowiecznych pieców z kafli garnkowych. Należy również zwrócić uwagę na fakt, iż w wielu przypadkach omawiając bogate zdobnictwo kafli płytowych

1 Wystawa była eksponowana w Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie od listopada 1993 do marca 1994 r., a następnie była prezentowana w innych muzeach.

2 opracowanie J. Renner, *Późnorenesansowe kafle wawelskie z motywem rozety w kwadracie*, „Studia Waweliana", Kraków 1992, t. I, s. 37-67 również tyczy kafli renesansowych

odwoływano się do pierwowzorów ikonograficznych i wzorników motywów ornamentacyjnych zarówno dla kafli renesansowy jak i barokowych, co jest dowodem na systematyczne poszerzanie warsztatu badawczego „kaflarzy". Rozszerzono również ramy chronologiczne prowadzonych studiów – dotychczas końcową cezurą był wiek XVIII, czyli kres budowy pieców dostosowanych do opalania drewnem oraz czasy, kiedy głównymi wytwórcami kafli byli garncarze i nieliczne manufaktury. Zaprezentowane wyniki inwentaryzacji pieców z XIX i XX w. z terenu Prus i Pomorza przez Jagodę Semków i Weronikę Wojnowską zwróciły naszą uwagę na tę interesującą grupę zabytków sztuki zduńskiej i istniejące wobec niej zagrożenia.

Obraz kaflarstwa na dawnych ziemiach wschodnich Rzeczpospolitej w XVI–XVIII w. został zaprezentowany przez badaczy z Litwy i Białorusi na przykładzie kafli z Kowna, Witebska i Grodzieńszczyzny.

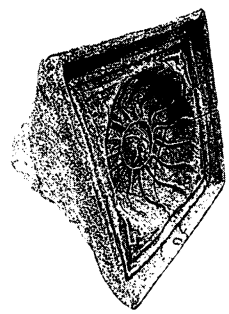
Sesja w Supraślu i przekazany obecnie tom artykułów jest próbą podsumowania pewnego etapu badań, ale go nie zamyka, ponieważ jak widać z prezentowanych tekstów jesteśmy ciągle na etapie opisywania zjawiska i daleko nam do ujęć syntetycznych. Natomiast, mamy nadzieję, będzie znacznie łatwiej formułować zadania na przyszłość – te szczegółowe i te uogólniające. I to też powinno być jednym z pierwszych zadań kolejnego etapu prac.

Maria Dąbrowska
IAE PAN Warszawa

Halina Karwowska
Muzeum Podlaskie w Białymstoku

Leszek Kajzer
Instytut Archeologii Uniwersytetu Łódzkiego

O różnicach regionalnych i mentalnych, czyli o badaniu zabytków kaflarstwa



Choć początki zainteresowania kaflami sięgają penetracji prowadzonych w Kruchowie koło Trzemeszna, a także w zamku Wołek w Kobiernicach nad Sołą, czyli jeszcze drugiej poł. XIX w., na dobrą sprawę badania nad nimi rozpoczęły się dopiero po II wojnie światowej[1]. Wtedy to, podczas prac w Wenecji koło Żnina, Aleksandra Świechowska miała okazję zgromadzić i opracować sporą ich kolekcję, a następnie poddać analizie kafle pochodzące z powojennych działań badawczych i odbudowy Starej Warszawy[2]. Już w roku 1960 ukazał się też pierwszy artykuł dotyczący wczesnorenesansowych kafli z Wawelu[3]. Początkowy okres zainteresowań archeologów i historyków kaflami, obejmujący lata 40-80. XX w. traktować można z jednej strony jako czas wątłości, wyrywkowości i przypadkowości obserwacji, z drugiej jednak właśnie dzięki badaczom wtedy zajmującymi się tą tematyką kafle stały się bardzo ważnym źródłem archeologicznym, o wielkich zasobach informacyjnych, a często i walorach artystycznych. Charakteryzowany okres zaowocował także wieloma ważnymi publikacjami, w większości zresztą materiałowymi, z których sporo zachowało swój walor do dziś. Był to przecież także czas terenowej aktywności kilku Pracowni Archeologiczno-Konserwatorskich, funkcjonujących w ramach terenowych oddziałów ówczesnego monopolisty w dziedzinie konserwacji zabytków czyli P.P. Pracownie Konserwacji Zabytków, i zarazem zbadania/rekonstruowania lub adaptowania wielu zabytków architektury, w efekcie czego zgromadzono liczące się kolekcje interesujących kolekcji kaflarskich. Nie można też zapominać o badaniach innych grup archeologów, nie związanych z Pracowniami Konserwacji Zabytków, a równie aktywnie działających od przełomu lat 60. i 70. XX w. czyli wtedy, gdy osłabienie zainteresowań polskiej archeologii wczesnym średniowieczem zaowocowało badaniami późnego średniowiecza i czasów nowożytnych, a w efekcie rozwojem archeologii historycznej.

Opisywany etap studiów dotyczących kafli i kaflarstwa na ziemiach polskich zamknęło ważne wydarzenie sprzed równo 20 lat, czyli opublikowanie w 1987 r. do dziś podstawowego studium Marii Dąbrowskiej[4]. Od tego czasu wiedzę naszą traktować można jako elementarnie uporządkowaną, zaś praca ta zarysowała także kierunki przyszłych badań. W tymże samym 1987 r. opublikowano także książkę Marii Żemigały o kaflach z zamku w Bolesławcu nad Prosną[5]. Choć w historiografii praca ta słusznie uchodzi za dzieło nieudane, to doprowadziła nie tylko do udostępnienia bardzo ciekawego zbioru kafli ale i zarysowania szeregu interesujących, acz kontrowersyjnych i słabo udokumentowanych, hipotez. Do nich zaliczyć można na przykład przekonanie o mocnych związkach kafli użytych do

1 Choć już w 1937 r. Mieczysław Gębarowicz, wybitny historyk sztuki, dziś zapomniany i rzadko czytany przez archeologów, pisał: „do najlepiej zbadanych i od lat niesłabnący budzących interes dziedzin należy ceramika. Dorobek naukowy w tej dziedzinie przedstawia się na ogół zadowalająco, gdyż zarówno najdawniejsze okazy kaflarstwa jak i późniejsze wyroby ....doczekały się naukowego przewartościowania", por. M. Gębarowicz, *Archeologia historyczna*, „Kwartalnik Historyczny" t. 51, Lwów 1937, s. 422.

2 A. Świechowska, *Wykopaliska na zamku w Wenecji pod Żninem*, „Biuletyn Historii Sztuki" (dalej BHS), R. 11, 1949, s. 213-232; tejże, *Kafle warszawskie*, [w:] *Szkice staromiejskie*, Warszawa 1955, s. 213-232.

3 M. Piątkiewicz-Dereniowa, *Rekonstrukcja dawnych wawelskich pieców kaflowych*, BHS, R.22, 1960, s. 331-332; tejże, *Kafle wawelskie okresu wczesnego renesansu*, „Studia do Dziejów Wawelu", t. II, 1961, s. 303-375.

4 M. Dąbrowska, *Kafle i piece kaflowe w Polsce do końca XVIII wieku*, „Studia i Materiały z Historii Kultury Materialnej", t. VIII, Wrocław 1987.

5 M. Żemigała, *Ogrzewanie piecowe na zamku w Bolesławcu nad Prosną XIV–XVII w.*, Łódź 1987. Por. M. Dąbrowska, *O metodzie rekonstrukcji pieców z zamku w Bolesławcu*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej", R. 36, 1988, nr 4, s. 681-696. Rok później opublikowano pracę J. Okońskiego, *Z badań nad typologią i zmiennością dekoracji kafli w Polsce*, Wydawnictwa PKZ, Warszawa 1988. W propozycji swej autor kładł duży nacisk na cechy stylowe kafli. Niestety jest to praca w znacznej mierze już zapomniana.

budowy pieców bolesławieckich z kaflarstwem czeskim, czy wręcz podziału kaflarstwa z centralnej – naszej partii Europy na strefy zależne od kaflarstwa czeskiego i węgierskiego.

W pracy niniejszej pragnę poświęcić trochę uwagi na szeroko pojętą problematykę zróżnicowania kafli późnośredniowiecznych i wczesnonowożytnych. Pomijając kafle naczyniowe ograniczę się tu do płytowych, czyli wykonywanych w matrycach, charakteryzujących się także sporymi walorami estetycznymi. Myślę bowiem, że właśnie ta grupa kafli może być szczególnie podatna na rożnego rodzaju podziały i klasyfikacje. Ograniczając się do problematyki kafli, świadomie pominę tu zagadnienia dotyczące ich wytwórczości, czyli cały blok spraw związanych z ich powstaniem.

Jak już wspomniano kafle stanowią obecnie dla archeologów i historyków kultury materialnej badających wieki średnie i czasy nowożytne liczące się i ważne źródło. Okres międzywojenny dokonał ich, że zacytuję Mieczysława Gębarowicza „przewartościowania", lata powojenne uporządkowania całości problematyki, a również zgromadzenia sporej materialnej bazy dla przyszłych studiów. Cytowany wyżej uczony, w przywoływanej już pracy dotyczącej specyfiki archeologii historycznej przedstawił sąd, który w znacznej mierze dotyczy także rozważanej tu problematyki. Pisał on „przyszłość archeologii historycznej zależy od dwóch warunków. Jednym jest dalsza ewolucja historii sztuki, która w dzisiejszym swym pojmowaniu grzeszy zbyt daleko posuniętą jednostronnością, nie doceniając należycie roli momentów kulturalnych w rozwoju sztuki. Warunek drugi [...] *jest natury raczej organizacyjnej* [...] *byłoby konieczne zorganizowanie współpracy fachowców takich, jak: historyk, archeolog, historyk sztuki, którzy by niejednokrotnie musieli jeszcze wciągać do pomocy fachową wiedzę techników*. Gdyby pod słowo „archeologia historyczna" podstawić „kafle" refleksja ta, po upływie 70 lat od jej opublikowania, byłaby nadal zdumiewająco aktualna. Bo przecież przyrost wiedzy na temat kafli wymaga nie tylko studiów historyków kultury materialnej i archeologów ale i historyków sztuki, współpracy badaczy tych specjalności i wreszcie wykorzystywania przez nich wskaźników obiektywizujących sądy humanistów, wypracowanych przez nauki przyrodnicze i techniczne.

Po ważącym opublikowaniem rozprawy Marii Dąbrowskiej roku 1987 miało miejsce kilka innych (pomijając odkrycia nowych zbiorów kafli) wydarzeń, wymagających wspomnienia i chociaż krótkiego komentarza. Pomijając liczne regionalne wystawy kafli pochodzących z różnych stanowisk lub regionów (np. bytomską, jarosławską, rzeszowską, kielecką, łódzką itp.), najważniejszą, bo przeglądową była wystawa zorganizowana w Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie i eksponowana tam od listopada 1993 do marca 2004 r. Katalog tej ekspozycji, grupującej 470 kafli pochodzących z 53 miejscowości, podzielono na rozdziały „regionalne", opisujące kolejno kafle z czterech podstawowych prowincji Królestwa Polskiego czyli Wielkopolski (obejmującej także Kujawy i ziemie Polski Centralnej), Małopolski, Mazowsza, Prus Królewskich i Warmii oraz znajdującego się już po drugiej stronie granicy Śląska[6]. Bez wątpienia impulsem sprawczym przygotowania w Gnieźnie tej wystawy były odkryte w 1990 r. kafle pochodzące z dworu w Jankowie Dolnym koło Gniezna[7] i w latach 1992-1993, znalezione w samym Gnieźnie[8]. Dla historii nauki ważniejsze jest jednak chyba to, że katalog ten nie tylko uwzględnił regionalne odmienności w stanie odkryć terenowych i kameralnych studiów na obszarze poszczególnych prowincji (niestety bez terenów wschodnich) ale także zasugerował możliwość regionalnego zróżnicowania materiałów kaflarskich, głównie zresztą formalnego.

Nieco wcześniej, bo już w 1990 r., w Pałacu Wielkich Mistrzów w Malborku eksponowano wystawę, zorganizowaną przez Muzeum Narodowe w Gdańsku i Muzeum Zamkowe w Malborku, pod tytułem „Kafle z terenu dawnych Prus Królewskich"[9]. Zbiory zgromadzone z większości liczących się muzeów Polski północno-wschodniej pozwoliły na dowodne zaprezentowanie specyfiki kaflarstwa tego terenu.

Także na początku lat 90. XX w., w Będziemyślu koło Sędziszowa Małopolskiego przebadano archeologicznie relikty obronnego dworu, gromadząc przy tej okazji liczący się zespół renesansowych kafli[10]. Być może to odkrycie było jedną z przyczyn zorganizowania w 1993 r. w Rzeszowie sesji poświęconej średniowiecznemu i nowożytnemu garncarstwu i kaflarstwu na ziemiach polskich[11]. Wśród licznych prac dotyczących kaflarstwa i kafli zawartych w tymże tomie uwagę zwraca tekst Joanny Renner, która poddała analizie pewną grupę późnośredniowiecznych kafli (z Bodzentyna, Wilna i Raciążka na Kujawach) charakteryzujących się podobieństwem przedstawień plastycznych, przy równoczesnym bogactwie, nie do końca poznanych treści symbolicznych[12].

Kolejne, warte tu odnotowania wydarzenie, to opublikowanie w 1995 r. rozprawy doktorskiej tragicznie zmarłej Katarzyny Dymek poświeconej średniowiecznym i renesansowym kaflom śląskim[13]. Walor tej pracy polega nie tylko na usystematyzowaniu wiedzy na temat kafli śląskich, ale również w zasygnalizowaniu ich bliskich powiązań z terenami ościennymi (południowymi i zachodnimi), szczególnie zaś z Czechami, a także na zarysowaniu specyfiki okazów

6 *Kafle gotyckie i renesansowe na ziemiach polskich*, Gniezno 1993.
7 C. Strzyżewski, *Gotyckie i renesansowe kafle z Jankowa Dolnego*, [w:] *Kafle gotyckie* ..., s. 37-39.
8 T. Sawicki, *Kafle gotyckie i renesansowe z Gniezna*, tamże, s. 40-43.
9 E. Kilarska, M. Kilarski, *Kafle z terenu dawnych Prus królewskich, XV-XVIII w* .,Informator wystawy. Malbork 1990. Por. wersja niemiecka, ci sami, *Öfen und Ofenkacheln aus den ehemals Preussischen Gebieten Polens*, „Keramos", H. 133, 1991, s. 15-38.
10 S. Czopek, J. Podgórska-Czopek, *Badania prowadzone w 1990 roku na tzw. grodzisku w Będziemyślu, woj. Rzeszów*, „Materiały i Sprawozdania Rzeszowskiego Ośrodka Archeologicznego" za lata 1985-1990, Rzeszów 1992, s. 233-244.
11 *Garncarstwo i kaflarstwo na ziemiach polskich od późnego średniowiecza do czasów współczesnych. Materiały z konferencji – Rzeszów, 21-23 IX 1993*, red. A. Gruszczyńska, A. Targońska, Rzeszów 1994.
12 J. Renner, *Grupa znalezisk kaflowych. Przyczynek do badań historii kaflarstwa polskiego*, [w:] *Garncarstwo i kaflarstwo* ..., s. 21-31.
13 K. Dymek, *Średniowieczne i renesansowe kafle śląskie*, Wrocław 1995.

z tego terenu[14]. Natomiast o możliwościach porównywania kafli, nie tylko z terenów sąsiednich, ale nawet z wieloznacznie różnych krajów europejskich, wyraźnie informowała wydana w tymże roku praca węgierskiej badaczki Judit Tamási, która analizowała podobieństwa pomiędzy okazami węgierskimi a szwajcarskimi[15].

Ostatnie z wymagających tu przypomnienia wydarzeń to opublikowanie, już w naszym stuleciu, „gnieźnieńskiego zbioru kafli", bo tak określić wypada, chyba największy w Polsce, zespół późnośredniowiecznych okazów przechowywany w zbiorach Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie[16]. Obserwacja publikowanych okazów, a także lektura obszernego komentarza Tomasza Janiaka, nie pozostawiają wątpliwości, że jest to kolekcja umożliwiająca na rozpoczęcie szerzej zakrojonych studiów nad regionalnym zróżnicowaniem kafli pochodzących z terenu szeroko pojętej późnośredniowiecznej Prowincji Wielkopolskiej, czyli obszaru obejmującego oprócz właściwej Wielkopolski także Kujawy i ziemie Polski Centralnej[17].

Z przedstawionego wyżej, dość zresztą wyrywkowego, zestawienia niedwuznacznie wynika, że w przeciągu ostatnich kilkunastu lat stworzone zostały, choć może nie zawsze wyraźnie wyartykułowane, solidne podstawy umożliwiające badania regionalnego zróżnicowania kafli późnośredniowiecznych i wczesnonowożytnych na ziemiach polskich. Tytuł naszego spotkania uznać więc wypada za głęboko uzasadniony, licząc, że po opublikowaniu posesyjnego tomu powszechniejsze stanie się śledzenie różnic i odmienności kafli z terenu poszczególnych prowincji, a nie tylko porównywanie zawartości zbiorów pochodzących z danych stanowisk i analizowanie zawartych na kaflach motywów.

Nie przypadkiem na początku tego tekstu pojawiły się cytaty z prac lwowskiego historyka i historyka sztuki, a zarazem wybitnego badacza staropolskiej kultury i obyczaju Mieczysława Gębarowicza. Pisząc w okresie międzywojennym już wtedy nie miał on wątpliwości, że kafle winny być przedmiotem poznania badaczy z różnych specjalności nauk historycznych. Przenosząc jego rozważania na współczesność nie może dziwić, że znaleziska późnośredniowiecznych i wczesnonowożytnych kafli są podmiotem analiz prowadzonych przez archeologów, rozumiejących swą dyscyplinę jako historię kultury materialnej, w „braudelowskim" sensie rozumienia tej specjalności. Bo rzeczywiście tylko archeolog, ze swą ugruntowaną wiedzą o dawnej wytwórczości ceramicznej, może prawidłowo rejestrować i tłumaczyć problemy dotyczące szeroko pojętej technologii, a także różnych klasyfikacji tak pojedynczych okazów kafli, jak wznoszonych z nich pieców i w końcu całych systemów grzewczych.

Chyba jednym z pierwszych polskich archeologów, który świadomie zestawiał ornamentykę elewacji zamojskich kamienic z pochodzącymi z okolic Zamościa późnorenesansowymi kaflami (z zamku w Krupem) był lubelski badacz Andrzej Hunicz, dostrzegający wieloaspektowe związki pomiędzy Pawłem Orzechowskim a Janem Zamojskim[18]. Niestety świadomość konieczności bliskiej współpracy pomiędzy archeologiem a historykiem sztuki badającymi dawne kafle nie jest powszechna i problem ten wymaga szerszego komentarza. Współczesną europejską historię sztuki w znacznej mierze ukształtował wiek XIX, wypełniony nie tylko romantyzmem i pozytywizmem, ale równocześnie znakomitością niemieckiej nauki historycznej z jej precyzją krytyki źródła, „ratzlowskim" determinizmem geograficznym, „burckhardowską" koncepcją historii sztuki rozumianej jako dzieje kultury i cywilizacji i wieloma innymi prądami, a wreszcie wypracowaniem przez H. Wölfflina (+1945) samodzielnych dla historii sztuki metod analizy formalnej[19]. Przełom stuleci to przede wszystkim nowa teoria historii sztuki z koncepcją „woli twórczej" A. Riegla (+ 1905) i historia sztuki rozumiana przez Maxa Dvořáka (+1921) jako historia życia duchowego, które pchnęły tę naukę ku współczesności[20]. Kolejny liczący się krok naprzód przyniosły dopiero studia Erwina Panofskiego i pojawienie się możliwości analizy ikonologicznej. Adam S. Labuda rozważając niedawno problem dorobku polskiej historii sztuki pisał o konieczności wyjścia „poza perspektywę akademicko pojmowanej historii sztuki" (a więc poza w gruncie rzeczy jeszcze XIX-wieczną optykę badania rzeczy „pięknych"), a zarazem uwzględniania problematyki badawczej muzealnictwa czy konserwatorstwa[21]. Lata powojenne zaowocowały co najmniej kilkoma liczącymi się podręcznikowymi ujęciami dziejów sztuki na ziemiach polskich. Pierwszym było trzytomowe opracowanie Wydawnictwa Literackiego przygotowane pod redakcją T. Dobrowolskiego i W. Tatarkiewicza, opublikowane w 1962

14 Tamże, s. 95-97.

15 J. Tamási, *Verwandete Typen im Schweizerischen und Ungarischen Kachelfundmaterial in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, Budapest 1995.

16 T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie*, Gniezno 2003.

17 Tamże, s. 27 i n.

18 A. Hunicz, *Motywy ornamentacyjne na kaflach z zamku w Krupem, pow. Krasnystaw*, „Studia i Materiały Lubelskie", t. 5, 1971, s. 335-355.

19 Po raz pierwszy jako przedmiot dydaktyki uniwersyteckiej pojawiła się ona w 1813 r. na uniwersytecie w Getyndze; na ziemiach polskich w 1863 r. w Krakowie, w prowadzonych przez Józefa Łepkowskiego, wykładach z „archeologii sztuki średniowiecznej", a potem po podziale katedry J. Łepkowskiego, w utworzonej w 1882 r. w Katedrze historii sztuki UJ, kierowanej przez Mariana Sokołowskiego. Por. L. Kajzer, *Wstęp do archeologii historycznej*, Łódź 1996, s. 5 i n.; L. Kalinowski, *Dzieje i dorobek naukowy Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Umiejętności oraz powstanie Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego 1882*, [w:] *Dzieje historii sztuki w Polsce*, red. A. S. Labuda, Poznań 1996, s. 22 i n.

20 K. Piwocki, *Pierwsza nowoczesna historia sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970; L. Kalinowski, *Max Dvořák i jego metoda badań nad sztuka. W stulecie urodzin*, Warszawa 1974.

21 A. S. Labuda, *Wprowadzenie, czyli kilka myśli o uprawianiu historii historii sztuki oraz kształtowaniu się uniwersyteckiej historii sztuki*, [w:] *Dzieje historii sztuki* ..., s. 110. Jest to jak widać optyka nie przez wszystkich dostrzegana i dlatego wymagająca przypominania, choć o owym „szerokim" zakresie rozumienia historii sztuki nauczał już stary podręcznik akademicki dla studentów historii sztuki, czyli *Wstęp do historii sztuki. Przedmiot – Metodologia – Zawód*, red. P. Skubiszewski, Warszawa 1973.

roku[22]. W tekście T. Dobrowolskiego o średniowiecznej grafice znalazł się tam akapit o związkach grafiki „książkowej" z drukarstwem oraz o problemie „polskości i ludowości" drzeworytu. Natomiast omawiający rzemiosło artystyczne A. Bochnak analizując „okres II i III" rozwoju rzemiosła artystycznego (zamknięty przez niego latami 1400-1550/1600) zamieścił krótki (zawierający 9 wersów) akapit noszący tytuł „ceramika", w którym stwierdził, że wiek XV *przekazał nam* [...] *wyłącznie kafle* i skrótowo opisał kilka egzemplarzy[23]. W wydanym w 1974 r. podręczniku Tadeusza Dobrowolskiego autor podzielił sztukę gotycką na: sztukę gotyku dojrzałego (1400-1450), późną sztukę gotycką (1450-1500) oraz renesans i gotyk dekoracyjny (1500-1550), a wreszcie na manieryzm i pogłosy gotyku (1550-1600)[24]. Jednym zdaniem, przy okazji omawiania I poł. XVI w. wspomniane są tam *wspaniałe* [...] *kaflowe piece wawelskie*[25]. Inną optykę widzenia zjawisk artystycznych zaprezentował J. Kębłowski, pisząc najpierw o „sztuce około roku 1400", a następnie o „realizmie, symbolu i ekspresji w sztuce schyłku średniowiecza", podkreślając zjawiska mieszczańskiego realizmu i równocześnie weryzmu w sztuce tych czasów, a także opozycję naturalizmu i idealizmu, najczytelniejszą w dziełach kręgu krakowskiego Ołtarza Mariackiego, autor ten generalnie pominął zagadnienie dotyczące rzemiosła artystycznego[26]. Natomiast relatywnie sporo miejsca poświęcił niedawno rzemiosłu artystycznemu, tak gotyckiemu jak i renesansowemu, Tadeusz Chrzanowski[27]. Dostrzegając granice pomiędzy sztuką „wysoką" a „niską", i widząc konieczność także analizowania tej drugiej, odnotowuje co prawda obecność rzemiosła kaflarskiego, ale konkretnie wspomina tylko piec z gdańskiego Dworu Artusa[28].

Nie omawiając już z braku czasu monograficznych ujęć rzemiosła artystycznego dwutomowego pióra Jana Samka i albumu Z. Żygulskiego[29], zatrzymać pragnąłbym się nad najnowszą w polskiej literaturze bibliografią rzemiosł artystycznych, zestawioną przez niedawno zmarłą Kingę Szczepkowską-Naliwajek[30]. Autorka ta, bez wątpienia wyróżniająca się szerokością horyzontów badawczych nie tylko w skali polskiego środowiska historyków sztuki, podzieliła swoje zestawienie na 8 rozdziałów poświęconych złotnictwu i 10 innym rzemiosłom, a w tym i kaflarstwu[31]. Uznać można, że zestawienie to gromadzi sumę podstawowej wiedzy bibliograficznej dostępnej polskiemu środowisku historyków sztuki na temat kafli. Analiza tego wykazu prowadzi do obserwacji zdumiewających. Łącznie odnotowano tam 58 pozycji bibliograficznych, co w porównaniu z zestawieniem pozycji wykorzystywanych w przeciętnej archeologicznej pracy magisterskiej poświęconej opracowaniu jakiegoś zbioru kafli nie jest ilością dużą. Z nich aż 14 pozycji (czyli blisko 25%) to prace opublikowane przed rokiem 1939, co sugeruje z gruntu nieprawdziwy i w dodatku zdecydowanie wolniejszy niż w rzeczywistości przyrost wiedzy na temat kafli i kaflarstwa w ostatnim półwieczu. Z pozostałych 144 prac odnotowano 20 studiów autorstwa M. Piątkiewicz – Dereniowej oraz E. i M. Kilarskich, a więc autorów zdecydowanie bliższych uprawianiu historii sztuki niż archeologii i historii kultury materialnej, przez co autentyczny przyrost prac badawczych tych ostatnich grup wynosi tylko 20 pozycji bibliograficznych. Myślę, a także wiem, bywając na corocznych warszawskich warsztatach kaflarskich, że nawet w ciągu kilku ostatnich lat w świecie archeologów i historyków kultury materialnej badających kaflarstwo i kafle wydarzyło się znacznie więcej.

Jak widać relacje pomiędzy sztuką „wysoką" a „niską", omawiane przez wspomnianego wyżej T. Chrzanowskiego są wieloznacznie trudne, a sąd ten dotyczy także kaflarstwa. Na dobrą sprawę jedynym liczącym się w polskiej literaturze studium dotyczącym recepcji pierwowzorów graficznych sztuki późnogotyckiej jest opracowanie Andrzeja M. Olszewskiego poświęcone Małopolsce, a mające już przeszło 30 lat[32]. Autor analizując wyobrażenia graficzne, głównie górnoniemieckie, tworzące świat motywów naśladowanych, wiernie kopiowanych, redukowanych, amplifikowanych i kompilowanych, ale i przekształcanych ikonograficznie przez mistrzów działających na terenie średniowiecznej Małopolski, bada ich oddziaływania, ograniczone jednak do dzieł cechowego malarstwa tablicowego i iluminatorstwa. Akceptując tezę autora, że „grafika stanowiła niemal nieodzowną pomoc warsztatową polskiego artysty w drugiej połowie XV i w pierwszych dziesięcioleciach XVI stulecia"[33], liczyłbym, że historycy sztuki dostrzegają konieczność i będą w stanie rozszerzyć znaczenie użytego tu słowa „artysta" także na „rzemieślnik", taki jak garncarz, zdun czy kaflarz, a szczególnie snycerz, wycinający na podstawie posiadanych wzorników, pochodzących w znacznej mierze właśnie z wzorów graficznych, formy kaflarskie. Niestety rozpraw takich nie znam. Dlatego też, jako swojego rodzaju głos wołającego na puszczy, traktuję zdanie Jana Semka, który omawiając rozprawę Marii Dąbrowskiej z 1987 r. napisał, że: *kompleksowe opracowanie dorobku polskich zdunów jest możliwe tylko przy współpracy historyków kultury materialnej i kompetentnych historyków sztuki. Inaczej publikacja będzie nieadekwatna do materiału zabytkowego*[34]. Dobrze pamiętam o optyce badawczej zastosowanej przez Witolda Krassowskiego, który w swym

22 *Historia sztuki polskiej w zarysie*, red. T. Dobrowolski, W. Tatarkiewicz, t. I: *Sztuka średniowiecza*, Kraków 1962.
23 Tamże, s. 419-420, 457.
24 T. Dobrowolski, *Sztuka polska od czasów najdawniejszych do ostatnich*, Kraków 1974, s. 288 i n.
25 Tenże, s. 314.
26 J. Kłębowski, *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1987, s. 72, 80-85.
27 T. Chrzanowski, *Sztuka w Polsce Piastów i Jagiellonów. Zarys dziejów*, Warszawa 1993, s. 325 i n.
28 Tenże, s. 424.
29 J. Samek, *Polskie rzemiosło artystyczne. Czasy nowożytne*, Warszawa 1984; tenże, *Polskie rzemiosło artystyczne. Średniowiecze*, Warszawa 2000; por. Z. Żygulski, *Dzieje polskiego rzemiosła artystycznego*, Warszawa 1986.
30 K. Szczepkowska-Naliwajek, *Bibliografia historii rzemiosł artystycznych w Polsce w czasach średniowiecza i w epoce nowożytnej do połowy XIX wieku*, Toruń 2003.
31 Tamże, s. 245-249.
32 A. M. Olszewski, *Pierwowzory graficzne późnogotyckiej sztuki małopolskiej*, „Studia z historii sztuki", t. XXIII, Wrocław 1975.
33 Tenże, s. 120.
34 J. Samek, (rec.) z: M. Dąbrowska, *Kafle i piece kaflowe w Polsce do końca XVIII w.*, Wrocław 1987, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki", t. 35, 1990, z. 1-2, s. 104.

wielotomowym, znakomitym dziele o dziejach budownictwa i architektury na ziemiach polskich wykazał, że stosowania określeń stylistycznych można w ogóle pominąć[35]. Wbrew przekonaniu większości historyków sztuki jest to więc możliwe, i nie prowadzi do liczących się strat interpretacyjnych. W tym jednak przypadku, dotyczącym kafli, przyznałbym rację J. Samkowi, choć z drugiej strony jakoś nie przypominam sobie nazwisk wyżej wspomnianych „kompetentnych historyków sztuki" zajmujących się analizą formalną, ikonograficzną a może nawet ikonologiczną, wyobrażeń na kaflach płytowych. Bo czyż śledzenie tropów bachtinowskiej teorii karnawalizacji średniowiecznej kultury masowej w skomplikowanych wyobrażeniach „figuralnych", mających w dodatku charakter „ceramicznego herbarza", widocznych na późnogotyckich kaflach z Ujazdu koło Tomaszowa Mazowieckiego[36], nie jest tematem bliższym antropologowi kulturowemu i historykowi sztuki niż archeologowi?

Z konieczności ograniczone rozmiary tego tekstu zmuszają do podjęcia próby zarysowania konkluzji. W zależności od wrodzonego optymizmu PT Osób czytających ten tekst, mogą one mieć charakter bardziej postulatywny lub deklaratywny.

1. Oczywista, dla większości zainteresowanych, konieczność ścisłej współpracy pomiędzy archeologami i historykami sztuki w procesie analizowania i interpretowania wyobrażeń na kaflach płytowych jest w warunkach polskich nauk humanistycznych fikcją. Źródeł tej sytuacji poszukiwać należy głównie, choć zapewne nie tylko, w nierozumnej niechęci do badań przejawów „kultury niższej" (bo bez wątpienia tak usytuować należy kafle), z którą raczej do twarzy przefarbowanym etnologom niż prawdziwym historykom sztuki.
2. Ustroiwszy ogródek sąsiada, resztę kamyczków zużyję do ozdobienia własnego. Przytaczając stary dowcip o Chińczykach, którzy zaczynają się liczyć dopiero wtedy, ... gdy policzą się sami, obserwuję w polskiej archeologii coraz to wyraźniejszy syndrom niepoliczalności. Na dobrą sprawę, coraz mniej wiemy nawet o tym ile mamy w Polsce ośrodków dydaktycznych kształcących realnie (lub pokątnie) archeologów, ilu aktywnie działających profesorów itp., a już kompletnie nie zdajemy sobie sprawy, ile i jakich stanowisk na terenie kraju/danej prowincji, województwa czy regionu w danym roku przebadano, jakie zgromadzono artefakty i co z tego może dla współczesnej nauki i przyszłych procesów poznawczych wynikać. Era, przynajmniej teoretycznej, policzalności i corocznego wydawania „Informatora Archeologicznego" minęła już dość dawno.
3. Sądzę, że nasza wiedza o kaflarstwie i znaleziskach kafli na ziemiach polskich w wiekach średnich i czasach wczesnonowożytnych znajduje się właśnie na granicy takiej rujnującej niepoliczalności. Z jednej strony nie do końca wiemy, co mamy w magazynach, z drugiej nowy materiał skokowo przyrasta. Równocześnie należy porzucić mrzonki, że znakomity rok 1987 powróci, i raz jeszcze Maria Dąbrowska, lub Jej godni następcy, podejmą się trudu opracowania kafli i kaflarstwa na ziemiach polskich według stanu wiedzy z początku nowego stulecia.
4. Drogi dalszego pożytecznego uprawiania wiedzy o kaflach i kaflarstwie widzę kilkutorowo. Jako bardzo ważne, choć może w ogólniej opinii niezbyt ambitne, traktuję działania bez mała pozytywistyczne, zmierzające do informowania środowiska o nowych odkryciach i interpretacjach. To nie tylko obowiązek w miarę pełnej publikacji znalezisk czy choćby notatek o danych zbiorach. Dobrze też przyczyniają się do tego warszawskie warsztaty kaflarskie anonimowane przez Marię Dąbrowską. Równocześnie gdyby PT Redakcji „Kwartalnika Historii Kultury Materialnej" nie było żal cennego miejsca w rubryce „Kronika naukowa" (w ostatnim numerze, czyli 2/2006, opublikowano tam np. pasjonującą informację o paryskim Muzeum Poczty), z każdego spotkania opracować można by, chociaż wyciąg, bo nie autentyczny stenogram, i tam zamieścić. Radość „kaflarzy" byłaby wielka, a i pożytki chyba oczywiste.
5. Stan wiedzy o kaflach i kaflarstwie na terenie poszczególnych krain historycznych, a zarazem masa pochodzących z tych terenów znalezisk, w których coraz więcej autorów dostrzega elementy lokalnej specyfiki, przesądzają o konieczności podjęcia pilnej realizacji prac o charakterze monografii regionalnych, dotyczących poszczególnych terenów. W razie obfitości materiału i bogactwa problematyki badawczej wypadałoby przygotować prace dotyczące okazów powstających w późnym średniowieczu oraz opracowania równoległe, dotyczące kafli z czasów nowożytnych. Już dziś np. różnice między kaflami z terenu Prowincji Wielkopolskiej (obejmującej właściwą Wielkopolskę, Kujawy z ziemią dobrzyńską i ziemie Polski Centralnej), a Górnego Śląska, są oczywiście optycznie, choć formalnie nigdy nie zostały opisane i sprecyzowane.
6. Poruszone wyżej problemy policzalności i właściwego dopływu informacji wiodą polskie kaflarstwo i naszą grupę „kaflarzy" w stronę rozwiązań może mało oryginalnych, ale niezwykle pożytecznych, a w dodatku sprawdzonych np. przez naszych południowych sąsiadów. Wzorem opublikowanej kilka lat temu encyklopedii kafli z Czech, Moraw i Śląska, i dla ziem polskich należy przygotować rodzaj ikonograficznego atlasu przedstawień[37]. We wspomnianym dziele autorów czeskich opisano i narysowano łącznie 1350 motywów, w rysunkach o ujednoliconej kresce i bez jakichkolwiek „szaleństw" edytorskich, gdyż w tym czarno-białym tomie przeważają spokojne, katalogowe ryciny kreskowe. Wyobrażenia te podzielono na 6 głównych grup, obejmujących kolejno: 1. motywy religijne, 2. mitologię, alegorie i fantastykę, 3. motywy świeckie, 4. heraldykę, 5. architekturę,

35 W. Krassowski, *Dzieje budownictwa i architektury na ziemiach polskich*, t. I–IV, Warszawa 1989-1995.

36 L. Kajzer, *Herby na kaflach z zamku w Ujeździe, czyli o zagadnieniu „herbarzy ceramicznych"*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej, R. 55, nr 1, 2007, s. 21-35.

37 Č. Pavlik, M. Vitanowský, *Encyklopedie kachlů v Čechach, na Morave a ve Slezku. Ikonograficky atlas reliefu na kachlich gotyku a renesance*, Praha 2004.

6. ornamenty. Opisane zestawienie poprzedza obszerny wstęp, a kończą indeksy i duże, bo notujące 340 pozycji, zestawienie bibliograficzne[38)]

ON REGIONAL AND MENTAL DIFFERENCES, OR ON RESEARCH ON TILE-MAKING RELICS

summary

Though the beginnings of the interest in tile-making reach the 2nd half of the 19th century, as a matter of fact research on it began only after World War II. The initial period of archaeologists` and historians` interest in tiles, which covers the period between 1940s and 1980s should be treated on the one hand as a time of weakness, randomness and fortuitousness of the observations, however on the other hand that were the researchers once engaged in this issue, owing to whom tiles became a very important archaeological source of great informative value and often of artistic value. The described stage of studies on tiles and tile-making in Poland was closed by publication of essential till nowadays study by Maria Dąbrowska in 1987. Since that time our knowledge can be treated as elementary ordered, whereas the mentioned study also outlined directions of future research.

In the present paper, some attention has been paid to widely understood problems of differentiation of late medieval and early modern tiles. Taking no account of vessel tiles, the scope was limited to plate ones, which is these made in matrixes and characterised by their considerable aesthetic value. It is just this group of tiles that can be especially open to different kinds of divisions and classifications.

From the presented in the paper survey unmistakably appears that within last several years solid grounds, although not always clearly articulated, enabling regional studies on differentiation of the late medieval and early modern times tiles in Poland have been created.

АБ РЭГІЯНАЛЬНЫХ І МЕНТАЛЬНЫХ АСАБЛІВАСЦЯХ, ЦІ АБ ДАСЛЕДАВАННІ ПОМНІКАЎ КАФЛЯРСТВА

рэзюмэ

Пачатак цікавасці да кафлі адносяць да XIX стагоддзя, але навуковае вывучэнне пачалося толькі пасля другой сусветнай вайны. Пачатковы перыяд цікавасці да кафлі археолагаў і гісторыкаў можна датаваць 40-80 гадамі XX стагоддзя. З аднаго боку, гэта быў перыяд недасканалых выпадковых назіранняў і даследаванняў. Але менавіта тады дзякуючы даследчыкам, якія сталі займацца гэтай тэматыкай, кафля стала важнай археалагічнай крыніцай з вялікімі інфармацыйнымі магчымасцямі і мастацкімі якасцямі. Вынікам гэтага этапу вывучэння кафлярства на польскіх землях стала манаграфія Марыі Дамброўскай, якая была апублікавана ў 1987 г. і цяпер не страціла сваёй актуальнасці. У працы былі сістэматызаваны веды аб кафлі і акрэслены накірункі далейшых даследаванняў.

У дадзеным артыкуле ўвага ўдзяляецца праблеме дыферэнцыяцыі ранне – і познесярэднявечнай кафлі. Разглядаецца эвалюцыя ад гаршковай кафлі да пласцінчатай, якая характарызуецца высокімі эстэтычнымі ўласцівасцямі. Менавіта гэта група кафлі найбольш прыдатная для тыпалагізацыі і стварэння класіфікацый.

З прадстаўленага матэрыялу вынікае, што за апошнія дзесяць гадоў былі закладзены грунтоўныя падставы для вывучэння рэгіянальных асаблівасцяў позне – і раннесярэднявечнай кафлі на польскіх землях.

38 Tamże, s. 453-462. Z innych nowych interesujących pozycji czeskich por. „Svornik" 1/2003, Praha 2003, noszący tytuł: *Vyvoj a unkce topenist. Venovano pamatce Romana Kursy.*

Tomasz Janiak
Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie

Kafle gotyckie z Wielkopolski

Celem artykułu jest prezentacja gotyckich kafli z terenu Wielkopolski wraz z próbą identyfikacji wielkopolskiego nurtu średniowiecznego kaflarstwa. Po krótkim przedstawieniu stanu badań nad gotyckim kaflarstwem wielkopolskim zaprezentowana zostanie systematyka średniowiecznych kafli, znanych z tej historycznej dzielnicy, próba rekonstrukcji ówczesnych pieców oraz uwagi nad zdobnictwem. W części końcowej artykułu zostanie podjęta próba identyfikacji średniowiecznego kaflarstwa w Wielkopolsce jako oddzielnego, lokalnego nurtu wytwórczości rzemieślniczej.

Stan badań. Pierwszego w Polsce odkrycia zespołu kafli gotyckich drogą wykopaliskową dokonano w wielkopolskim Kruchowie w pobliżu Trzemeszna, gdzie w 1852 r. amatorskie poszukiwania przeprowadził tamtejszy właściciel majątku Adolf Malczewski[1]. W następnych dziesięcioleciach przyrost wiedzy na temat interesującej nas grupy zabytków dokonywał się bardzo powoli. Szczególnie warte przypomnienia jest opracowanie zbioru 45 kafli gotyckich i renesansowych ze zbiorów Muzeum Wielkopolskiego autorstwa Mariana Gumowskiego, które ukazało się w 1928 r.[2] Zachowało ono wartość źródłową do dziś tym bardziej, że publikowane zabytki zaginęły. W okresie powojennym w związku z ogólnym rozszerzeniem zakresu badań wykopaliskowych dokonano kolejnych, choć niezbyt licznych odkryć kafli gotyckich w Wielkopolsce. Znalazły one swoje miejsce w podsumowaniu stanu badań nad dawnym kaflarstwem na ziemiach polskich autorstwa Marii Dąbrowskiej[3], które stanowi podstawową monografię tej dziedziny wytwórczości rzemieślniczej okresu staropolskiego. W granicach szeroko rozumianej Wielkopolski do zabytków gotyckich zaliczono w niej zespoły kafli (naczyniowych bądź płytowych) z Bolesławca nad Prosną, Gniezna, Inowłodza, Kościana, Kruszwicy, Mogilna, Obornik, Poznania, Siedlątkowa, Starego Drawska i Wenecji koło Żnina[4].

Pojawienie się wspomnianego opracowania autorstwa M. Dąbrowskiej zbiegło się w czasie z odkryciami i publikacjami, które pozwoliły na skokowy przyrost wiedzy odnośnie gotyckiego kaflarstwa Wielkopolski. Do wzrostu zainteresowania tą kategorią zabytków przyczyniły się publikacje Krystyny Nadolskiej-Horbacz[5], specjalnie poświęcone prezentacji kafli, odkrytych w latach 1978-1985 na terenie zamku biskupów włocławskich w Raciążku na Kujawach. Szerokim echem odbiło się odkrycie i publikacja zespołu kilkudziesięciu późnogotyckich kafli z terenu dawnej siedziby rycerskiej w Jarocinie, dokonane przez Ryszarda Grygla[6]. Dała ona wgląd w bogactwo przedstawień na kaflach, przyczyniając się do próby rekonstrukcji programu ikonograficznego oraz bryły wielkopolskiego, późnośredniowiecznego pieca rycerskiego[7].

1 Cz. Strzyżewski, *Z badań nad kaflami gotyckimi i renesansowymi w Wielkopolsce i na Kujawach*, [w:] *Kafle gotyckie i renesansowe na ziemiach polskich*, Gniezno 1993, s. 27-34; tu dalsza lit.

2 M. Gumowski, *Kafle średniowieczne w Muzeum Wielkopolskim*, „Rocznik Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu", t. 3, 1928, s. 123-167.

3 M. Dąbrowska, *Kafle i piece kaflowe w Polsce do końca XVIII wieku*, „Studia i Materiały z Historii Kultury Materialnej", t. LVIII, Wrocław 1987.

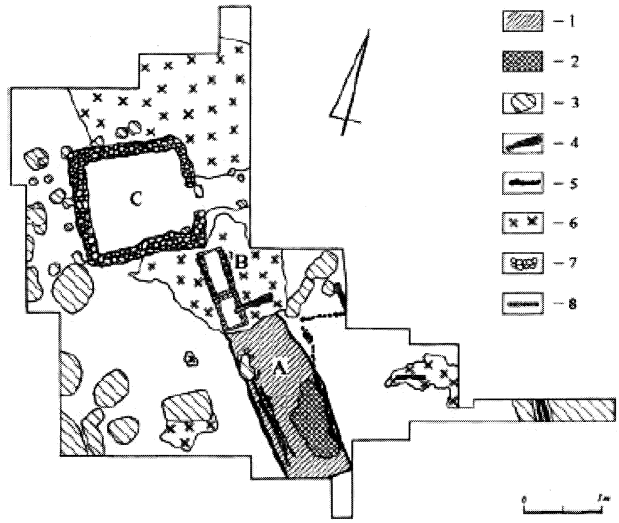
4 Tamże, s. 33-35; tu dalsza lit.

5 K. Nadolska-Horbacz, *Wstępna informacja o zespole kafli z zamku w Raciążku koło Ciechocinka, woj. włocławskie*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Archaeologica", t. 7, 1985, s. 127-135; tejże, *Un poêle gothique du chateau des évêques de Włocławek a Raciążek en Cujavie*, „Fasciculi Archaeologiae Historicae", Fasc. II, 1987, s. 71-78; tejże, *Kafle z zamku biskupów włocławskich w Raciążku na Kujawach*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Archaeologica", t. 9, 1988, s. 85-136.

6 R. Grygiel, *Późnogotyckie kafle piecowe z Jarocina*, „Zapiski Jarocińskie", nr 17-19, 1989.

7 R. Grygiel, op.cit.; tenże, *Piece kaflowe typu rycerskiego wyrazem programu ideowego rezydencji późnośredniowiecznej i nowożytnej na terenie Wielkopolski*, [w:] *Rezydencje w średniowieczu i czasach nowożytnych*, red. E. Opaliński, T. Wiślicz, Warszawa 2001, s. 219-251.

BIBLIOTEKA



Ryc. 1. Jankowo Dolne, stan. 21. Rzut poziomy odkrytych obiektów: A – dwór XV-wieczny; B – piec typu *hypocaustum*; C – dwór XVI-wieczny; 1 – gliniana podłoga izby; 2 – rumowisko pieca 1; 3 – obiekty archeologiczne średniowieczne i nowożytne; 4 – spalone drewno; 5 – kamienna podwalina ściany; 6 – rumowisko gliny; 7 – kamienny fundament; 8 – cegły gotyckie, rys. Ł. Drzewiecka-Ranoszek.

Przełomowe znaczenie miały jednak dopiero wykopaliska prowadzone z ramienia Muzeum Początków Państwa Polskiego przez Czesława Strzyżewskiego w latach 1990-2001 na terenie siedziby rycerskiej Porajów w Jankowie Dolnym, odległym o 7 kilometrów od Gniezna[8]. Bezcennych znalezisk dostarczyło przede wszystkim stan. 21, zlokalizowane na jednym z zespołu czterech wzgórz, położonych w pobliżu krawędzi doliny Wełny i Jeziora Jankowskiego. Wymieniony badacz odkrył na nim zabudowania dworskie z kilku faz chronologicznych datowanych od XV do XVIII w. Już w pierwszym sezonie badawczym udało się odsłonić *in situ* na glinianej podłodze spalonego, piętnastowiecznego dworu resztki gruzowiska gotyckiego pieca (tzw. Piec 1), pochodzącego zdaniem odkrywcy z pierwszej poł. XV w. (ryc. 1). Znaleziono w nim pozostałości ponad 200 zróżnicowanych typologicznie egzemplarzy kafli; zarówno garnkowych, ażurowych jak i płytowych (około 70 sztuk względnie dobrze zachowanych)[9]. Dzięki temu odkryciu pojawiła się możliwość zbadania cech względnie homogenicznego zespołu kafli i innych elementów, tworzących pierwotnie jeden, konkretny gotycki piec, który można było w sposób wiarogodny zrekonstruować. Na północ od spalonej izby dworu Cz. Strzyżewski odsłonił dobrze zachowany piec typu *hypocaustum* (zapewne pozostałość łaźni) a w rejonie zlokalizowanym jeszcze bardziej na północ, na wtórnym złożu, zlokalizował mocno rozdrobnione pozostałości drugiego pieca kaflowego (tzw. Piec 2) z trzeciej ćwierci XV w.

Rewelacyjne wyniki przyniosły również wykopaliska, prowadzone w latach 1993-1996 z ramienia gnieźnieńskiego muzeum pod kierunkiem Tomasza Sawickiego[10] w strefie brzegowej dawnego Jeziora Świętego u zachodniego podnóża Wzgórza Lecha w Gnieźnie (stan. 22). W trakcie wykopalisk odkryto kilka poziomów ochronnych konstrukcji brzegowych oraz pomostów, wykonanych w okresie od XIV/XV do XVII w. wzdłuż brzegu zasypanego obecnie Jeziora Świętego, z których zrzucano do wody m.in. materiał z rozbiórki gotyckich pieców. Z warstw zasypiskowych, towarzyszących powyższym umocnieniom brzegowym wydobyto m.in. liczny i różnorodny zbiór średniowiecznych kafli płytowych, liczący kilka tysięcy fragmentów oraz około 114 egzemplarzy względnie dobrze zachowanych a także kafle naczyniowe[11]. Materiały z Gniezna częściowo pokrywały się ze znaleziskami z Jankowa Dolnego oraz zamku arcybiskupów gnieźnieńskich w Wenecji k. Żnina, co zrodziło domysł o funkcjonowaniu w Gnieźnie w XV w. warsztatów garncarskich, zaopatrujących okoliczne miejscowości w kafle piecowe. Potwierdzenie tej hipotezy przyniosły dalsze prace archeologiczne Cz. Strzyżewskiego, prowadzone w latach 90. XX w. w okolicach Gniezna w miejscach lokalizacji niektórych dawnych średniowiecznych dworów[12], co pozwoliło ustalić zasadniczy zasięg oddziaływania gnieźnieńskich warsztatów garncarskich na kilkanaście kilometrów, choć należy zaznaczyć, że realizowały one także zamówienia do miejscowości oddalonych nawet o kilkadziesiąt kilometrów, jak o tym świadczy przykład zamku w Wenecji k. Żnina[13].

Znaczenie dla badań nad średniowiecznym kaflarstwem Wielkopolski miało podsumowanie stanu badań nad tym zagadnieniem autorstwa Cz. Strzyżewskiego[14], a zwłaszcza opublikowanie katalogu gotyckich kafli, znajdujących się w zbiorach Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie[15], poprzedzonego zwięzłą częścią

8 Cz. Strzyżewski, *Kafle gotyckie z ruin dworu w Jankowie Dolnym, gm. Gniezno, woj. poznańskie, stan. 21*, „Wielkopolskie Sprawozdania Archeologiczne", t. 2, 1993, s. 263-273; tenże, *Gotyckie i renesansowe kafle z Jankowa Dolnego* [w:] *Kafle gotyckie i renesansowe na ziemiach polskich*, Gniezno 1993, s. 37-39,

9 W rumowisku Pieca 1 znaleziono także fragmenty cegieł pochodzących z podstawy i konstrukcji wewnętrznej pieca, jednak zarys cokołu nie zachował się (Cz. Strzyżewski, *Kafle gotyckie z ruin dworu ...*, s. 265). Być może część odnalezionych dachówek pochodziła z kopuły pieca. Znaleziono także kolisty gliniany pierścień z wylotu dymnego pieca.

10 T. Sawicki, *Kafle gotyckie i renesansowe z Gniezna*, [w:] *Kafle gotyckie i renesansowe na ziemiach polskich*, Gniezno 1993, s. 40-43; tenże, *Kafle gotyckie z Gniezna, XV w*, [w:] *Gniezno. Pierwsza stolica Polski. Miasto Świętego Wojciecha*. Katalog wystawy, Gniezno 1995, s. 177-180.

11 Szczególnie cenna okazała się możliwość wyodrębnienia w całym zbiorze zespołów wyrobów, pochodzących z rozbiórki poszczególnych pieców (Piec I-VII), wytworonych w różnych warsztatach garncarskich, funkcjonujących w okresie XV w.

12 W latach 1994 i 1998 badania w Strzyżewie Paczkowym (stan. 37) przyniosły odkrycie kilkunastu płytowych kafli gotyckich (Cz. Strzyżewski, *Strzyżewo Paczkowe, st. 37, gm. Gniezno, woj. poznańskie*, „Informator Archeologiczny. Badania 1994", s. 105-106); pojedyncze okazy znalazł on także: w 1997 w Rzegnowie oraz w 2000 w Kłecku.

13 T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie*, Gniezno 2003, s. 13, ryc. 4.

14 Cz. Strzyżewski, *Z badań nad ...*; ukazało się ono w katalogu dużej wystawy czasowej *Kafle gotyckie i renesansowe na ziemiach polskich*, która miała miejsce na przełomie 1993 i 1994 w Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie.

15 Zbiory te zalicza się do najbogatszych w kafle gotyckie w Polsce, m. in. tu przechowywane są znaleziska z Jankowa Dolnego, Gniezna oraz innych miejscowości. Z nowszych nabytków odnotujmy pozyskanie w 2005 r. pojedynczego fragmentu kafla herbowego z bezpośredniego sąsiedztwa kolegiaty w Tumie pod Łęczycą (stan. 3), pokrytego zielonym szkliwem ołowio-

Tabela 1. Uproszczona typologia gotyckich kafli wielkopolskich

Typ		Wypełniające I					Gzymsowe II			Fryzowe osłaniające górne III1			Fryzowe osłaniające dolne III2			Wieńczące IV
Typ	Podtyp	Środkowe (a)	Narożne (b)				Środkowe (a)	Narożne (b)		Środkowe (a)	Narożne (b)		Środkowe (a)	Narożne (b)		
	Odmiana		Jednodzielne (1)	Dwudzielne (2)				Dwudzielne (2)			Dwudzielne (2)			Dwudzielne (2)		
	Klasa			Sym. kwadr. (a)	Sym. prost. (b)	Asym. (c)		Sym. (b)	Asym. (c)		Sym. (b)	Asym. (c)		Sym. (b)	Asym. (c)	
GARNKOWE A		+	_	_	_	_	_	_	_	_	_	_	_	_	_	_
MISKOWE B		+	_	_	_	_	_	_	_	_	_	_	_	_	_	_
AŻUROWE C		+	_	_	_	+	_	_	_	_	_	_	_	_	_	+
PŁYTOWE D		+	+	+	+	+	+	_	+	+	?	?	+	+	_	+

analityczną[16]. Kolejne publikacje znalezisk o charakterze przyczynkarskim, m.in. z terenu dawnego klasztoru w Trzemesznie[17] i Gnieźnie[18], zamku z Inowrocławiu[19] i Pyzdrach[20], dworów w Nowym Mieście nad Wartą i w Biechowie[21] czy też z miasta Gniezna[22] i Poznania[23] wzbogaciły ogólny stan wiedzy odnośnie omawianego tematu.

S y s t e m a t y k a k a f l i . Poniższa systematyka (tj. zasady podziału i nazewnictwo) gotyckich kafli wielkopolskich opiera się na klasyfikacji, zaproponowanej przez M. Dąbrowską (1987). Znaczny przyrost bazy źródłowej pozwolił tę klasyfikację nieco zmodyfikować i rozbudować. Należy podkreślić, że właściwe usystematyzowanie a następnie odpowiednie zestawienie kafli w całość, czyli rozpoznanie ich pierwotnej lokalizacji i funkcji w bryle pieca stanowi niezbędny etap badań, których ostatecznym celem ma być odtworzenie wyglądu dawnych pieców[24].

Wszystkie kafle można podzielić na dwa zasadnicze zbiory, uwzględniając sposób ich formowania: 1. n a c z y n i o w e – formowane na kole garncarskim: garnkowe (A) i miskowe (B); 2. p ł y t o w e – składają się z dwóch elementów (wykonywanych osobno i potem łączonych): części frontowej (płytki licowej, formowanej w matrycach[25]) oraz komory służącej do osadzenia kafla w ścianie pieca[26]: ażurowe (C) i płytowe z litym licem (D).

Kolejny stopień systematyki uwzględnia umiejscowienie kafli w bryle pieca[27]. Wyróżniamy tu: kafle w y p e ł n i a j ą c e (typ I), które poprzez zestawianie w kolejnych, coraz wyższych rzędach budują ściany ustawionych nad sobą skrzyń (kondygnacji) pieca; kafle g z y m s o w e (typ II), które umożliwiały konstrukcyjne przechodzenie do wyższych, mniejszych kondygnacji pieca (innymi słowy stanowiły łącznik pomiędzy częściami o różnej szerokości); f r y z o w e (typ III), które po zestawieniu tworzyły ozdobny poziomy pas zdobniczy; kafle w i e ń c z ą c e (typ IV), które zamykały i jednocześnie obciążały od góry całą konstrukcję pieca, zapobiegając jej rozpadowi w trakcie funkcjonowania.

Ze względu na lokalizację w rzędzie wyróżniamy w typach I–III kafle: środkowe (podtyp a) oraz narożne (podtyp b).

Wśród form kształtowanych przy użyciu koła garncarskiego i datowanych na XIV–XV w., spotykamy niemal wyłącznie kafle typu garnkowego (typ A). Są to takie okazy, których długość jest równa lub większa od średnicy bądź

wym. Efekty daje także kwerenda masowych materiałów w magazynach archeologicznych, która przyniosła m.in. odnalezienie pojedynczego fragmentu kafla nie wykazanego w Księdze Inwentarzowej z wizerunkiem św. Jadwigi śląskiej z powierzchniowych badań Cz. Strzyżewskiego w Rzegnowie (stan. 31).

16 T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach Muzeum ...* .

17 M. Wiewióra, *Zespół klasztorny kanoników regularnych w Trzemesznie w świetle badań archeologiczno-architektonicznych*, „Archaeologia Historica Polona", t. 9, Toruń 2000.

18 T. Janiak, hasło: *Fragment kafla piecowego*, [w:] *Franciszkanie konwentualni i klaryski w Wielkopolsce od XIII do XIX wieku.* Katalog wystawy, red. T. Janiak, D. Stryniak, Gniezno 2006, s. 256-257.

19 Cz. Sikorski, *Miasto na soli*, Warszawa 1988.

20 R. M. Czerniak, I. Jagielska, *Miasto lokacyjne w Pyzdrach w świetle badań archeologicznych*, [w:] *Archeologia powiatu wrzesińskiego*, red. M. Brzostowicz, Poznań – Września 2003, s. 199-213.

21 R. Grygiel, *Dzieje rezydencji*, [w:] R. Grygiel, T. Jurek, *Doliwowie z Nowego Miasta nad Wartą, Dębna i Biechowa. Dzieje rezydencji i ich właścicieli*, Biblioteka Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, Nr 29, Łódź 1996, s. 11-284.

22 T. Janiak, *Z badań nad świecką architekturą starego Rynku w Gnieźnie z przełomu średniowiecza i nowożytności, stan. 7, gm. loco, byłe woj. poznańskie*, „Wielkopolskie Sprawozdania Archeologiczne", t. 5, 2000 s. 113-136.

23 P. Wawrzyniak, *O kaflach i piecach w poznańskich domach*, [w:] *Dawne Domy i Mieszkania*, „Kronika Miasta Poznania", t. 4, 1999, s. 41-58; tenże, *Kafle piecowe w zbiorach byłej Pracowni Naukowo-Badawczej PKZ Sp. z o.o. w Poznaniu*, „Wielkopolskie Sprawozdania Archeologiczne", t. 6, 2003, s. 189-217.

24 M. Dąbrowska, *Kilka uwag metodycznych o rekonstrukcji pieców*, „Archaeologia Historica Polona", t. 15, cz. 2: *Przeszłość z perspektywy źródeł materialnych i pisanych*, Toruń 2005, s. 335-357.

25 Por. M. Dąbrowska, *Kafle i piece kaflowe ...*, s. 63-64.

26 Tamże, s. 67.

27 Tamże, s. 68-70.

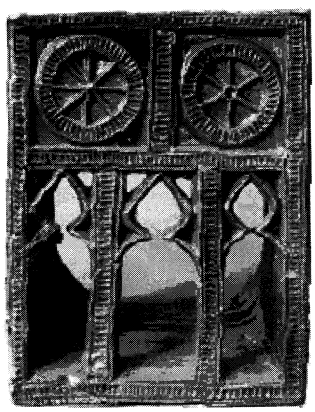
długości boku otworu. W przypadku kafli miskowych (typ B) proporcje są odwrotne[28]. Nieliczne okazy kafli miskowych (o czworobocznym otworze) znane są z materiału gnieźnieńskiego; są to bowiem egzemplarze o długości krawędzi otworu: 112-119 mm i minimalnie krótszej komorze: 110-116 mm.

Publikowane zbiory kafli garnkowych z Wielkopolski[29] pozwalają stwierdzić, że charakteryzowały się one zróżnicowaniem formalnym. Występowały zarówno egzemplarze o ściankach prostych korpusu, jak również posiadające korpusy o ściankach profilowanych (Kruszwica, Oborniki, Kościan, Gniezno), przy czym punkt przejścia partii okrągłej w profilowaną (punkt X) znajdował się w 1/2 lub 1/4 długości kafla. Spotyka się okazy zarówno o otworach kwadratowych (typ A 1) jak też okrągłych (typ A 2), natomiast brak jest kafli o bardziej złożonych kształtach otworu np. koniczynkowatych.

Wielkopolskie kafle garnkowe posiadają zróżnicowane wartości metryczne: ich długość całkowita waha się w przedziale od 110 do 170 mm. Zapewne zależała ona od umiejscowienia w bryle pieca. W kaflach typu A 1 krawędź otworu wynosi od 112 do 162 mm, natomiast w typie A 2 średnice otworów wahają się w przedziale od 110 do 130 mm. Wszystkie kafle tego typu są nieszkliwione i niezdobione. Krawędzie otworu bywają zaokrąglone, płasko ścięte albo zachylone do wnętrza.

Spośród kafli płytowych wyodrębniają się w osobną grupę kafle ażurowe (kratowe) – typ C. Czołowe otwory przesłonięte są w nich glinianą płytką z wyciętą ażurową dekoracją (z reguły motywem maswerku okiennego). W grupie tej znane są w materiale wielkopolskim zarówno okazy wypełniające środkowe, narożne jak też wieńczące.

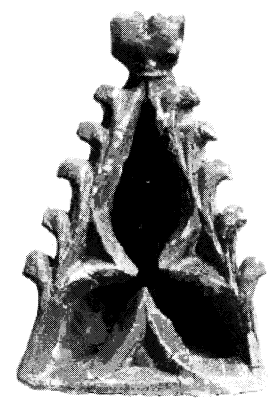
Kafle wypełniające środkowe ażurowe (typ I C, podtyp a) – posiadają przesłonę z ażurowej płytki w kształcie prostokąta ustawionego pionowo (ryc. 2) o wymiarach: 210 na 160 mm (Gniezno, Jankowo Dolne, Wenecja, Raciążek). Średnica dna korpusu przyjmuje bardzo zróżnicowane wartości od 115 do 160/170 mm. Kafle tego typu, jak się wydaje, tworzyły najczęściej ozdobny fryz, wieńczący poszczególne skrzynie pieca.



Ryc. 2. Kafel wypełniający środkowy ażurowy (Gniezno, stan. 22), fot. J. Andrzejewski.

Kafle wypełniające narożne ażurowe (typ I C, podtyp b) – ograniczają szerokość rzędu kafli ażurowych, tworząc ich narożniki. W naszym materiale udało się wyróżnić odmianę kafli ażurowych wypełniających narożnych dwudzielnych asymetrycznych (typ I C, podtyp b, odmiana 1 – Gniezno, Jankowo Dolne[30]). Są to okazy, które powstają poprzez połączenie ze sobą pod kątem prostym dwóch ażurowych zróżnicowanych wielkością płytek licowych, zespolonych od tyłu wspólną komorą formowaną na kole garncarskim. Przykładowe wymiary płytek kafla ażurowego narożnego z Gniezna: 172 i 110 mm[31].

Spośród kafli ażurowych wieńczących (typ IV C) znamy egzemplarze o trójkątnych płytkach licowych, z wycinanym ornamentem (ryc. 3).



Ryc. 3. Kafel ażurowy wieńczący (Jankowo Dolne, stan. 21), fot. J. Andrzejewski.

Szczegółowy podział kafli płytowych z Wielkopolski o płytkach „pełnych", ze względu na ich umiejscowienie w bryle pieca, można przedstawić następująco.

Ryc. 4. Kafel wypełniający środkowy kwadratowy (odmiana 1) – Zwiastowanie (Jankowo Dolne, stan. 21), fot. J. Sieczkowski.

Kafle wypełniające środkowe płytowe (typ I D, podtyp a) stanowią wśród materiałów archeologicznych zdecydowaną większość, co jest w pełni zrozumiałe, gdyż do budowy pieca potrzeba ich najwięcej. Ze względu na kształt płytki licowej oraz – co wyjaśni się w dalszej analizie – miejsce w bryle pieca, zasadny jest dalszy podział na odmiany.

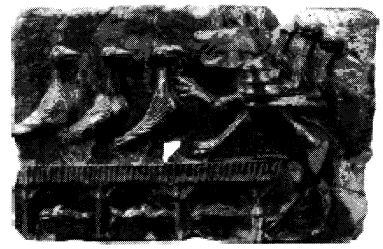
Kafle wypełniające środkowe kwadratowe (typ I D, podtyp a, odmiana 1) to okazy o kwadratowych, jak wskazuje nazwa, lub zbliżonych do kwadratu płytkach licowych (ryc. 4). Długość boku lic wynosi przeciętnie od 160 do 170 mm. Dają się wprawdzie zaobserwować wahania tych wartości, oscylujące w przedziale od 155 do 175 mm, niemniej jednak możemy przyjąć, że podana wcześniej wartość przeciętna określa wymiar podstawowy boku kafla tej odmiany.

Kafle wypełniające środkowe prostokątne (typ I D, podtyp a, odmiana 2) posiadają czołową płytkę w kształcie pionowo ustawionego prostokąta. Cechą charakterystyczną tej odmiany są wymiary lica, które posiada wysokość równą przeciętnemu wymiarowi wielkościowemu a szerokość nieco przekraczającą połowę tej wartości (około 90 mm) – ryc. 5.

28 Tamże, s. 65.
29 Tamże, s. 97-88; T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach Muzeum ...*, s. 14.
30 Tu można by zaliczyć egzemplarz kafla z Zamłynia (*Wystawa Kafle piecowe z wieków XV i XVI*, Sieradz 1976, s. 8) z tym, że jest on datowany na pierwszą poł. wieku XVI.
31 T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach Muzeum ...*, il. 234.

Ryc. 5. Kafel wypełniający środkowy prostokątny (odmiana 2) – św. Małgorzata Antiocheńska (Gniezno, stan. 15c), fot. J. Andrzejewski.

Ryc. 6. Kafel wypełniający środkowy prostokątny (odmiana 3) – kuszenie Chrystusa (Gniezno, stan. 22), rys. J. Sawicka.



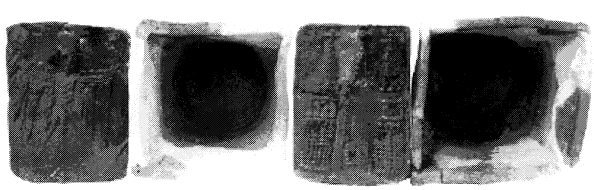
Ryc. 7. Kafel wypełniający środkowy prostokątny (odmiana 4) – lis przemawiający do gęsi (Gniezno, stan. 22), fot. J. Andrzejewski.

Kafle wypełniające środkowe prostokątne kolejnej odmiany (typ I D, podtyp a, odmiana 3) posiadają również lico w kształcie pionowo ustawionego prostokąta, jednak cechą wyróżniającą jest jej szerokość (ryc. 6). Przy zachowanej wysokości równej wartości podstawowej – szerokość płytek czołowych wynosi około 2/3 tej wartości (tj. około 120-140 mm). Wymiary te nie są przypadkowe, lecz mają uzasadnienie w konstrukcji pieca, do czego powrócimy w dalszej części naszych rozważań (w rozdz. 3). Uwaga ta dotyczy również kolejnych niżej omawianych typów kafli.

Kafle wypełniające środkowe prostokątne (typ I D, podtyp a, odmiana 4) już na pierwszy rzut oka wyróżniają się swoją ponadprzeciętną wielkością (ryc. 7). Płytka licowa przybiera u nich formę poziomo ustawionego prostokąta o przeciętnej wysokości (155-165 mm) a szerokości wynoszącej około 1,3 szerokości podstawowej (235-250 mm). Warto zauważyć zbieżność podanej wartości szerokości między tak odległymi znaleziskami, jak z jednej strony kafle z Gniezna i Jankowa Dolnego a egzemplarzem z Kościana z drugiej strony[32].

Kafle wypełniające środkowe prostokątne (typ I D, podtyp a, odmiana 5) posiadają kształt pionowo ustawionego prostokąta o ponadprzeciętnej wysokości (240 mm) i podstawowej szerokości (160 mm).

Kafle wypełniające środkowe prostokątne odmiany 6 (typ I D, podtyp a, odmiana 6) charakteryzowały się zupełnie nietypowymi wymiarami płytki licowej, gdyż zarówno jej wysokość, wynosząca około 130-140 mm, jak i szerokość (około 100 mm) wyraźnie odbiegały od wymiarów podstawowych (Gniezno, Jankowo Dolne). Do tej odmiany można zaliczyć również kafle o szerokości zaledwie około 60 mm. Ich wysokość nie jest znana, ale bardziej prawdopodobne jest, że wynosiła około 130 mm niż 170 mm; egzemplarze te (w zbiorze gnieźnieńskim znane dwa) posiadały typową komorę a ślady odymienia na wewnętrznych ich częściach nie pozostawiają wątpliwości, że faktycznie stanowiły one element konstrukcyjny w bryle pieca. Lokalizację tych kafli wyjaśnia ryc. 8.



Ryc. 8. Kafle wypełniające środkowe prostokątne (odmiana 6), zestawione z kaflami garnkowymi (Jankowo Dolne, stan. 21), fot. J. Andrzejewski.

Kafle wypełniające narożne płytowe (typ I D, podtyp b) ograniczają szerokość ścian skrzyń pieca, tworząc ich narożniki. Ze względu na sposób uformowania tego rodzaju kafli, wydzielić można następujące odmiany.

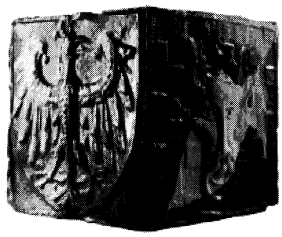
Kafle wypełniające narożne jednodzielne (typ I D, podtyp b, odmiana 1) zamykają jedną płytką, dostawioną „po ukosie", kwadratową przestrzeń, powstałą między dwoma skrajnymi kaflami dwóch rzędów, zestawionych w narożnikach pod kątem prostym (Gniezno, Jankowo Dolne). Występują tu dwa warianty kafli:

1) o kwadratowym licu o podstawowych wymiarach (bok 160-170 mm); różnią się one w stosunku do egzemplarzy wypełniających komorą, której ścianki zachylone są do wnętrza pod kątem ok. 45°;
2) o prostokątnym, pionowo ustawionym licu, posiadającym niekiedy nieco większą szerokość od przeciętnej (150-178 mm) oraz przynajmniej zdwojoną wysokość (387 mm); od wnętrza doklejona jest komora w przekroju trójkątna (o wyciętym z tyłu podłużnym otworze), pasująca do zamykanej przestrzeni. W górnej i dolnej trójkątnej ściance takiej komory występują pojedyncze otwory na druty. Tego typu kafel mógł zamykać dwa rzędy kafli o wymiarach podstawowych lub rząd kafli garnkowych oraz ażurowych bądź garnkowych oraz płytowych wypełniających środkowych prostokątnych typu I Da5.

Kafle wypełniające narożne dwudzielne (typ I D, podtyp b, odmiana 2) to okazy, które powstają poprzez połączenie ze sobą pod kątem prostym dwóch płytek licowych, zespolonych od wewnątrz wspólną komorą. Z reguły komora ta posiada otwór – jest otwarta. Kafle narożne dwudzielne zapewniają czworoboczny kształt bryle pieca.

W zależności od kształtu płytek licowych tworzących omawiane kafle można dokonać dalszego podziału typologicznego.

32 M. Gumowski, *Kafle średniowieczne* ..., s. 131.



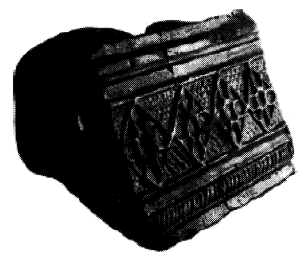
Ryc. 9. Kafel wypełniający narożny dwudzielny symetryczny (klasy a) z Gniezna (stan. 22), fot. J. Sieczkowski.

Kafle wypełniające narożne dwudzielne symetryczne składają się z dwóch płytek czołowych o takich samych kształtach. W wyróżnionej w naszym schemacie klasie a (typ I D, podtyp b, odmiana 2, klasa a) są to kwadratowe lica o wymiarach podstawowych (ryc. 9); w klasie b natomiast (typ I D, podtyp b, odmiana 2, klasa b) są to lica prostokątne w układzie pionowym – każda o szerokości zbliżonej do połowy wymiaru podstawowego.

Kafle wypełniające narożne dwudzielne asymetryczne (typ I D, podtyp b, odmiana 2, klasa c) składają się z dwóch płytek czołowych o zróżnicowanych rozmiarach i kształtach: z jednej kwadratowej o wymiarach podstawowych i drugiej mniejszej kształtu pionowo ustawionego prostokąta.

W typie kafli gzymsowych występują jedynie kafle płytowe, które ze względu na lokalizację możemy podzielić na dwa podtypy: kafle gzymsowe środkowe oraz narożne (typ II D, podtyp a i b).

W uchwytnym materiale wielkopolskim mamy do czynienia tylko z jednym rodzajem kafli gzymsowych środkowych o charakterystycznym motywie zdobniczym (ryc. 10). Posiadają one prostokątną płytkę licową o wymiarach około 210×150 mm, nachyloną w stosunku do płaszczyzny podstawy, w rezultacie czego następuje cofnięcie znajdującej się wyżej skrzyni pieca o około 60 mm (z każdej strony).

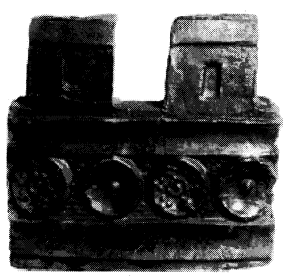


Ryc. 10. Kafel gzymsowy z Gniezna (stan. 22), fot. J. Sieczkowski.

Fragmenty kafli gzymsowych narożnych z Gniezna wskazują, że występowała odmiana egzemplarzy dwudzielnych, prawdopodobnie klasy wyrobów asymetrycznych (typ II D, podtyp b, odmiana 2, klasa c).

Typ III D – kafle fryzowe płytowe[33] tworzyły, jak zaznaczono wyżej, ozdobny poziomy pas zdobniczy. Należy zaznaczyć, że mogły jednocześnie spełniać funkcję kafli gzymsowych, stanowiąc przejście między skrzyniami o zróżnicowanej szerokości lub wieńczących, zamykających górę pieca.

Wśród kafli gotyckich z Wielkopolski wyróżniamy kafle fryzowe osłaniające górne (typ III D1) oraz kafle fryzowe osłaniające dolne (typ III D2), charakteryzujące się posiadaniem dodatkowych elementów zdobniczych, wyciętych w płytce licowej, wystających powyżej lub poniżej komory.



Ryc. 11. Kafel fryzowy osłaniający górny środkowy z Gniezna (stan. 22), fot. J. Sieczkowski.

Kafle fryzowe osłaniające górne (typ III D1) posiadają płytkę licową uformowaną w dodatkowe elementy usytuowane powyżej komory w postaci krenelaża z zaznaczonymi otworami strzelniczymi (ryc. 11). Wśród tej grupy znaleziono jedynie egzemplarze środkowe (podtyp a), choć należy założyć, że musiały też istnieć egzemplarze narożne (podtyp b). Komora zasłonięta jest prostokątną płytką licową o wymiarach 210×130/150 mm, a więc zbliżoną pod względem wielkości do kafli gzymsowych, ale ustawioną prostopadle do płaszczyzny podstawy; wyżej znajduje się wycięty ostrym narzędziem z płata gliny element wieńczący w postaci blanek (krenelaż).

Kafle fryzowe osłaniające dolne (typ III D2) posiadają małą, wydłużoną komorę w kształcie prostopadłościanu o zaokrąglonych krawędziach oraz płytkę licową o zróżnicowanej dekoracji, zamykającą korpus i częściowo wydłużoną poza jego dolną krawędź. Komora posiada w połowie długości cztery otwory na druty.

Ryc. 12. Kafle fryzowe osłaniające dolne, zestawione z odpowiadającymi im kaflami garnkowymi (Gniezno, stan. 22), fot. J. Andrzejewski.

Zwisająca poniżej komory część lica bywa uformowana dwojako: albo w postaci wyciętego ażuru w formie kwiatu lilii (ryc. 12) bądź też jako część maszkaronu przedłużona w formie brody (ryc. 13). Ten typ kafli, zarejestrowany w Poznaniu[34], Gnieźnie[35], Jankowie Dolnym[36], Mogilnie[37] i Kruszwicy[38], dotąd słabo opisany w literaturze przedmiotu[39], wydaje się na obecnym etapie badań elementem charakterystycznym dla średniowiecznego kaflarstwa w Wielkopolsce, nie występującym poza tą dzielnicą. W typie tym możemy wyróżnić egzemplarze środkowe i narożne.

Kafle fryzowe środkowe (typ III D2, podtyp a) różnią się szerokością płytek licowych i głębokością komór (156-175 mm). Wyróżnić można trzy grupy tych kafli: o szerokości lica około 130 mm; około 110 mm i około 90 mm.

33 M. Dąbrowska, *Kafle i piece kaflowe ...*, s. 70.
34 M. Gumowski, *Kafle średniowieczne ...*, tabl. VII.
35 T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach Muzeum ...*, il. 211-214.
36 Tamże, il. 215.
37 W. Matuszewska-Kola, *Kafle piecowe odkryte podczas badań archeologicznych*, Materiały sprawozdawcze z badań zespołu pobenedyktyńskiego w Mogilnie, z. 2, 1980, tabl. II, 4.
38 M. Dąbrowska, *Kafle i piece kaflowe ...*, il. 105.
39 T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach Muzeum ...*, s. 16.

Ryc. 13. Kafle fryzowe osłaniające dolne z płytką licową z wyobrażeniem maszkarona z brodą z Poznania i nieokreślonych miejsc, za: M. Gumowski, op.cit., tabl. VII.

Należy podkreślić, że ze względu na wykrój skierowanego ku dołowi ażuru – ww. kafle dają się zestawić w rzędy tylko w obrębie swoich grup. Z kolei odnalezienie w materiale zabytkowym kafli garnkowych z czworobocznymi otworami o bokach: 130 mm i 112-120 mm pozwoliło wysunąć hipotezę, iż każdy kafel fryzowy tej odmiany posiadał odpowiadający mu, znajdujący się poniżej kafel garnkowy, którego otwór był przysłaniany skierowanym ku dołowi ażurem.

Potwierdzono również obecność kafli fryzowych narożnych (typ III D2, podtyp b), mianowicie dwudzielne symetryczne, powstałe z połączenia dwóch prostokątnych płytek o szerokości i wysokości takiej, jak egzemplarze w danej grupie szerokościowej (ryc. 14). Od tyłu łączy je komora otwarta, posiadająca w górnej i dolnej ściance po jednym otworze na druty.

Wśród kafli wieńczących wyróżniamy formy wieńczące płytowe (typ IV D) o płytkiej komorze otwartej przystosowanej do wciśnięcia w glinianą kopułę pieca oraz formy wieńczące ażurowe (typ IV C), o których już wspominaliśmy. Kafle tego typu tworzyły ozdobne zwieńczenie bryły pieca, zamykające całość od góry.

Znane są też elementy wieńczące, z reguły mające płytkę licową w kształcie trójkątów równobocznych lub równoramiennych; posiadały dolepiony od tyłu gliniany kołnierz, umożliwiający nakładanie danego elementu zdobniczego na trzpień.

Ryc. 14. Kafel fryzowy osłaniający dolny narożny symetryczny z Gniezna (stan. 22), fot. J. Andrzejewski.

Rekonstrukcja pieców. Dążeniem badaczy, zajmujących się dawnym kaflarstwem, jest odtworzenie ostatecznej postaci pieca, jaką faktycznie przybierał on po zmontowaniu przez zduna: określenie kształtu i wielkości jego bryły oraz szczegółów wystroju wraz ze zdobnictwem i kolorystyką kafli[40]. Podstawowym problemem badawczym jest jednak to, iż nie zachowało się z tego okresu żadne urządzenie tego typu a poza tym odczuwa się brak odpowiednich przekazów ikonograficznych.

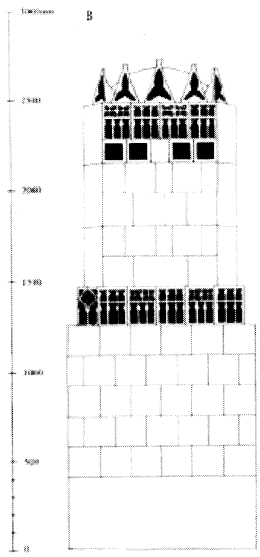
Znaleziska archeologiczne z terenu Jankowa Dolnego wraz z materiałami z dawnego Jeziora Świętego w Gnieźnie oraz innych stanowisk w Wielkopolsce stworzyły właściwy grunt do podejmowania prób rekonstrukcji gotyckich pieców. Oczywiście zaprezentowane poniżej propozycje rekonstrukcji brył omawianych urządzeń grzewczych mają charakter wstępny, warunkowany posiadanym stanem źródłowym.

W trakcie prac studyjnych przestrzegano kilku podstawowych zasad: starano się znaleźć zastosowanie wszystkich znanych elementów, brano pod uwagę fakt, iż kafle muszą być starannie do siebie dopasowane, aby mogły tworzyć zwartą bryłę[41]; uwzględniano cechy metryczne, zarówno wysokości i szerokości płytek licowych, jak i głębokości komór, tworzących grubość ścian pieca[42].

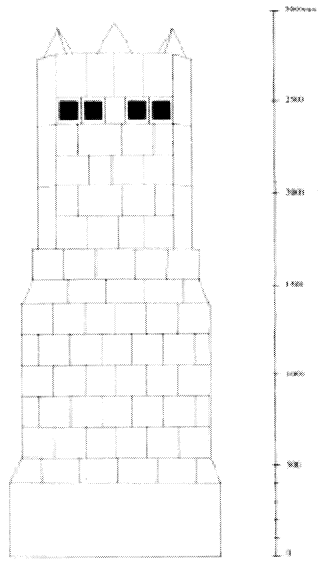
Końcowy efekt prowadzonych badań nad późnośredniowiecznym kaflarstwem wielkopolskim to propozycja rekonstrukcji trzech podstawowych typów przestrzennych gotyckich pieców kaflowych. Zakłada się, że bryły tych urządzeń posadowione były na murowanym cokole o wysokości około 40 cm. Dolna skrzynia powinna posiadać rzut prostokąta (kształt prostopadłościanu), co wynika z obowiązującej wówczas zasady palenia w komorze pieca z sąsiedniego pomieszczenia (lub krużganka) poprzez tzw. czeluść[43]. Przyjęto w rekonstrukcjach układ kafli ustawianych w rzędach na zasadzie mijania, jako że znane są kafle narożne symetryczne dwóch rodzajów (klasy „a" i „b"), umożliwiające takie rozmieszczenie elementów składowych.

Należy nadmienić, że przedmiotem zainteresowania nie były urządzenia zbudowane wyłącznie z kafli naczyniowych, gdyż brak jest znaleziska destruktu takiego urządzenia *in situ*, który mógłby posłużyć jako podstawa do wyciągania wniosków.

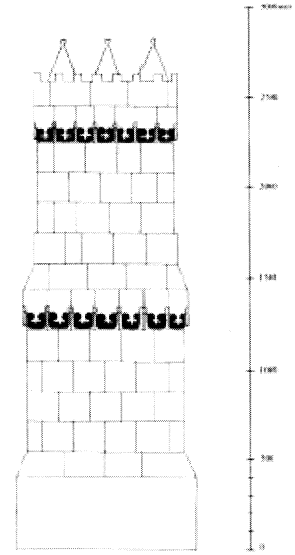
40 M. Dąbrowska, *Kafle i piece kaflowe* ..., s. 52;
41 A. Łaszkiewicz, *Kafle i piece kaflowe z dworu Na Kopcu w Krajkowie pod Mosiną, woj. poznańskie*, Poznań 1997, s. 86.
42 M. Dąbrowska, *O metodzie rekonstrukcji pieców z zamku w Bolesławcu* (Polemiki i dyskusje), „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej", R. XXXVI, 1988, nr 4, s. 681-696.
43 M. Dąbrowska, *Kafle późnogotyckie i renesansowe na ziemiach polskich*, [w:] Kafle gotyckie i renesansowe na ziemiach polskich, Gniezno 1993, s. 23.



Ryc. 15. Próba rekonstrukcji bryły gotyckiego pieca wielkopolskiego typu A („typu jankowskiego"), za: T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach ...*, ryc. 17B, rys. Ł. Drzewiecka-Ranoszek.



Ryc. 16. Próba rekonstrukcji bryły gotyckiego pieca wielkopolskiego typu B („piec wielkopolski prosty"), za: T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach ...*, ryc. 18, rys. Ł. Drzewiecka-Ranoszek.



Ryc. 17. Próba rekonstrukcji bryły gotyckiego pieca wielkopolskiego typu C („piec wielkopolski złożony"), za: T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach ...*, ryc. 19, rys. Ł. Drzewiecka-Ranoszek.

Typ A (lub piec typu „jankowskiego") to urządzenie, rekonstruowane w oparciu o unikalne znalezisko tzw. Pieca 1 w Jankowie Dolnym[44]. Zbudowane ono było bez użycia kafli gzymsowych (ryc. 15). Nadstawa pieca opierała się na komorach kafli z dolnej skrzyni oraz na ceglanej konstrukcji wewnątrz pieca. Piec tego typu stawiano zarówno z kafli płytowych „pełnych", ażurowych jak i garnkowych. Urządzenie było zapewne dwuskrzyniowe, posadowione na murowanym, ceglanym cokole.

Dolna skrzynia w kształcie prostopadłościanu zbudowana była z kafli płytowych wypełniających o podstawowych wymiarach. Wieńczył ją zapewne rząd kafli ażurowych, tworzący rodzaj ozdobnego fryzu (świadczy o tym znalezisko kafla ażurowego narożnego, warunkującego istnienie w tym rzędzie narożników).

Powyżej tego rzędu następował uskok, powodujący zwężenie ścian górnej kondygnacji pieca (ryc. 15), mającej również rzut czworoboczny (nie okrągły), o czym świadczą kafle narożne jednodzielne, „wymuszające" niejako obecność narożników. Z kolei zwężenie ścian nadstawy pieca uniemożliwiało zbudowanie jej wyłącznie z kafli o wymiarach podstawowych i stąd, jak można mniemać, używano tu kafli wypełniających środkowych o szerokościach odmiennych od wymiaru przeciętnego, podstawowego (odmiany 3-5). Ich użycie wynikało po prostu z faktu, że uskok górnej skrzyni mierzony z obu skrajnych stron nie odpowiadał szerokości kafla podstawowego.

W górnej partii nadstawy znajdowały się rzędy kafli garnkowych oraz fryzy z kafli ażurowych wypełniających, przy czym tutaj rząd kafli ażurowych ograniczony był kaflami płytowymi „pełnymi" narożnymi jednodzielnymi. Wysokość kafli narożnych jednodzielnych jest nieprzypadkowa: odpowiada sumie wysokości kafla garnkowego i ażurowego (plus fuga między nimi) lub sumie wysokości dwóch kafli podstawowych. Udział kafli garnkowych w budowie pieca dokumentuje też bez wątpienia obecność małych kafli płytowych wypełniających środkowych odmiany 6, dostosowanych metrycznie do ich rozmiarów i wraz z nimi zestawianych (ryc. 8 i 15).

Górę pieca wieńczyły trójkątne kafle wieńczące (płytowe lub ażurowe) lub elementy wieńczące; wmontowane w kopułę pieca, mogły być zestawione na planie koła.

W przedstawionej wersji (ryc. 15) piec składałby się z 248 kafli, w tym z 16 sztuk garnkowych. Całkowita wysokość pieca uzyskana po dodaniu wysokości dolnej i górnej skrzyni wraz z elementami wieńczącymi wynosiłaby: 1290 mm + 1540 mm = 2830 mm.

Na wrażeniową jakość pieca wpływało zapewne zastosowanie kafli ażurowych w zwieńczeniu obu skrzyń oraz rzędów kafli garnkowych, urozmaicających wizualnie bryłę urządzenia, a także oczywiście zróżnicowana kolorystyka szkliw i motywów ornamentalnych.

Ten typ pieca udokumentowany jest nie tylko w Jankowie Dolnym (Piec 1[45]), ale także w Gnieźnie (Piec I z Jeziora Świętego, piec ze Wzgórza Lecha w pobliżu fundamentów XV-wiecznej kanonii[46]), w Wenecji k. Żnina (na zamku arcybiskupów gnieźnieńskich[47]) a niewykluczone, że do tego typu należałoby zaliczyć piec z zamku biskupów

44 T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach Muzeum ...*, s. 24-26.
45 Cz. Strzyżewski, *Kafle gotyckie z ruin ...*
46 T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach Muzeum ...*, s. *20.*
47 A. Świechowska, *Wykopaliska na zamku w Wenecji pod Żninem*, „Biuletyn Historii Sztuki", R. 11, 1949, s. 213-232.

włocławskich w Raciążku[48]. Można zaryzykować stwierdzenie, że spośród pieców gotyckich z zastosowaniem kafli płytowych jest to najstarszy typ w Wielkopolsce, datowany od drugiej ćwierci XV w.

Piece z użyciem kafli gzymsowych możemy podzielić na: typ B (piec wielkopolski prosty) i typ C (piec wielkopolski złożony).

Typ B (piec wielkopolski prosty) – opracowany został na podstawie materiału z tzw. Pieca II ze stan. 22 w Gnieźnie[49]. Cechą istotną jest fakt użycia w jego budowie kafli gzymsowych (ryc. 16). Dolna skrzynia, stojąca zapewne na cokole oraz dolnym rzędzie kafli gzymsowych, mogła być zbudowana z kafli płytowych wypełniających o podstawowych wymiarach i narożnych symetrycznych.

Ze względu na fakt, że występował jednolity pod względem formalnym (i zdobniczym) typ kafli gzymsowych[50], możemy określić, że uskok pomiędzy skrzyniami wynosił łącznie około 120 mm; o tyle następowało zmniejszenie szerokości boku górnej kondygnacji a więc mniej niż szerokość kafla standardowego. Stąd też była konieczność zastosowania w górnej skrzyni kafli wypełniających środkowych o podstawowych i innych szerokościach (odmiany 3-5). Z kolei występowanie kafli narożnych jednodzielnych warunkowało określony kształt (rzut) nadstawy, która nie mogła mieć formy walca. Tego typu kafle narożne mogły znajdować się zresztą tylko w górnej partii pieca – powyżej a nie poniżej rzędów kafli gzymsowych, w których występują przecież również egzemplarze narożne dwudzielne.

Wysokość płytki licowej kafli narożnych jednodzielnych (około 380 mm) przynosi kolejne możliwości interpretacyjne. Równa się ona sumie wysokości kafli garnkowych o czworobocznym otworze (140 mm) oraz kafli płytowych wypełniających środkowych odmiany 5 (240 mm), stąd przyjmujemy, że w górnej skrzyni znajdował się (podobnie jak w typie „jankowskim") rząd kafli garnkowych i nad nim kafle wypełniające płytowe o wysokości około 240 mm, a boki zamykały kafle narożne jednodzielne.

Górę pieca ozdabiały elementy zwieńczeniowe mające kształt trójkąta równoramiennego lub równobocznego. Pod względem estetycznym piec tego typu prezentował się niemal surowo, wzbogacony jedynie rzędem kafli garnkowych w nadstawie.

W naszej propozycji rekonstrukcyjnej pieca typu B (ryc. 16) uwzględniamy zastosowanie kafli gzymsowych o stwierdzonych wykopaliskowo wymiarach, stopniu nachylenia i wzornictwie. Na bryłę pieca składa się 265 kafli, w tym 20 garnkowych.

Całkowitą wysokość pieca uzyskujemy po dodaniu wysokości, ustalonej dla dolnej i górnej skrzyni oraz wysokości elementów wieńczących – odpowiednio: 1440 mm + 1620 mm = 3060 mm.

Ten typ pieca wydaje się popularny w Wielkopolsce (Piece II, IV-V, VII z Jeziora Świętego i innych stanowisk w Gnieźnie[51], Strzyżewo Paczkowe[52], Kłecko[53]); występował od poł. XV w.[54]

Typ C (piec wielkopolski złożony) – opracowany na podstawie kafli ze stan. 22 w Gnieźnie, zakwalifikowanych jako Piec III i VI oraz Piec 2 ze stan. 21 w Jankowie Dolnym[55]. Stosunkowo bogaty zespół kafli, pochodzący z owych urządzeń, umożliwił zaproponowanie modelu tego dość skomplikowanego i jednocześnie efektownego typu pieców.

Materiał archeologiczny pozwala stwierdzić, że piec zbudowany był zarówno z kafli płytowych jak i garnkowych (ryc. 17). Podział na skrzynie warunkowało użycie kafli gzymsowych, dających zmniejszenie boku górnej kondygnacji o około 120 mm.

Do budowy używano kafli wypełniających o wymiarach podstawowych (dolna skrzynia) oraz o zróżnicowanych wymiarach w nadstawie a także kafli narożnych symetrycznych i być może asymetrycznych, natomiast nie stosowano narożnych jednodzielnych.

Widoczne urozmaicenie bryły pieca uzyskiwano dzięki zastosowaniu kafli fryzowych osłaniających dolnych, tworzących ozdobne wieńczące fryzy, nieco wysunięte przed ściany skrzyń. Poniżej znajdowały się odpowiadające im szerokościami czworobocznych otworów kafle garnkowe, częściowo przysłonięte opadającym ku dołowi elementem kafla fryzowego[56]. Znane są zasadniczo dwie klasy szerokościowe kafli fryzowych osłaniających dolnych: 130 i 110 mm; w Mogilnie znaleziono również egzemplarz o szerokości 90 mm[57]. Jak wyżej wspomniano, kafle tego typu dawały się zestawiać jedynie w rzędach o takiej samej szerokości lic, zamykane odpowiednimi kaflami fryzowymi narożnymi symetrycznymi. Stąd można wnosić, że piece tego typu posiadały zasadniczo dwie skrzynie, choć czasem mogły posiadać nawet trzy skrzynie, rozdzielane pasami kafli gzymsowych[58] (ryc. 17).

---

48 K. Nadolska, *Kafle z zamku biskupów* ...

49 T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach Muzeum* ..., s. 26-27.

50 Mamy tu na myśli przede wszystkim fakt, że znane z autopsji kafle gzymsowe posiadają prostą, prostokątną płytkę licową nachyloną w stosunku do płaszczyzny podstawy pod takim kątem, że w rezultacie następuje cofnięcie się górnej krawędzi lica o około 60 mm.

51 T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach Muzeum* ..., s. 21-24.

52 Cz. Strzyżewski, 1998, *Strzyżewo Paczkowe* ..., s. 105-106.

53 Być może ten typ pieca znajdował się także w dworze w Nowym Mieście; pośród zaledwie kilku publikowanych z tego stanowiska ułamków kafli znalazł się fragment typowego kafla gzymsowego (R. Grygiel, *Dzieje rezydencji* ...). Brak większej serii znalezisk utrudnia jednak wnioskowanie na ten temat.

54 T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach Muzeum* ..., s. 21.

55 Tamże, s. 27.

56 Tamże, ryc. 10, 19.

57 W. Matuszewska-Kola, *Kafle piecowe odkryte* ..., tabl. II, 4.

58 Możemy taki wniosek wysnuć na podstawie znaleziska kafla fryzowego osłaniającego dolnego w Mogilnie (tamże) o szerokości lica ok. 90 mm; znane nam trzy klasy kafli tego typu (130; 110 i 90 mm) musiały być rozdzielone dwoma warstwami

Górę pieca zamykał i dociążał rząd kafli fryzowych osłaniających górnych, zaopatrzonych w blanki oraz dodatkowo trójkątne elementy wieńczące.

Bryła pieca tego typu była silnie urozmaicona pasami fryzowych kafli, spoczywających na częściowo przysłoniętych rzędach kafli garnkowych, tworzącymi ciekawy efekt wizualny. Piec typu C był, jak można sądzić, dość rozpowszechniony w Wielkopolsce – znany jest z Gniezna (Jezioro Święte i inne stanowiska) i Jankowa Dolnego[59], Mogilna[60], Kruszwicy[61], Poznania[62]. Występował, jak wynika z dotychczasowych analiz, zasadniczo w drugiej połowie XV w.

Sposób zestawienia kafli w piecu typu C, ilość poszczególnych rzędów oraz ilości kafli w ich obrębie prezentuje ryc. 17. Piec taki, zrekonstruowany na podstawie kafli ze stan. 22 w Gnieźnie (Piec III i VI) oraz ze stan. 21 w Jankowie Dolnym (Piec 2), mógł składać się z 282 kafli, w tym z 48 garnkowych.

Całkowitą wysokość pieca uzyskaną po dodaniu wysokości, obliczonej dla dolnej i górnej skrzyni oraz wysokości elementów wieńczących obliczamy odpowiednio na: 1480 mm + 1450 mm = 2930 mm.

Ornamentyka kafli wielkopolskich. Piece kaflowe, stanowiące od okresu późnego średniowiecza coraz częstszy element stałego wyposażenia wnętrz mieszkalnych, pełniły oprócz swojej podstawowej funkcji ogrzewczej także rolę znaczącego elementu zdobiącego pomieszczenie oraz nośnika określonych treści. Wynikało to przede wszystkim z możliwości, jakie dawało odpowiednie wykorzystanie licowych płytek kafli. Znamienne, że niemal wszystkie okazy tego typu posiadały płytki ornamentowane (reliefowo lub wycinanym ażurem). Zasadnicze grupy motywów zdobniczych, podzielonych w zależności od treści ikonograficznej, występujących na gotyckich kaflach, zaprezentowała już M. Dąbrowska[63]. Przyrost źródeł pozwala dziś na pełniejsze spojrzenie na to zagadnienie m.in. w odniesieniu do wyrobów wielkopolskich.

Najliczniejszą grupę stanowią kafle z przedstawieniami heraldycznymi. Na okazach wielkopolskich zarejestrowano kilkadziesiąt herbów państwowych, ziemskich, kościelnych i rycerskich[64].

Ryc. 18. Kafel wypełniający środkowy – herb Brochwicz (Gniezno, stan. 22), fot. J. Andrzejewski.

W sposobie prezentowania treści heraldycznych dostrzegamy dużą różnorodność. Najczęściej godło herbowe zawarte jest w polu gotyckiej tarczy, dołem półkoliście lub ostro zakończonej (ryc. 18). Część kafli z najstarszych pieców pole to posiada ograniczone rodzajem obramowania z zaokrąglonymi dolnymi narożami (ryc. 19); wyjątkowo obramowanie to przyjmuje postać bordiury. Zdarza się też, że godło herbowe występuje na płytce licowej bez jakiejkolwiek ramki.

Ryc. 19. Kafel wypełniający środkowy – herb Łabędź (Gniezno, stan. 22), rys. B. Bednarczyk.

Drugim zasadniczym sposobem ukazywania treści heraldycznych, spotykanym już na najstarszych kaflach płytowych, jest umieszczenie na jednym wizerunku całego programu herbowego, składającego się z małej tarczy z godłem w ukłonie, hełmu z pióropuszem lub klejnotem oraz stylizowanych labr (ryc. 20). Ten sposób prezentacji dotyczy zarówno herbów państwowych, ziemskich, kościelnych jak też rycerskich.

Porównując kafle wykonane w różnych matrycach a posiadających na licach przedstawienia takich samych herbów dostrzegamy wyraźne, nieprzypadkowe podobieństwa w sposobie stylizacji labr[65]. Opisana sytuacja może świadczyć o tym, iż w obiegu były wzorniki, zawierające szkice całego programu ikonograficznego sugerujące także określony sposób prezentacji labr przy danym herbie[66]. Wyjątkowo małej tarczy z odpowiednim znakiem, oprócz hełmu i labr towarzyszy personifikacja,

Ryc. 20. Kafel wypełniający środkowy – herb Nałęcz. (Gniezno, stan. 22), fot. J. Sieczkowski.

typowych kafli gzymsowych, warunkujących podział bryły pieca na trzy skrzynie.

59 T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach Muzeum* ..., il. 211-215.

60 W. Matuszewska-Kola, *Kafle piecowe odkryte* ..., tabl. II, 4.

61 M. Dąbrowska, *Kafle i piece kaflowe* ..., il. 105.

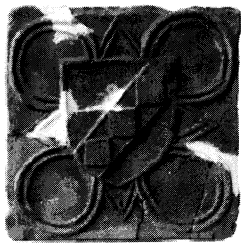
62 M. Gumowski, *Kafle średniowieczne* ..., tabl. VII.

63 M. Dąbrowska, *Kafle i piece kaflowe* ..., s. 125.

64 Zestawienie procentowe udziału różnych typów dekoracji kafli wskazuje, że egzemplarze herbowe stanowiły w piecu z reguły ponad połowę wszystkich przedstawień (T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach Muzeum* ..., s. 27). Można zaobserwować, że w programie heraldycznym przeciętnego pieca znajdowały się: kafle z herbami o charakterze ogólnopaństwowym (Orzeł Biały, Pogoń), herby osobiste króla (Bojcza); herby podstawowych ziem królestwa, kościelne (herby papieskie, arcybiskupów, kapituły); bogaty zestaw herbów rycerskich, wyrażających koneksje rodzinne oraz odzwierciedlające sympatie polityczne właściciela (R. Grygiel, *Piece kaflowe* ...) np. herb hrabiów Cilli czy Luksemburgów w Jankowie Dolnym. Tylko część z nich występowała w postaci zwielokrotnionej. Można domniemywać, że piec zestawiany był z gotowego zbioru wzorów w układzie zależnym od życzeń zamawiającego.

65 Wybrane przykłady (T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach* ...; R. Grygiel, *Dzieje rezydencji* ...; *Piece kaflowe* ...): herb Orzeł Biały na kaflach z Jankowa Dolnego i Jarocina; kafel z herbem Ziemi Dobrzyńskiej z Jankowa Dolnego i Rogóźna, kafel z herbem Drya z Jankowa Dolnego i Sierakowa (pierwsza odmiana); herby Drya z Jankowa Dolnego i Rogóźna (druga odmiana); herby Pogoń z Jankowa Dolnego i Rogóźna; herb Trąba z Jankowa Dolnego, Jarocina i Nowego Miasta stan. 2, herb Nałęcz z podwiniętymi końcami labr z kafla z Gniezna i z płytki posadzkowej na Wawelu (P. Mrozowski, *O sztuce i stylizacji heraldycznej w Polsce XIV-XV wieku*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego nowej serii", t. 1 (12), 1993, s. 77-109, Tabl. VII.3), choć z drugiej strony labry herbu Nałęcz z kafla z Raciążka nie są podwinięte.

66 T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach Muzeum* ..., s. 28.



Ryc. 21. Kafel wypełniający środkowy – herb Drya w ramce gotyckiej (Gniezno, stan. 22), fot. Jerzy Andrzejewski.

jak to widzimy na kaflach z Gniezna i Jankowa Dolnego z herbem Leliwa, którą trzyma na łańcuchu postać kobieca, mająca w drugiej ręce berło[67].

W przedstawieniach herbów przypisywanych poszczególnym arcybiskupom, z towarzyszącymi atrybutami, również można dostrzec cechy zindywidualizowanego układu[68].

Inny sposób prezentacji heraldycznej polega na umieszczeniu małej tarczy z godłem wewnątrz ozdobnej gotyckiej ramki, zazwyczaj rozbudowanej (ryc. 21) lub w otoczeniu elementów roślinnych (np. winnego grona lub jaskółczego ziela). Rodzaj ramki przyporządkowany jest danemu konkretnemu herbowi i nie powtarza się przy innych godłach.

Tarczy herbowej mogą też towarzyszyć nie mające istotnego znaczenia heraldycznego ozdoby w postaci trzymaczy, np. para walczących dzikich ludzi lub para alegorycznych postaci – trzymaczy (np. na kaflu z Trzemeszna[69]) czy też anioł nad tarczą.

Spotyka się również w przedstawieniach postaci z małymi tarczkami herbowymi, służącymi uczytelnieniu wizerunku lub zaznaczeniu przynależności rodowej danej figury. Mamy więc przedstawienia jeźdźców trzymających tarczę z herbem Bojcza lub Słupy Giedymina bądź kopijników z tarczą z herbem Nałęcz czy Poraj. Czasami tarczka z herbem znajduje się obok przedstawionej postaci, np. mała tarczka z herbem Bojcza, umieszczona z boku jeźdźca z mieczem nad głową (kafle z Jankowa Dolnego czy Rogóźna)[70]czy też tarczka z herbem Orzeł Biały obok rycerza nacierającego rycerza z mieczem[71].

Spotykamy również na pojedynczych kaflach układy wieloherbowe, składające się z oddzielnych znaków zawartych w kolistych medalionach lub tarczkach[72].

Druga zasadnicza grupa przedstawień na kaflach to motywy, które można ogólnie określić jako figuralne. W grupie przedstawień figuralnych znajduje wyraz dominująca w sztuce tego okresu tematyka religijna. Na kaflach występują zarówno ilustracje scen ze Starego i Nowego Testamentu jak też wyobrażenia postaci świętych, proroków i aniołów. Część przedstawień zachowana jest bardzo fragmentarycznie, stąd nie wszystkie można jednoznacznie zidentyfikować.

Jak wynika z analizy zbiorów, zasób repertuaru ikonograficznego związanego z Biblią wykorzystanego do dekoracji znanych nam kafli wielkopolskich jest skromny wobec analogicznego zestawu na kaflach czeskich[73]. Właściwie ogranicza się on do kilku najbardziej znanych epizodów. Odnośnie Starego Testamentu są to: grzech Adama i Ewy w raju, walka Samsona z lwem, Jonasz w paszczy ryby (morskiego potwora) i scena z siedzącym prorokiem, trzymającym w ręku banderolę. Nowy Testament również potraktowany jest bardzo wybiórczo a zestaw uchwytnych przedstawień jest uboższy nawet w porównaniu z tym, jaki spotkać można na kaflach z terenu Śląska. W cyklu pasyjnym brakuje na przykład: sceny Modlitwy w Ogrójcu, Ostatniej Wieczerzy, wjazdu do Jerozolimy, Biczowania, Drogi Krzyżowej[74], *arma Christi*[75] czy nawet klasycznego Ukrzyżowania czy Zdjęcia z Krzyża[76].

Odnotować możemy: scenę kuszenia Chrystusa (Gniezno, Jankowo Dolne) – ryc. 6, wizerunek Ukrzyżowanego (Gniezno), Ukrzyżowanie (Jankowo Dolne), *veraikon* oraz zapewne scenę Zmartwychwstania (Gniezno). Na zachowanym w połowie kaflu z Jankowa Dolnego z przedstawieniem Ukrzyżowania występuje nietypowe ustawienie Matki Bożej Bolesnej, która znajduje się po prawej stronie pod krzyżem[77], a z reguły zajmuje w tym typie przedstawień lewą stronę kompozycji.

Cykl Maryjny wydaje się również mocno zredukowany wobec repertuaru kafli czeskich[78]; nieobecne jest Nawiedzenie, Narodzenie Dzieciątka, Boża Rodzina, Tronująca Maria z Dzieciątkiem, Koronacja Marii. Występuje zaś

67 Tamże, il. 99-100.

68 Najlepszym przykładem będzie na pewno program herbu Jastrzębiec przypisywanego arcybiskupowi Wojciechowi (1423-1436), który znamy z kafla z Jankowa Dolnego (Piec 1 – T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach Muzeum* ..., il. 27) i z zamku w Wenecji. Wykazuje on podobieństwo do pieczęci tegoż arcybiskupa (F. Piekosiński, *Heraldyka polska wieków średnich*, Kraków 1899, s. 66, fig. 88) oraz płaskorzeźbionego wizerunku herbu Jastrzębiec na zamku biskupów krakowskich w Lipowcu (G. Lichończak-Nurek, *Wojciech herbu Jastrzębiec arcybiskup i mąż stanu*, Kraków 1996, il. 7). Podobnie przedstawia się sprawa z herbem Odrowąż arcybiskupa Jana Sprowskiego (1453-1464), występującego na kaflu z Jankowa Dolnego (T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach Muzeum* ..., il. 105) oraz w podobnym układzie w środku płyty erekcyjnej kaplicy fundacji tegoż arcybiskupa, szczęśliwie zachowanej w katedrze gnieźnieńskiej (*Katedra Gnieźnieńska*, red. A. Świechowska, 1970, t. 1, tabl. XCI.A). Mitrze nad tarczą towarzyszy jedynie krzyż (z lewej strony na kaflu; z prawej strony na płycie).

69 M. Wiewióra, *Zespół klasztorny kanoników* ..., ryc. 51.1.

70 Postać jeźdźca w takim układzie wcale nie musi być jednoznaczna czego dowodem jest kafel z Krakowa z ulicy Jagiellońskiej z takimż jeźdźcem, obok którego umieszczona jest tarczka z herbem Dębno.

71 Wobec przesłanek, wskazujących na rozprzestrzenienie kafli z tym wizerunkiem na terenie dworów wielkopolskich (Gniezno, Nowe Miasto, stan. 2a – por. R. Grygiel, *Dzieje rezydencji* ..., ryc. 190, 10) wydaje się, że w tym przypadku chodzi właśnie o godło tej dzielnicy.

72 Kafel z Kalisza (F. Kopera, J. Pagaczewski, *Polskie Muzeum czyli zbiór 64 podobizn naszych zabytków*, Kraków b.r.w., poz. 56c) ikonograficznie należący do tej kategorii przedstawień heraldycznych ze względu na cechy formalne (obramienie płytki licowej) nie zaliczamy do kafli typu wielkopolskiego.

73 Z. Halzbauer, *Náboženské motivy na českých gotických reliéfních kachlích*, „Archaeologia Historica", t. 21/96, 1996 s. 465-482.

74 K. Dymek, *Średniowieczne i renesansowe kafle śląskie*, Wrocław 1995, tabl. XIX b.

75 V. Brych, *Kachle doby gotické, renesanční a raně barokní. Výběrový katalog Národního muzea v Praze*, Praha 2004, s. 14.

76 Z. Halzbauer, *Náboženské motivy* ...; K. Dymek, *Średniowieczne i renesansowe* ..., s. 29-30.

77 T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach Muzeum* ..., s. 29, il. 148.

78 Z. Hazlbauer, *Zobrazení Ježíše v dětské podobě na českých gotických reliéfních kachlích*, „Archaeologia Historica", t. 21/96, s. 453-463.

Ryc. 22. Kafel wypełniający środkowy – Matka Boża Apokaliptyczna; po bokach głowa św. Wojciecha nabita na pal i orzeł (Gniezno, stan. 22), fot. J. Sieczkowski.

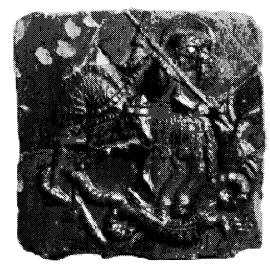
Zwiastowanie (ryc. 4), dwie wersje Pokłonu Trzech Króli (Jankowo Dolne) i być może przedstawienie rzezi niewiniątek[79].

Wyjątkowo piękne jest przedstawienie Marii z Dzieciątkiem, otoczonej glorią słoneczną, stojącej na półksiężycu (Niewiasta Apokaliptyczna) – ryc. 22, należące do najpopularniejszych przedstawień dewocyjnych XV i początku XVI w.[80] Jednak zupełnie wyjątkowe jest połączenie takiego wizerunku Marii ze sceną ekspozycji głowy św. Wojciecha na palu z czuwającym orłem, wzorowanej na kwaterze z Drzwi Gnieźnieńskich.

Nie ma też na żadnym kaflu symboli Ewangelistów, spotykanych na egzemplarzach czeskich[81].

Pomimo tych zastrzeżeń sądzimy, że możliwe było w ograniczonym zakresie typologiczne zestawianie scen Starego i Nowego Testamentu oraz uznanych symboli religijnych (pelikan, baranek, feniks), charakterystyczne dla tego typu prezentacji treści religijnych, stosowanych w dekoracji książkowej i malarstwie ściennym. Ilustracje biblijne i symbole pełniły przede wszystkim rolę moralizatorską jako obrazowe egzempla podstawowych cnót (wiary, nadziei, miłości, męstwa) oraz przypomnienie głównych momentów zbawienia człowieka, np. upadek Adama i Ewy (grzech pierworodny) – Zwiastowanie (wskazanie na rolę Maryi jako drugiej Ewy) – Ofiara Krzyżowa Chrystusa (drugi Adam).

Zestaw świętych postaci na kaflach, ulubiony temat sztuki gotyckiej, jest dość bogaty, choć również on ustępuje repertuarowi takich przedstawień na kaflach śląsko-czeskich[82]. Najczęściej występuje tu postać św. Jerzego zabijającego smoka (podobnie dla Śląska[83]), bardzo popularny motyw w sztuce średniowiecznej (ryc. 23), co ma zapewne odniesienia do etosu idealnego rycerza. Postać ta wyobrażana jest w różnych odmianach ikonograficznych: jako jeździec lub pieszy rycerz. Do częstszych wizerunków na kaflach należy też św. Barbara, patronka dobrej śmierci.



Ryc. 23. Kafel wypełniający środkowy – św. Jerzy walczący ze smokiem (Jankowo Dolne, stan. 21), fot. J. Sieczkowski.

Ciekawe jest zestawienie na kaflu postaci tej świętej ze św. Janem Chrzcicielem, opiekunów dwóch najważniejszych z punktu widzenia teologii wydarzeń w życiu każdego człowieka; narodzin do życia w łasce bożej i narodzin do życia wiecznego[84].

Z innych świętych, spotykanych na wielkopolskich kaflach, wymienić można św. Małgorzatę Antiocheńską (ryc. 5), znaną na kaflach w dwóch wersjach ikonograficznych[85], św. Marcina (jeden z bardziej popularnych motywów na średniowiecznych kaflach), św. Krzysztofa (Poznań[86]), męczeństwo św. Sebastiana, domniemane wyobrażenie św. Marii Magdaleny. Na specjalną uwagę zasługuje częste z rejonie Gniezna występowanie kafli z przedstawieniem św. Jadwigi Śląskiej (Jankowo Dolne – Piec 2, Kruchowo, Rzegnowo). Natomiast nie natrafiono na „klasyczne" wyobrażenie św. Wojciecha, patrona archidiecezji gnieźnieńskiej i Polski, jako biskupa z pastorałem i wiosłem, co jest zastanawiające wobec występowania czeskich patronów państwowych (św. Wacław i św. Zygmunt) na licach czeskich kafli[87].

Ryc. 24. Kafel wypełniający środkowy – alegoria Wcielenia; z lewej – pierwowzór przedstawienia: odbitka graficzna z życzeniami noworocznymi z lat 1490-1500 (P. Hertz, *Neujahrswünsche des XV. Jahrhunderts*, Strassburg 1899, Tabl. 16), fot. J. Sieczkowski.

79 T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach Muzeum* ..., il. 147.

80 A. Grzybkowski, 1978, *Wariant ikonograficzny Assunty z kobiecą maską lunarną*, [w:] *Sztuka i ideologia XV wieku*, red. P. Skubiszewski, Warszawa 1978, s. 442.

81 V. Brych, D. Stehlíková, J. Žegklitz, *Pražské kachle doby gotické a renesanční. Katalog vystavy*, Praha 1990, s. 46, 48; Z. Halzbauer, *Náboženské motivy* ..., s. 468; V. Brych, *Kachle doby gotické* ..., s. 15.

82 K. Dymek, *Średniowieczne i renesansowe kafle* ...; Z. Halzbauer, *Náboženské motivy* ...W ikonografii wielkopolskiej brak także wizerunków postaci świętych, obecnych także w kaflarstwie innych dzielnic, np. św. Izydora oracza, znanego z wykopalisk w Czersku na Mazowszu (M. Dąbrowska, *Kafle i piece kaflowe* ...).

83 K. Dymek, *Średniowieczne i renesansowe* ..., s. 31.

84 T. Janiak, hasła: *Kafel piecowy z wyobrażeniem triumfu śmierci* i *Kafel piecowy z postaciami św. Jana Chrzciciela i św. Barbary*, [w:] *Śmierć w kulturze dawnej Polski od średniowiecza do końca XVIII wieku. Katalog wystawy pod kierunkiem i redakcją Przemysława Mrozowskiego*, Warszawa, s. 80, 119.

85 Wyjątkowo piękny wizerunek, zachowany na dwóch kaflach: ze stan. 15c w Gnieźnie i stan. 21 w Jankowie Dolnym (T. Janiak, *Kafle gotyckie i renesansowe* ..., il. 131), nawiązuje układem ikonograficznym do znanego rysunku piórkiem Martina Schongauera, reprezentującego tzw. styl piękny (miękki), datowanego na około 1400 rok (S. Kimpel, *Margarita (Marina) von Antiochien*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrg. W. Braunfels, Rom-Freiburg-Basel, 1994, t. 7, s. 495).

86 M. Piątkiewicz-Dereniowa, *Materiał kaflowy*, [w:] *Początki i rozwój Starego Miasta w Poznaniu*, Warszawa-Poznań 1977, ryc. 81.

87 V. Brych, *Kachle doby gotické* ... .

W dekoracji znajdujemy także przedstawienia archaniołów i aniołów, m.in. wizerunek św. Michała Archanioła, pokonującego siły piekielne.

Do kategorii przedstawień religijnych zaliczyć można także niektóre alegorie. Odnotujmy tu wyobrażenie Dzieciątka, siedzącego na poduszce i trzymającego krzyż – popularna w ikonografii średniowiecznej alegoria Wcielenia (ryc. 24). Z kolei wizerunek siedzącego baranka w koronie (Jankowo Dolne) czy też baranka z chorągiewką (Poznań) można interpretować jako symbole Baranka Apokaliptycznego czyli zmartwychwstałego Chrystusa Króla u kresu czasów. Bardzo częsty na kaflach jest też motyw pelikana w różnych wersjach – symbol eucharystycznej ofiary Chrystusa. Obrazem Zmartwychwstałego jest też zapewne motyw feniksa, odradzającego się z popiołu.

Ryc. 25. Kafel wypełniający środkowy – Triumf Śmierci (Gniezno, stan. 22), fot. J. Sieczkowski.

Wśród przedstawień o charakterze religijnym miejsce szczególne zajmuje wyobrażenie Triumfu Śmierci (ryc. 25), umieszczone na kaflu z Gniezna[88]. Alegoria triumfu śmierci to temat równie częsty w ikonografii pełnego średniowiecza, co *artes moriendi* i tańce śmierci. Wyrażała ona przede wszystkim przeświadczenie o równości stanów a więc wszystkich ludzi wobec śmierci i jej nieuchronności. Unaoczniała marność życia oraz grozę śmierci, która podąża przed siebie, uosabiając ślepy los.

Trzecią grupę stanowią kafle o tematyce rycerskiej i dworskiej, zapewne mające głębsze odniesienia symboliczne. Występuje tu m.in. popularny wizerunek króla na łowach z sokołem (ryc. 26), dość częste przedstawienia turniejowych kopijników, scena walki wręcz dwóch postaci (prawdopodobnie na koniach), jeźdźców z mieczem, postaci uzbrojonych w miecze lub halabardy. Do wyobrażeń z kręgu ideologii rycerskiej należy również bez wątpienia scena walki rycerza ze smokiem[89], umieszczana również od wczesnego średniowiecza na pieczęciach czy monetach[90].

Ryc. 26. Kafel wypełniający środkowy – król na łowach z sokołem (Gniezno, stan. 22), fot. J. Sieczkowski.

Definitywnie nie jest rozstrzygnięta kwestia obecności motywów husyckich na kaflach wielkopolskich. Źródła pisane potwierdzają ich obecność na Kujawach już w 1424 roku a wpływ na społeczeństwo Wielkopolski mógł wzrosnąć po ich słynnej wyprawie w 1433 do walki z Krzyżakami na Pomorze Gdańskie i Nową Marchię[91]. Być może ułamek kafla z Pieca 1 (pierwsza poł. XV w.) z Jankowa Dolnego, z motywem figuralnym określanym dotychczas jako „woźnica"[92], w rzeczywistości jest fragmentem sceny: *husycki bojownik na wozie, woźnica z batem*[93] znanej z kafli czeskich.

Sceny typowo dworskie to zaślubiny, scena tańca, fragment z postacią męską wznoszącą puchar, muzykanci, treser zwierząt. Na głębszą warstwę znaczeniową przynajmniej niektórych z tych scen zwróciła uwagę J. Renner[94], wskazując na możliwe odniesienia do symboliki alchemicznej czyli uniwersalnej. Niektóre z nich mogą posiadać pierwowzory literackie, jak np. niezwykle rzadkie w polskiej ikonografii późnego średniowiecza wyobrażenie sceny *Sądu Parysa*[95], zachowane na kilku egzemplarzach kafli z Pieca V w Gnieźnie (ryc. 27), datowanego na lata 1490-1495. Jak wynika z ustaleń prof. Jerzego Miziołka scena na gnieźnieńskim kaflu nie opierała się wprost na klasycznym źródle literackim, lecz na jednej ze średniowiecznych wersji tematu Wojny trojańskiej, w których *Sąd Parysa* przedstawiony był nie jako rzeczywiste wydarzenie ale wizja senna. Pierwszym autorem, który tak przedstawił omawianą scenę, był Dares, którego dzieło „Wojna Trojańska" znana była w Polsce co najmniej od XV wieku.

Ryc. 27. Kafel wypełniający środkowy – *Sąd Parysa* (Gniezno, stan. 22), fot. J. Sieczkowski.

Kolejnym wyobrażeniem posiadającym być może literacki pierwowzór to scena rozmowy, prowadzonej przez błazeńskiego Marchołta trzymającego szklany puchar fletowy i króla Salomona. *Dialog o Marchołcie* z poważnego w treści dialogu religijnego przekształcił się w końcu XII w. w popularny utwór humorystyczno-parodystyczny o brzydkim i grubym prostaku, przebywającym na dworze króla Salomona. Marchołt-prostak dzięki swojemu sprytowi

88 T. Janiak, hasła: *Kafel piecowy z wyobrażeniem ...* .
89 T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorah Muzeum ...*, il. 139.
90 Z. Piech, *Ikonografia pieczęci Piastów*, Kraków 1993, s. 93-95.
91 J. Macek, *Husyci na Pomorzu i w Wielkopolsce*, Warszawa 1955; P. Kras, *Husyci w piętnastowiecznej Polsce*, Lublin 1998.
92 T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach Muzeum ...*, il. 161.
93 V. Brych, *Kachle doby gotické ...*, ryc. 276.
94 J. Renner, 1994, *Grupa znalezisk kaflowych. Przyczynek do badań historii kaflarstwa polskiego*, [w:] *Garncarstwo i kaflarstwo na ziemiach polskich od późnego średniowiecza do czasów współczesnych. Materiały z konferencji – Rzeszów, 21-23 IX 1993*, Rzeszów 1994, s. 21-31.
95 *Sąd Parysa* na gnieźnieńskim kaflu jest najwcześniejszym znanym przedstawieniem tej sceny w polskiej sztuce, wyprzedzającym drzeworyt o tym temacie, zdobiący krakowskie wydanie dzieła Jakuba Lochera z 1522 roku (J. Miziołek, *„Sąd Parysa" jako wizja senna na kaflu z Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie*, [w:] *Studia archeologica: prace dedykowane Profesorowi J. A. Ostrowskiemu w sześćdziesięciolecie urodzin*, red. E. Papuci-Władyka, J. Śliwa, Kraków 2001, s. 324).

i zdrowemu rozsądkowi uzyskuje przewagę nad dobrze urodzonym i uczonym przeciwnikiem, wystawiając go na pośmiewisko[96].

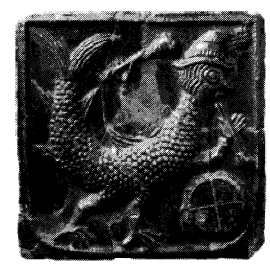
Czwartą grupę ikonograficzną, jaką można wyodrębnić na kaflach gotyckich, to przedstawienia o charakterze moralizatorskim lub symbolicznym, na których spotykamy zwierzęta, stwory fantastyczne i hybrydy oraz symbole astrologiczne.

Dotyczą one głównie „egzystencjalnych" dróg życia człowieka na ziemi i podejmowania odpowiedzialności za nie w kontekście odwiecznej walki dobra ze złem. Taką wymowę może posiadać zestaw motywów z polowaniem na jelenia, który uciekając przed ścigającymi go chartami, symbolizującymi złe moce, musi chronić się przed niebezpieczeństwami, jakie niesie ze sobą świat. Podobny sens ma zapewne motyw labiryntu Minosa – obraz krętych dróg życia człowieka i zagrożeń, związanych z zabłąkaniem się i zatraceniem w piekle. Do tej grupy wpisuje się dość często spotykana na kaflach w Wielkopolsce i na Śląsku scena lisa przemawiającego do gęsi[97], stanowiąca przestrogę przed heretyckimi „uwodzicielami", prowadzącymi ludzi na zatracenie[98]. Tej „egzystencjalnej" problematyki dotyczą również domniemane wyobrażenia koła fortuny w formie koła młyńskiego (Gniezno, Biechowo) lub utworzonego z rybich ciał[99].

Obecna na kaflach ikonografia zwierzęca, tak charakterystyczna dla sztuki średniowiecznej, wyraża symboliczne widzenie i rozumienie otaczającego świata. Opierała się ona głównie na tekstach późnoantycznego *Physiologusa*, przetłumaczonego z greki na łacinę i oddziałującego silnie na myśl średniowiecza m.in. Izydora z Sewilli w VII w., Bedy w VIII w., Rhabanusa Maurusa w IX w., Honoriusza z Autun i Hildegardy z Bingen w XII w. Zawarty w nim świat zwierzęcy – opisywany nie tylko pod względem form zewnętrznych ale również przypisanych znaczeń symbolicznych – odbijał podstawowy dualizm Kosmosu. Może on mieć w przypadku różnych zwierząt znaczenie pozytywne – związane ze świętością, życiem wiecznym, lub negatywne – odpowiadające diabłu, grzechowi, wiecznej śmierci[100].

Ryc. 28. Kafel wypełniający środkowy – jednorożec (Gniezno, stan. 22), fot. J. Sieczkowski.

Mamy więc cały szereg realnych zwierząt: wspomniany jeleń, lis, niedźwiedzie, zające, psy, oraz fantastycznych stworów i hybryd: gryf, smok, jednorożec (ryc. 28), syrena (meluzyna), hybryda z rybim ogonem (syren – ryc. 29), wymieniony już feniks. Znaczenie symboliczne miały bez wątpienia sceny muzykujących zwierząt i kapel zwierzęcych (Jarocin). Omówienie konkretnego znaczenia symbolicznego, nadawanego w średniowieczu tym wizerunkom, przekracza ramy niniejszego opracowania.



Ryc. 29. Kafel wypełniający środkowy – syren (Jankowo Dolne, stan. 21), fot. J. Sieczkowski.

Wymieńmy jeszcze jedną kategorię wyobrażeń, wyodrębniającą się spośród motywów, spotykanych na kaflach – astronomiczno-astrologiczne, zawierające przedstawienia nieba[101] (por. też kafel z Rogowa Opolskiego[102]) lub ciał niebieskich. Występowały one w piecach częściej, niż dotychczas sądzono i zapewne kolejne znaleziska poszerzą ten obraz. Ich pełne „rozszyfrowanie" wymaga dalszych studiów.

Na kaflach gotyckich spotykamy także motywy architektoniczne (wieże, budowle z wieżami), maswerki okienne (zwłaszcza na kaflach, ulokowanych w nadstawie pieca) a także motywy geometryczne (np. plecionki).

W reliefowej dekoracji gotyckich kafli znajdujemy kolejne dowody i przykłady wpływu grafiki na sztukę polską XV w.[103] Można konkretnie wskazać na graficzny pierwowzór w postaci druku z życzeniami noworocznymi z lat 1490-1500 dla reliefowej dekoracji kafla, przedstawiającej Dzieciątko na poduszce z krzyżem (ryc. 24). O bardzo prawdopodobnym istnieniu pierwowzoru graficznego można też domniemywać w przypadku wizerunku Matki Bożej Apokaliptycznej, oraz kafla ze sceną *Sądu Parysa*. Nie może raczej ulegać wątpliwości, że na podobnej kanwie wykonano również patryce innych kafli, np. ze sceną rozmowy Marchołta z księciem, Triumfem Śmierci i przedstawieniami, nawiązującymi w kompozycji do licznie rozpowszechnianych tego typu grafik, zwłaszcza od drugiej poł. XV w.[104] Korzystanie przez twórców, zajmujących się wykonywaniem

96 J. Ziomek, *Renesans, Wielka Historia Literatury Polskiej*, Warszawa 1995, s. 144-145; M. Gutowski, *Komizm w polskiej sztuce gotyckiej*, Warszawa 1973, s. 54.

97 K. Dymek, *Średniowieczne i renesansowe kafle ...*, s. 32.

98 D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Leksykon, Warszawa 2001, s. 280.

99 Por. J. Sokolski, *Bogini, pojęcie, demon. Fortuna w dziełach autorów staropolskich*, Wrocław 1996, s. 134.

100 T. Dobrzański, M. Kaziński, *Muzykujące zwierzęta w miniaturze średniowiecznej*, [w:] *Flora i fauna w kulturze Średniowiecza od XII do XV wieku.* Materiały XVII Seminarium Mediewistycznego, red. A. Karłowska-Kamzowa, Poznań 1997, s. 65; S. Kobielus, *Bestiarium chrześcijańskie*, Warszawa 2002.

101 T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach Muzeum ...*, il. 206.

102 K. Dymek, *Średniowieczne i renesansowe kafle ...*, tabl. XXII g.

103 A. Olszewski, *Pierwowzory graficzne poźnogotyckiej sztuki małopolskiej*, Kraków 1975; E. Chojecka, *Grafika inkunabułowa a malarstwo ścienne. Problem wzajemnych relacji, zależności i oddziaływania*, [w:] *Gotyckie malarstwo ścienne w Europie Środkowo-Wschodniej*, red. A. Karłowska-Kamzowa, Poznań 1975, s. 159-167; B. Miodońska, *Motywy Mistrza Kart do Gry i jego kopisty w krakowskich rękopisach iluminowanych około połowy XV wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki", R. 39,1977, nr 1, s. 19-30; B. Miodońska, *Małopolskie malarstwo książkowe* 1320-1540, Warszawa 1993.

104 Od około 1490 roku na rynku pojawia się znaczna liczba grafik – pojedynczych odbitek i całych serii rycin, napływających z Niderlandów, Niemiec i Włoch. Przywożone przez czeladników i przez wędrownych handlarzy, sprzedawane zarówno w kramach ulicznych w pobliżu kościołów i na jarmarkach spełniały nie tylko funkcję tanich dewocjonaliów ale także dostarczały artystom cechowym wzorów ikonograficznych i kompozycyjnych (B. Miodońska, *Małopolskie malarstwo ...*, s. 154).

patryc kafli, z ulotnej grafiki jak również fakt uwzględniania przez nich nowych zindywidualizowanych wzorów układów heraldycznych po każdorazowym wstąpieniu na siedzibę arcybiskupią kolejnego elekta (zapewne korzystając z dostępnych wzorników) czy też upamiętniających w postaci daty rocznej wydarzenia z życia konkretnych osób świadczą o tym, że w „obrazowych" programach pieców znajdowały oddźwięk aktualne w danym czasie treści i problemy.

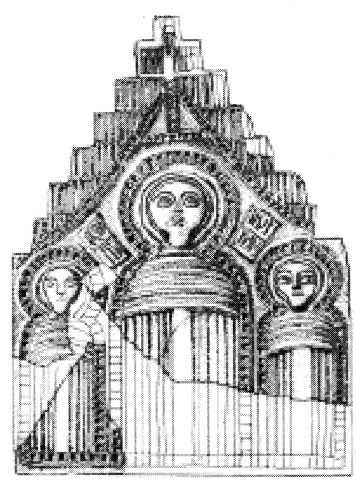
Sposób ich prezentacji jest również dość zróżnicowany. Obok ujęć statycznych, w których motywy są względnie autonomiczne, spotykamy się w gotyckich piecach z celowym zestawianiem układów narracyjnych o dużej dynamice. Najlepszym tego przykładem mogą być kafle ze scenami polowania na zające i jelenie[105]. Wprawdzie są to oddzielne wizerunki (a nie motywy w układzie tapetowym, powstające poprzez zestawianie kilku sąsiednich kafli) ale ułożone obok siebie tworzą scenę o określonej treści. Nawet motywy z pozoru izolowane, ujęte w obramowania, np. hybrydy grające na piszczałkach i bębenkach – w rzeczywistości są w ruchu, podążając w określonym kierunku. Kierunek ruchu tego pełnego gwaru świata, wyobrażonego na płytkach licowych kafli, to odrębne zagadnienie. Zwróćmy uwagę, że wiele figur przedstawionych dynamicznie posiada podwójne „wersje" tego kierunku: są kopijnicy nacierający w prawo i lewo, podobnie postaci w scenach Zaślubin, pary dworskie w tańcu, muzykanci, jednorożce, jelenie, hybrydy (syreny) itd. Podobnie układy heraldyczne na kaflach – zwracają się w jedną lub w drugą stronę. Istnieją zasadniczo dwie możliwości rekonstrukcji tych zestawów w piecu: albo ruch figur odbywał się w przeciwnych kierunkach w kolejnych, wyższych rzędach albo figury znajdujące się w rzędach na bocznych ścianach pieca zbiegały się (jak w archiwoltach portali) na ścianie czołowej.

Na „wrażeniową" jakość dekoracji figuralnej wpływała nie tylko jej duża różnorodność (postaci ludzkie, zwierzęce, fantastyczne itp.), stosowanie ujęć dynamicznych, spotęgowanych zmiennością kierunku ruchu, ale również obecność motywów, odwołujących się do wrażeń słuchowych. W repertuarze ikonograficznym spotykamy postaci grające na szałamajach, błazna z dudami oraz cały szereg „muzykujących" zwierząt i hybryd.

W uporządkowaniu dekoracji gotyckiego pieca wielkopolskiego dostrzec można respektowanie przeciwstawnych sobie symbolicznych sfer świata: strefie światła i świętości, lokowanej w górnej partii pieca przeciwstawiona jest dolna „ziemska" strefa ciemności. Do takiego wniosku upoważnia nas obserwacja elementów dekoracji Pieca VI z Gniezna o znanej lokalizacji w bryle pieca. Górny fryz tworzyły kafle fryzowe osłaniające z motywem słońca i wyobrażeniem twarzy Chrystusa – niejako boskie elementy doskonałości i życia wiecznego. Dolny rząd kafli fryzowych osłaniających (na granicy skrzyń pieca) tworzą egzemplarze z wyobrażeniem rozety i księżyca[106]. W opozycji do słońca – księżyc może być tu symbolem zmienności i niedoskonałości materialnego świata; symbolem śmierci nierozłącznie związanej z życiem ale również tego, że śmierć nie jest ostateczna, lecz następuje po niej odrodzenie[107].

Z takim „widzeniem" metafizyki dekoracji pieca dobrze współgra kafel wieńczący (a więc na pewno znajdujący się w górnej strefie) z domniemanym wyobrażeniem ikony Matki Bożej w otoczeniu świętych w raju (ryc. 30) oraz fakt, iż wiele kafli z przedstawieniami religijnymi znajduje się na kaflach o odmiennych od przeciętnych szerokościach, czyli znajdujących się pierwotnie w górnej skrzyni pieca.

Do tego wszystkiego dochodzą efekty, związane ze zróżnicowaną kolorystyką kafli, pokrywanymi powszechnie szkliwami ołowiowymi w kolorach zielonym, oliwkowym, brązowym, żółtym, białym; zaobserwowano próby stosowania szkliwienia bichromatycznego[108] (ryc. 23). Oddziaływała zapewne także sama „architektura" bryły pieca. Jak to wynika z powyższych propozycji rekonstrukcyjnych, urządzenia te mogły mieć postać wieży, zwieńczonej niekiedy krenelażem z zamarkowanymi strzelnicami, posiadającej w górnej skrzyni kafle z wyobrażonymi maswerkami okiennymi. Forma i wygląd pieca z licznymi wizerunkami herbów mogły wywoływać skojarzenia z wieżą Dawida z Pieśni nad Pieśniami (opiewającej piękno oblubienicy): *Szyja twoja jak wieża Dawida, warownie zbudowana; tysiąc tarcz na niej zawieszono, wszystka broń walecznych*[109]. Tak więc wieża a więc i piec, wydzielający zimą ciepło, symbolizowały bastion dobra lub schronienie w Bogu przed naporem zła *wieżę warowną przeciwko wrogowi*[110].



Ryc. 30. Kafel wypełniający środkowy – ikona z Matką Bożą (?) w otoczeniu świętych w bramie Raju (Gniezno, stan. 22), rys. B. Bednarczyk.

Wielkopolski nurt gotyckiego kaflarstwa. Na zakończenie niniejszych rozważań spróbujemy odpowiedzieć na pytanie, czy można mówić o gotyckim kaflarstwie typu wielkopolskiego; innymi słowy – czy można odnaleźć regionalne, typowe tylko dla tej dzielnicy cechy wyrobów kaflarskich i tym samym – wielkopolskich pieców. Wnioskowanie na ten temat jest bardzo utrudnione ze względu na brak podobnych opracowań w odniesieniu do innych historycznych dzielnic, wchodzących w skład XV-wiecznego Królestwa Polskiego. W zasadzie jedynie Śląsk posiada pewne podsumowanie stanu badań nad

105 T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach Muzeum ...*, il. 211-212.
106 Tamże, il. 213-214.
107 J. Sokolski, *Bogini, pojęcie, demon. Fortuna w dziełach ....*
108 T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach Muzeum ...*, s. 18.
109 D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej. ...*; M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. bp K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 263.
110 (Ps 61,4).

gotyckim kaflarstwem[111]. Dodatkowo sytuację komplikuje fakt, że istniejące publikacje znalezisk kafli stwarzają niekiedy wątpliwości co do poprawności ich datowania; niekiedy zauważa się tendencję do ich postarzania na okres średniowiecza. Tym niemniej można zaryzykować sformułowanie bardzo ogólnych uwag odnośnie specyfiki wielkopolskiego kaflarstwa gotyckiego w oparciu o przegląd istniejącego stanu źródeł archeologicznych, które w miarę poszerzania bazy źródłowej ulegną zapewne weryfikacji.

Na wstępie przyjrzyjmy się wachlarzowi typów gotyckich kafli z terenu Wielkopolski. W świetle obecnego rozpoznania tego zagadnienia uwagę zwraca nieobecność w tym materiale kafli, uzyskiwanych z przecięcia glinianego cylindra (a więc kafli półcylindrycznych), niszowych a także kafli płytowych z półcylindryczną komorą zamkniętą. Pojawiają się one tutaj dopiero w początkach XVI w. (np. Gniezno[112], Grębocin[113]), natomiast są to formy typowe dla kaflarstwa zachodnioeuropejskiego[114], w tym również rejonu hanzeatyckiego (np. Rostock[115]), obejmującego także Pomorze Zachodnie[116]. Wydaje się również, że tereny znajdujące się w kręgu oddziaływania państwa krzyżackiego (Prusy Królewskie[117]; m.in. Matarnia pod Gdańskiem[118], Toruń[119]) także mogły należeć do tej strefy.

Zestaw typologiczny kafli wielkopolskich wydaje się również uboższy w porównaniu ze Śląskiem czy szerzej – strefą kaflarstwa czeskiego[120]. Należy odnotować u południowych sąsiadów więcej typów płytowych kafli gzymsowych (np. rekonstrukcja późnogotyckiego pieca z miejscowości Rabí[121] lub pieca z Lipnicy nad Sazawą[122]), stosowanie kafli o komorach zamkniętych oraz półcylindrycznych, powszechniejsze wykorzystywanie kafli ażurowych, w tym także nieznanych u nas ażurowych wieńczących z blankami, z których zestawiano nawet całe piece[123]. Większa jest także różnorodność ażurowych przesłon, warunkująca zwielokrotnienie wizualnych wrażeń[124].

Trudniej wypowiadać się w tym względzie odnośnie Małopolski czy Mazowsza, gdzie także poświadczone jest kaflarstwo gotyckie[125], ale publikowana baza materiałowa jest bardzo skromna.

Odmienność w asortymencie wykorzystywanych kafli w Wielkopolsce, którą hipotetycznie zakładamy mając świadomość, że będzie ona wymagała jeszcze weryfikacji w świetle dalszych badań, mogła uwidaczniać się w wyglądzie pieców, gdyż stosowanie przez zdunów w innych historycznych dzielnicach kafli półcylindrycznych, niszowych oraz z cylindryczną komorą zamkniętą (zazwyczaj o pionowych licach prostokątnych) dawała większe możliwości kształtowania brył urządzeń grzewczych. Nadstawy pieców można było bowiem w tym przypadku budować nie tylko na rzucie czworobocznym ale także na planie koła[126] a stosowanie różnych ażurowych przesłon i profilowanych obramień czy listew w kaflach znacznie urozmaicało walory estetyczne. Piece wielkopolskie wydają się bardziej od nich monolityczne i skromniejsze, jeśli chodzi o detale zdobnicze, natomiast mogły wyróżniać się wielobarwnością kafli, przynajmniej od jednolicie zielonych pieców z Prus Królewskich czy Pomorza (o ile publikowane stąd materiały są poprawnie datowane na XV w.).

Z kolei jako typowo wielkopolskie można być może uznać omówione wcześniej kafle gzymsowe (zob. systematyka kafli), znane z różnych stanowisk, które warunkowały określony typ budowy pieca o masywnej bryle.

---

111 K. Dymek, *Średniowieczne i renesansowe kafle ...* .

112 T. Sawicki, *Kafle gotyckie z Gniezna ...*, s. 217.

113 Z. Białłowicz-Krygierowa, *Mogilno, Strzelno, Trzemeszno i okolice*, Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t. XI, *Dawne Województwo Bydgoskie*, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, z. 10, Warszawa 1982, il. 230-231.

114 R. Franz, *Der Kachelofen*, Graz 1981; I. Unger, *Kölner Ofenkacheln. Die Bestände des Museums für Angewandte Kunst und des Kölnischen Stadtmuseums*, Kőln 1988; G. Keck, *Ein Kachelofen der Manesse-Zeit. Ofenkeramik aus der Gestelnburg/Wallis*, „Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte", Bd. 50, 1993, H. 4, s. 321-356; *Modelschneider und Hafner im 14. Jahrhundert: Der Reliefkachelofen aus der Gestelnburg/Wallis*, „Denkmalpflege und Forschung in Westfalen", 1995, Bd. 32, s. 51-60; E. Festag, *Ein Kachelkomplex aus Nischenkacheln Typ Tannenberg von der Burg Bonames in Frankfurt am Main*, „Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters", Jg. 33, 2005, s. 231-234.

115 J. Burrows, D. Gaimster, *Ofenkachelmodeln des Spätmittelalters aus der Pläterstrasse, Hansestadt Rostock*, „Bodendenkmalpflege in Mecklenburg-Vorpommern", Jb. 47, 2000, s. 279-304.

116 R. Kamiński, *Gotyckie kafle z zamku w Golczewie, woj. zachodniopomorskie*, [w:] *Archaeologia et historia urbana*, Elbląg 2004, s. 441-449.

117 E. Kilarska, M. Kilarski, *Kafle z terenu dawnych Prus Królewskich, XV–XVIII w.*, Malbork 1990.

118 B. Pospieszna, *Późnogotyckie kafle z kościoła pod wezwaniem Św. Walentego w Matarni pod Gdańskiem*, [w:] *Rzemiosło artystyczne*. Materiały Sesji Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, red. R. Bobrow, Szczecin 2001, t. 2, s. 79-92,

119 J. Chudziakowa, A. Kola, *Źródła archeologiczne z terenu zamku krzyżackiego w Toruniu (badania z 1958-1966 r.)*, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Prace Archeologiczne, Nr 6, Warszawa-Poznań 1974.

120 Cechy kaflarstwa śląskiego względem czeskiego scharakteryzowała J. Smoleńska, *Średniowieczne kafle śląskie*, „Rocznik Muzeum Narodowego", R. 19, 1975, s. 265-283; zob. też: Z. Smetánka, *K morfologii českých středověkých kachlů*, „Památky archeologické", t. 60, 1969, s. 228-265; K. Dymek, *Średniowieczne i renesansowe kafle ...* .

121 Z. Hazlbauer, V. Vitanovský, P. Volf, *Stavebni rekonstrukce pozdně gotickýck kamen na hradě Rabí, okr. Klatovy*, „Archaeologia Historica", 1994, t. 19/94, s. 415-429.

122 F. Kocman, Z. Hazlbauer, *Stavební rekonstruce gotických kachlových kamen na hradě Lipnici n. Sázavou, okr. Havlíčkův Brod*, „Archaeologia historica", t. 27/02, 2002, s. 499-519.

123 R. Krajíc, *Středověká kachlová kamna v Táboře (Archeologický výzkum v Křížkově ulici čp. 28)*, Tábor 1997; M. Glosová, Z. Hazlbauer, P. Volf, *Stavební rekonstrukce pozdně gotických kachlových kamen z hradu Lichnice*, „Archaeologia Historica", t. 23/98, 1998, s. 457-470; Z. Halzbauer, *Poznámky k metodice stavebních konstrukcí replik gotických a renesančních kachlových kamen pro účely historických expozic v České Republice*, „Památky Středních Čech", 15/2, 2001, s. 19-27.

124 Z. Halzbauer, *Historické kamnové kachle z Rabštejna nad Střelou*, „Vlastivědná Knihovnička Společnosti Přátel Starožitností", svazek 2, 1995, s. 1-34.

125 M. Dąbrowska, *Kafle i piece kaflowe ...*, tabela 2.

126 R. Franz, *Der Kachelofen ...*; G. Keck, *Ein Kachelofen der ...*; R. Krajíc, *Středověká kachlová ...*; E. Festag, *Ein Kachelkomplex aus Nischenkacheln ...* .

Nie sposób nie wspomnieć w tym kontekście o tzw. piecu wielkopolskim złożonym, zbudowanym z nie występujących nigdzie indziej kafli fryzowych osłaniających dolnych, w którym (jak wspomnieliśmy w rozdziale 3) bryła była silnie urozmaicona pasami fryzów z kafli, spoczywających na częściowo przysłoniętych rzędach kafli garnkowych, stwarzającymi wrażenie lekkości urządzenia grzewczego.

Pewne odmienności zarysowują się także w obrębie zestawu kafli naczyniowych, gdyż brak w Wielkopolsce znalezisk kafli baniastych, znanych z terenu Czech czy Śląska[127].

Przejdźmy do cech budowy i zdobnictwa podstawowego elementu składowego pieców czyli kafla. Przedmiotem dalszych badań powinno być wyjaśnienie, czy dające się zauważyć w materiale z Wielkopolski i Śląska różnice w wielkościach płytek licowych kafli płytowych kwadratowych, mają charakter przypadkowy czy też znamionują zróżnicowanie regionalne[128]. Pewne odmienności dadzą się zauważyć w praktyce formowania drugiego elementu składowego – komory. Jak wykazały analizy, komory otwarte kafli śląskich formowane były zasadniczo na kole garncarskim jako naczynia[129]. Dzięki temu uzyskiwały one regularny kształt, cienkościenność, poziome żłobkowanie zewnętrznych ścian oraz okrągły otwór, często estetycznie opracowany. Komory kafli wielkopolskich generalnie różniły się pod tym względem, gdyż były one lepione z listw (pasków) gliny a następnie formowane podczas dolepiania do lica w mniej lub bardziej regularną komorę o czworobocznym otworze. Przez to też, mimo wygładzania od zewnątrz, ścianki komory posiadały niejednakową grubość, otwór zazwyczaj czworoboczny o krawędziach często nierównych, a wygląd całej komory bywał nieestetyczny.

Jednak najbardziej czytelna cecha kafli wielkopolskich uwidacznia się w zakresie sposobu opracowania dekoracji płytek licowych. Jest bowiem regułą, że ich brzegi nie są ani oblistwowane ani tym bardziej profilowane czy podniesione. Można wstępnie przyjąć, mając na uwadze bardzo skromny zasób publikowanych źródeł z innych dzielnic historycznych Polski, że jest to cecha dystynktywna dla egzemplarzy gotyckich płytowych kafli wielkopolskich. Praktycznie wszystkie znane tego typu kafle z Czech, Śląska, a także Pomorza, Prus Książęcych czy dalszych rejonów hanzeatyckich a także z terenów na zachód od Wielkopolski – z Brandenburgii[130] czy Europy Zachodniej[131], posiadają listwę okalającą płytkę, stanowiącą niejako naturalne ograniczenie motywu ornamentalnego, zawartego na licu kafla. Nawet porównując niemal identyczne pod względem ikonograficznym kafle wielkopolskie na przykład z brandenburskimi z Neuzelle[132] dostrzegamy, że w odróżnieniu od polskich kafle niemieckie posiadają okalającą listwę. Ciekawą pod tym względem sytuację mamy w przypadku znalezisk kafli płytowych z zamku w Inowrocławiu[133] (ryc. 31). Na pierwszy rzut oka różnią się one ikonograficznie od repertuaru wielkopolskiego i wyraźnie nawiązują do kafli czeskich, posiadających motyw zdobniczy wewnątrz kolistej ramki z lilijkami w narożnikach[134]; jednak nawet w tym przypadku egzemplarze wielkopolskie nie mają oblistwowania płytki licowej (w odróżnieniu do kafli czeskich).

Ryc. 31. Kafel wypełniający środkowy z zamku w Inowrocławiu, za: M. Gumowski, op.cit., tabl. II.

127 Z. Halzbauer, *Historické kamnové kachle* ..., s. 10-11; K. Dymek, *Średniowieczne i renesansowe kafle* ..., s. 22-23.

128 Płytki licowe wielkopolskich gotyckich kafli wypełniających środkowych osiągały średnio wymiary 160-170 mm. Porównując je z wymiarami analogicznych kafli śląskich (czyli tzw. złożonych o komorach otwartych), datowanych na wiek XV, dostrzegamy różnice, a mianowicie to, że egzemplarze śląskie wydają się nieco większe, osiągając średnio długość boku lica 190-200 mm (np. kafle z Bestwiny czy Wrocławia ul. Więziennej – K. Dymek, *Średniowieczne i renesansowe* ..., s. 105). Pod tym względem kafle śląskie wykazują podobieństwo do kafli czeskich, które mają identyczne do nich rozmiary płytek licowych (R. Krajíc, *Středověká kachlová* ...; M. Glosová, Z. Hazlbauer, P. Volf, *Stavební rekonstrukce* ...; V. Brych, D. Stehlíková, J. Žegklitz, *Pražské kachle doby* ...; V. Brych, *Kachle doby gotické* ...). Z kolei kwadratowe płytki licowe z zamku w Golczewie na Pomorzu Zachodnim miały nieco mniejsze wymiary 160×155 mm (R. Kamiński, *Gotyckie kafle* ...). Być może jednak zróżnicowanie to ma charakter przypadkowy.

129 K. Dymek, *Średniowieczne i renesansowe kafle* ..., s. 62.

130 K. Strauss, *Kacheln und Öfen der Mark Brandenburg. Ein Beitrag zur Geschichte des Kachelofens in Deutschland*, „Studien zur deutschen Kunstgeschichte", H. 239, Strassburg 1926.

131 G. Keck, 1993, *Ein Kachelofen der* ... .

132 K. Strauss, *Kacheln und Öfen* ... .

133 M. Gumowski, *Kafle średniowieczne* ..., tabl. II.5; Cz. Sikorski, *Miasto* ... .

134 Np. R. Krajíc, *Středověká kachlová* ..., ryc. 24, 35; V. Brych, D. Stehlíková, J. Žegklitz, *Pražské kachle doby* ....

Ten obraz może się jednak zmienić na skutek nowych odkryć, np. z terenu Małopolski czy Mazowsza. O ile kafle z Czerska (Mazowsze) posiadają oblistwowanie lica[135], to w przypadku materiału z Lipowca (Małopolska) obraz nie jest jednolity; są tu zarówno kafle z charakterystyczną ramką[136] jak też o płaskich krawędziach lic[137].

Trudniej jest udokumentować specyfikę wielkopolską odnośnie stosowanego repertuaru motywów ikonograficznych. Daje się tutaj zauważyć pewne zubożenie repertuaru stosowanych motywów w porównaniu do kaflarstwa śląskiego i czeskiego oraz rzadsze występowanie inskrypcji na licach kafli[138].

W przypadku licznych kafli czesko-śląskich (a także z terenów Królestwa Polskiego, znajdujących się w kręgu oddziaływania tegoż kaflarstwa), posiadających motyw św. Jerzego, zarówno walczącego na koniu lub spieszonego, obok sylwetki świętego rycerza niekiedy występuje postać księżniczki[139]; na kaflach wielkopolskich z reguły stwierdzamy jej brak. Nie wiadomo jednak, na ile można uznać to za cechę wyłącznie wielkopolską

Biorąc pod uwagę wymienione przesłanki wyrażamy opinię, że jest uprawnione twierdzenie o istnieniu wielkopolskiego nurtu gotyckiego kaflarstwa, najlepiej uwidaczniającego się w kaflach płytowych. Wstępne wyniki analiz pozwalają na wysunięcie hipotezy, że kafle płytowe w Wielkopolsce pojawiły się za urzędowania arcybiskupa gnieźnieńskiego Wojciecha Jastrzębca (1423-1436) na początku drugiej ćwierci XV w.[140] Początkowo warsztaty garncarskie mogły wykonywać zlecenia kościelne (zamek arcybiskupi w Wenecji k. Żnina, pałac arcybiskupi w Gnieźnie, zamek biskupów włocławskich w Raciążku, kanonie, klasztory: w Gnieźnie, Trzemesznie, Mogilnie), jednak znaleziska archeologiczne m.in. w Jankowie Dolnym, Rogóźnie, Szamotułach, Sierakowie, Inowrocławiu czy Pyzdrach wskazują, że niemal od razu piece z kafli płytowych znalazły również nabywców w dworach rycerskich oraz w zamkach prywatnych i państwowych. Stanowiska z takimi kaflami na terenach miast i jurydyk (Gniezno, Poznań) mogą wskazywać, że w XV w. tego typu urządzenia grzewcze zaczęły upowszechniać się także w zamożniejszych domostwach mieszczańskich.

Nanosząc na mapę stanowiska, na których znaleziono kafle płytowe bez oblistwowania płytki licowej, charakterystyczne dla Wielkopolski kafle gzymsowe, fryzowe osłaniające dolne, kafle z charakterystycznym zdobnictwem (w tym ażurowe) dostrzegamy, że koncentrują się one w dorzeczu środkowej Warty a więc w rejonie historycznej dzielnicy Wielkopolski, a także sięgają na południe od niej na teren ziemi sieradzko-łęczyckiej oraz występują na należących w XV w. do Korony Kujawach (ryc. 32). Wydaje się, że tereny wzdłuż traktu handlowego, prowadzącego ze Śląska do Radomska znajdowały się już w kręgu oddziaływania kaflarstwa śląskiego (kafle z Bolesławca[141]; z okolic Radomska[142]). Wstępnie zakładamy, że wymienione wyżej ziemie są właściwym obszarem występowania kafli typu wielkopolskiego a więc oddziaływania wielkopolskiego nurtu kaflarstwa gotyckiego.

Powyższe uwagi mają charakter luźnych obserwacji, które powinny zostać zweryfikowane w toku dalszych badań i napływu nowych oraz publikacji już pozyskanych źródeł archeologicznych. Mogą one natomiast posłużyć jako punkt wyjścia do sformułowania ogólniejszego programu badawczego, mającego za zadanie określenie lokalnych nurtów w kaflarstwie polskim w dobie późnego średniowiecza.

Ryc. 32. Stanowiska ze znaleziskami gotyckich kafli typu wielkopolskiego (czarne punkty) na tle granic Polski i Litwy około połowy XV w., za W. Czapliński, *tabl. 16-17 I: Polska i Litwa w XV wieku*, [w:] *Atlas historyczny Polski*, red. W. Czapliński, T. Ładogórski, Warszawa 1973). Objaśnienia: 1. Rzegnowo; 2. Kłecko; 3. Jankowo Dolne; 4. Strzyżewo Paczkowe; 5. Kruchowo; 6. Trzemeszno; 7. Mogilno, rys. Ł. Drzewiecka-Ranoszek.

135 M. Dąbrowska, *Kafle i piece kaflowe* ..., il. 16.
136 Tamże, il. 18.
137 Tamże, il. 16,5; 17; 18, 3.
138 Por. Z. Halzbauer, *Sygnatury garncarskie na gotyckich i renesansowych kaflach czeskich*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej", nr 2,2005, s. 205-216.
139 K. Dymek, *Średniowieczne i renesansowe kafle* ...; V. Brych, *Kachle doby gotické* ..., s. 15.
140 T. Janiak, *Kafle gotyckie* ..., s. 19.
141 M. Żemigała, *Ogrzewanie piecowe na zamku w Bolesławcu nad Prosną w XIV-XVII w.*, Wrocław 1987.
142 F. Kopera, J. Pagaczewski, *Polskie Muzeum* ...

GOTHIC TILES FROM GREAT POLAND

summary

The aim of the paper is presentation of gothic tiles from the area of Great Poland (the 15th century) together with an attempt of identification of the current of medieval tile-making. Most valuable collections of gothic tiles in Great Poland which permit us to generalize concerning the medieval tile-making in Great Poland come from research on a knight`s seat of the Poraj family in Jankowo Dolne (Cz. Strzyzewski) and on filled up Swiete Lake in Gniezno (T. Sawicki). Especially research of Cz. Strzyżewski in Jankowo Dolne (site 21) were of unique character; there it was successful to reveal *in situ* rubble heap of a gothic stove from the 1st half of the 15th century on burnt mansion`s clay floor (fig. 2). Also research by Cz. Strzyżewski in places of some medieval mansions in the area of Gniezno turned out to be fruitful; they gave knowledge on the scope of influence of Gniezno potter`s workshops which produced tiles in the 15th century (fig. 4). Gothic tiles from Great Poland can be typologically divided into two groups: 1) vessel tiles (formed on a potter`s wheel): pot and open-work ones; 2) tiles formed in matrixes (plate ones) with a facing plate often decorated with relief (Table 1); also elements wreathing of the stove occur. Tiles and crowning elements were covered with green, olive, brown, yellow, or white glaze. Attempts of bichromatic glaze are known. According to the author, these are grounds to reconstruct three basic types of gothic stoves from Great Poland: 1) in type A ("jankowo type") we deal with stoves built without use of ledge tiles (fig. 17); 2) type B ("stove of Great Poland simple") – are two-boxed installations, in which offsets of stove were obtained by the use of ledge tiles (fig. 18); 3) type C ("stove of Great Poland compiled") – similar to type B but with the use of visually very effective rows of friezes with the use of rows of frieze tiles, partly covering below placed rows of pot tiles (fig. 19).

In ornamentation of gothic plate tiles what is visible is rich variety of relief ornamental motifs: 1) predominant heraldic motifs; 2) religious representations – biblical scenes from the Old Testament and the New Testament; figures of saints and angels, religious allegories; 3) scenes of genre or knights thematic; 4) representations of moralizing or symbolic meaning – animals, fantastic creatures and hybrids, astrologic symbols; 5) architectonic motifs, window traceries; 6) geometric motifs. Aesthetic taste of the stove was influenced not only by variety of figural ornamentation of tiles but also the use of dynamic grasp in decorative motifs, strengthened by changeability of the direction of movement as well as the presence of motifs referring to auditory impressions (representations of figures playing musical instruments) and differentiated colouring of glazes on tiles.

Some formal features of gothic tiles from Great Poland, observed characteristic typological set of tiles, deciding on the appearance of the stove (among others frieze covering lower tiles – Fig. 12-14) as well as differences in ornamental stylistics permit preliminary to distinguish Great Polish current of mediaeval tile-making. Chronological-spatial convergence of the finds allows to determine the Great Poland`s type of tile-making to the area of Great Poland, Łęczyca – Sieradz land and Kuyavia (fig. 1).

ГАТЫЧНАЯ КАФЛЯ ВЕЛЬКАПОЛЬШЧЫ

рэзюмэ

Мэта артыкула – прэзентацыя гатычнай (XV ст.) кафлі і характарыстыка развіцця сярэднявечнага кафлярства ў Вельпольшчы. Найбольш каштоўныя калекцыі гатычнай кафлі, якія дазваляюць прасачыць асаблівасці развіцця сярэднявечнай кафлі Вельпольшчы, паходзяць з даследаванняў рыцарскай сядзібы Пораяў у Янкаве Дольным (Ч.Стрыжэўскі) і на засыпаным Святым возеры ў Гнезне (Т.Савіцкі). Асабліва ўнікальны характар мелі даследаванні Ч.Стрыжэўскага ў Янкаве Дольным (помнік 21), дзе *in situ* на глінянай падлозе спаленай сядзібы ўдалося знайсці развал гатычнай печы першай паловы XV стагоддзя (мал. 2). Плённымі таксама былі даследаванні Ч.Стрыжэўскага ў месцах знаходжання некаторых сярэднявечных сядзіб у ваколіцах Гнезна. Яны дапамаглі ўстанавіць тэрыторыю дзеяння гнезненскіх ганчарных верстакоў, на якіх выраблялі кафлю ў XV стагоддзі (мал. 4).

Велькапольскую гатычную кафлю тыпалагічна можна падзяліць на дзве групы: 1) посудападобная (гаршковая, фармаваная на ганчарным коле, ажурная); 2) кафля, фармаваная ў матрыцах (каробкавая, пласцінчатая), якая мае вонкавую пласціну, вельмі часта з рэльефным малюнкам (табліца 1); сутракаюцца таксама элементы наверша печы. Кафля была пакрыта палівай зялёнага, карычневага, жоўтага, белага колераў. Вядомы таксама спробы пакрыцця кафлі двума колерамі (біхраматычныя).

На думку аўтара, маюцца падставы для рэканструкцыі трох асноўных тыпаў гатычных пячэй Велькапольшчы: 1) тып А („янкоўскі") з печамі, складзенымі без карнізнай кафлі (мал. 17); 2) тып В („велькапольскі просты") – канструкцыя з дзвюх вялікіх скрыняў з прымяненнем карнізнай кафлі (мал.18); 3) тып С („велькапольскі складаны") блізкі да тыпу В, але з прымяненнем вельмі эфектных карнізных паясоў, якія часткова закрываюць суседні рад гаршковай кафлі (мал. 19).

У дэкоры гатычнай каробкавай кафлі назіраецца багаты спектр арнаментальных матываў: 1) геральдычны, які пераважае; 2) рэлігійны: біблійныя сцэны са Старога і Новага Запавету, постаці святых і анёлаў, рэлігійныя алегорыі; 3) рыцарскі: са сцэнамі сядзібнага і замкавага жыцця; 4) сімвалічны: фантастычныя жывёлы і гібрыды, астралагічныя знакі; 5) архітэктурны; 6) геаметрычны. На эстэтыку печы ўплывала не толькі разнароднасць дэкору кафлі, але і прымяненне дынамічных сюжэтаў і каларыстыкі палівы.

Некаторыя прыкметы гатычнай кафлі Велькапольшчы (напрыклад, карнізная кафля ніжняга пояса – мал. 12-14) з характэрным тыпалагічным наборам дазваляюць узнавіць выгляд печы і асаблівасці развіцця сярэднявечнага велькапольскага кафлярства. Па храналагічна-тэрытарыяльным падабенстве знаходак можна вызначыць тэрыторыю пашырэння гатычнага кафлярства велькапольскага тыпу ў рэгіёнах Велькапольшчы, Куяў і ленчыцка-серадзскай зямлі (мал. 1).

Cezary Buśko
Wrocław

Forma i ornamentyka średniowiecznych kafli z terenu Śląska i Czech

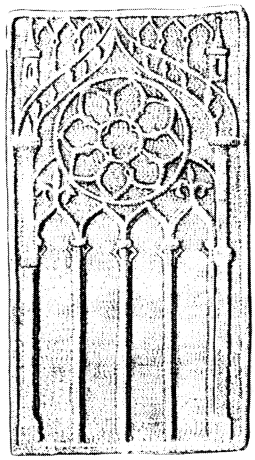
Próbując dokonać analizy porównawczej stylistyki średniowiecznych kafli czeskich i śląskich należy zwrócić uwagę na zróżnicowaną bazę źródłową, mogącą mieć znaczny wpływ na wnioski końcowe. Z terenu Czech opublikowano kilka tysięcy kafli wchodzących w skład kilkudziesięciu zespołów[1] z terenu Śląska zaledwie kilkadziesiąt najczęściej pojedynczych egzemplarzy[2]. Dodatkową trudność w analizie sprawia niejednolity sposób publikacji materiałów źródłowych. W szczególności problem ten dotyczy ilustracji wykonywanych przy pomocy różnych technik rzutujących na czytelność przedstawień ikonograficznych. O ile w przypadku materiałów czeskich dysponujemy „znormalizowanym" katalogiem występujących na kaflach motywów[3] o tyle w przypadku kafli śląskich posługiwać się musimy najczęściej rysunkami wykonanymi przez różnych autorów, a co za tym idzie w rozmaitej skali i „kresce".

Tak w Czechach jak i na Śląsku występują zbliżone typy kafli[4]. Należą do nich kafle proste [garnkowe i miskowe – red.] – z okrągłymi i kwadratowymi otworami, oraz złożone – z półcylindryczną komorą (z otworem lub bez), z komorą o równej wysokości ścianek, narożne, gzymsowe oraz fryzowe. Zestaw ten uzupełniają kafle baniaste oraz wieńczące, a także samodzielnie funkcjonujące elementy zwieńczeń (np. sterczyny). Należy podkreślić, że zbieżności te nie wynikają ze „stylowej" jednorodności lecz są pochodną wymogów konstrukcyjnych wznoszonych pieców. Z kolei różnice obserwowane w technice wykonania kafli (np. sposoby kształtowania komór czy też mocowania płytek licowych) przypisać należy indywidualnym nawykom poszczególnych rzemieślników.

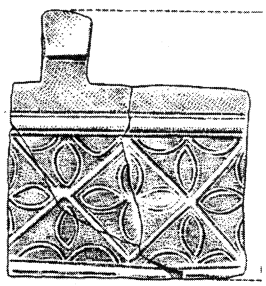
Zdobnictwo kafli prostych jest niezwykle ubogie. Nie wynika to jednak z braku potrzeb estetycznych użytkowników, lecz z braku powierzchni, na której można byłoby umieścić ornament. Podejmowano jednakże próby urozmaicenia prostych kształtów kafli poprzez rozmaite kształtowanie otworów, jak np. w koniczynkę, lub też umieszczanie nie skomplikowanych ornamentów (koncentryczne okręgi, ślimacznice) na wewnętrzne stronie dna. Za ornament można także uznać dookolne żeberka modelowane na wewnętrznych płaszczyznach ścianek. O ile w przypadku kafli czeskich zanotowano wszystkie wymienione wyżej typy zdobnictwa, o tyle w kaflarstwie śląskim brak ornamentu na dnach lub ściankach, za wyjątkiem sporadycznie występujących wewnętrznych, dookolnych, wystających żeberek[5].

Dopiero pojawienie się kafli płytowych stworzyło sprzyjające warunki dla ożywienia monotonnej bryły pieca, przekształcając go ze zwykłego urządzenia grzewczego w wytworny mebel i swoisty „słup ogłoszeniowy", na którym umieszczano czytelne dla wszystkich, graficzne komunikaty. W ornamentyce kafli złożonych wydzielamy dwa główne nurty – narracyjny oraz dekoracyjny. Pierwszy z nich polegał na zdobieniu kafli rozmaitymi motywami figuralnymi. Znajdujemy na nich przekazy o treści religijnej – staro- i nowotestamentowe, sceny z życia świętych, czy też związane z chrześcijańską symboliką – oraz świeckie – sceny z życia codziennego, przedstawienia heraldyczne itp. W przypadku nurtu dekoracyjnego mamy do czynienia z ornamentami mającymi jedynie walor estetyczny. Są to głównie wątki zaczerpnięte z architektury monumentalnej oraz wątki roślinne. Elementy architektoniczne to głównie rozmaite maswerki znane np. z wrocławskiego ratusza czy też z zespołu pochodzącego z Ostrowa Tumskiego (ryc. 1), a także kafle wieńczące zakończone krenelażem, jak na przykład z Wlenia (ryc. 2). Z analogicznymi egzemplarzami

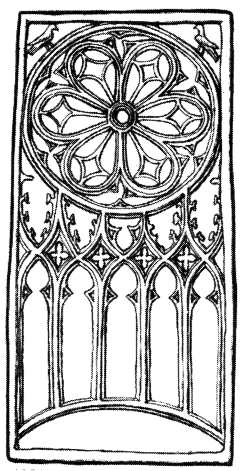
1 Porównaj: Č. Pavlík, M. Vitanovský, *Encyklopedie kachlů v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Praha 2004, tu obszerna literatura.
2 Porównaj: K. Dymek, Średniowieczne i renesansowe kafle śląskie, Wrocław 1995.
3 Č. Pavlík, M. Vitanovský, op.cit.
4 Z. Smetánka, K morfologii českých středověkých kachlů, „Památky archeologické", t. 60, 1969, s. 228-265; K. Dymek, op.cit., s. 14-27.
5 K. Dymek, op.cit., s. 28-29.



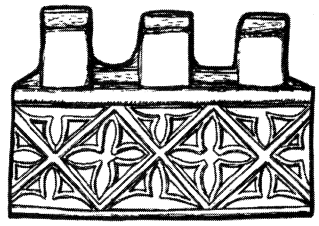
Ryc. 1. Wrocław, Ostrów Tumski. Kafel z maswerkiem, za: E. Lisowa, Cz. Lasota, op.cit., rys. 6a.



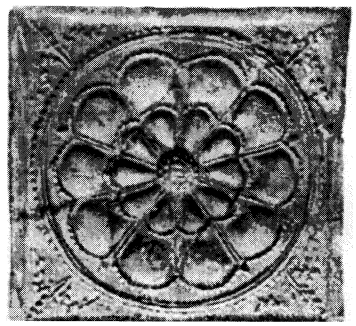
Ryc. 2. Wleń. Kafel z krenelażem, za: K. Dymek, op.cit. tabl. XIX d.



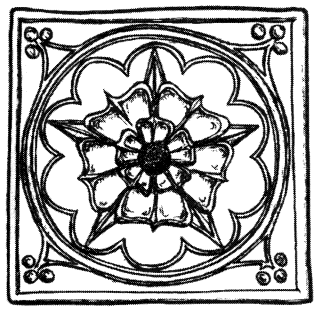
Ryc. 3. Rożnov. Kafel z maswerkiem, za: Č. Pavlík, M. Vitanovský, op.cit. nr 1081.



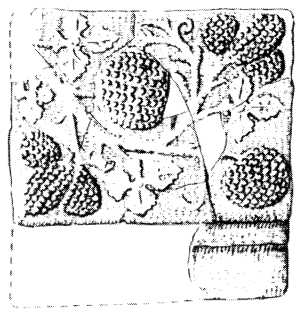
Ryc. 4. Strážnice. Kafel z krenelażem, za: Č. Pavlík, M. Vitanovský, op.cit. nr 1184.



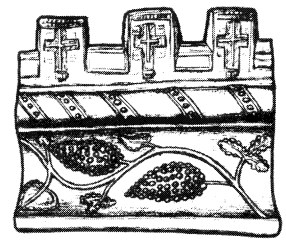
Ryc. 5. Ślęża. Kafel z rozetą, za: K. Dymek, op.cit., tabl. LV 1.



Ryc. 6. Rożnov. Kafel z rozetą, za: Č. Pavlík, M. Vitanovský, op.cit., nr 1219.



Ryc. 7. Wrocław, Ostrów Tumski. Kafel z motywem winorośli, za: E. Lisowa, Cz. Lasota, op.cit., ryc. 4 a.



Ryc. 8. Pilzno. Kafel z motywem winorośli, za: Č. Pavlík, M. Vitanovský, op. cit., nr 1273.

Ryc. 9. Wrocław, ul. Więzienna. Król na łowach, za: K. Dymek, op.cit., tabl. XI c.

Ryc. 10. Praga. Król na łowach, za: V. Brych, op.cit., nr 231.

Ryc. 11. Český Brod. Król na łowach, za: Č. Pavlík, M. Vitanovský, op.cit., nr 597.

spotykamy się na licznych czeskich stanowiskach[6)] (ryc. 3-4). Także i ornamentyka roślinna znana jest z obydwu rejonów. Np. rozeta umieszczona na kaflu z góry Ślęży (ryc. 5) znajduje odpowiednik w egzemplarzu pochodzącym z zamku w Ronowie (ryc. 6), a wzór złożony z gałązek winorośli i kiści winogron zdobiący kafel gzymsowy z wrocławskiego Ostrowa Tumskiego (ryc. 7) pojawia się, choć nieco w innej formie na takimż kaflu z Pilzna (ryc. 8).

Nurt narracyjny w materiale śląskim przejawia się poprzez wykorzystanie sceny ukrzyżowania (Bestwina, Głogów), biczowania (Wrocław, ul. Więzienna), zdjęcia z krzyża (Wrocław, ul. Więzienna), czy też koronacji Marii (Głogów). Znane są także liczne wyobrażenie świętych – św. Jerzy (Wrocław, Wleń, Racibórz, Namysłów), św. Marcin (Wrocław, Ostrów Tumski; Wrocław), św. Krzysztof (Wrocław, Ostrów Tumski), św. Barbara (Wrocław; Kąty Wrocławskie), św. Katarzyna (Wrocław), św. Piotr (Wrocław, Ostrów Tumski), św. Andrzej (Wrocław, Ostrów Tumski), św. Hieronim (Wrocław, Ostrów Tumski), św. Jan Chrzciciel (Wrocław, Ostrów Tumski) i św. Jan Ewangelista (Wrocław,

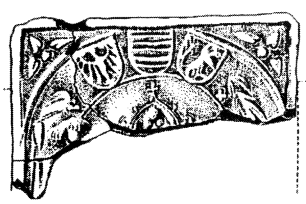
6 Maswerki – Č. Pavlík, M. Vitanovský, op.cit., nr 1060-1085; krenelaż – tamże: nr 1103-1114.

Ostrów Tumski) – oraz rzadsze sceny biblijne – Daniel i smok (Romanów) czy też Adam i Ewa (Wleń). Na kaflach umieszczano także wyobrażenia związane z symboliką chrześcijańską – pelikan karmiący młode (Bestwina), orzeł (Wrocław, ul. Więzienna), lis przemawiający do gęsi (Wrocław; Wrocław Ostrów Tumski, Wleń), jednorożec w lesie (Jelenia Góra), jeleń w lesie (Bestwina, Wleń) lub też ścigany przez psy (Wrocław, ul. Więzienna). Kilka z nich ma zapewne dualistyczny charakter, gdyż podobnie jak przedstawienia niektórych świętych (np. św. Jerzy czy św. Marcin) łączyć je można także i z kulturą rycerską[7].

Bez wątpienia z kulturą rycerską wiązać można kafle z wyobrażeniami zbrojnych – tak siedzących na koniu (Bestwina; Gorzanów, Rogów Opolski, Wleń) – jak i pieszych (Wleń, Opole)) oraz sokolnika (Wrocław ul. Więzienna, Wrocław, Ząbkowice Śląskie). W osobną zaś grupę wydzielić należy kafle heraldyczne (Wrocław, Wrocław ul. Więzienna, Wrocław Ostrów Tumski, Bestwina, Kąty Wrocławskie, Opole)[8].

Identyczne nurty tematyczne obserwujemy także i w zdobnictwie kafli czeskich[9]. Pojawiają się tam jednak liczne sceny nie reprezentowane w materiale śląskim np. pokłon Trzech Króli, Zmartwychwstanie, liczne stwory mitologiczne, lecz – poza nielicznymi wyjątkami jak np. tzw. kafle husyckie mogące stanowić lokalną specyfikę – sytuacja taka jest zapewne wynikiem ogromnej dysproporcji zachodzącej w liczebności obydwóch pozostających do dyspozycji zbiorów.

W literaturze od dawna podkreślano ścisłe związki łączące kaflarstwo czeskie i śląskie[10]. Analizując przedstawienia zamieszczone na kaflach pod kątem kompozycji scen, sposobu przedstawiania poszczególnych postaci oraz dodatkowych elementów zdobniczych możemy wyróżnić w materiale śląskim kilka egzemplarzy niemal identycznych z wyrobami znanymi z terenu Czech. Na plan pierwszy wysuwa się tu kafel z ulicy Więziennej we Wrocławiu z przedstawieniem siedzącego na koniu króla trzymającego w ręku sokoła. Obok sokolnika biegnie pies, a przed nimi rośnie drzewo (ryc. 9). Analogiczne sceny znane są z licznych kafli czeskich, m.in. pochodzących z Pragi (ryc. 10) oraz miejscowości Český Brod (ryc. 11). Należy tu podkreślić, że zachodzące pomiędzy nimi zbieżności nie ograniczają się do samej kompozycji, lecz widoczne są nawet w drugorzędnych szczegółach, jak np. formie korony i drzewa, ukształtowaniu łęku siodła, czy też w oddaniu fryzury króla. Istnieją także i różnice nie zacierające jednakże wrażenia warsztatowej i stylistycznej jednorodności.

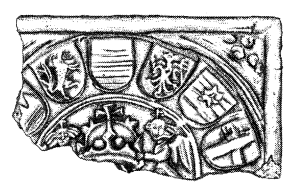


Ryc. 12. Wrocław, ul. Więzienna. Kafel herbowy, za: K. Dymek, op. cit., tabl. XII c.

Ryc. 13. Wrocław, trasa W-Z. Kafel herbowy, za: K. Dymek, op.cit., tabl. XII e.

Znakomitym przykładem jedności stylistycznej zachodzącej pomiędzy śląskimi i czeskimi kaflami są dwa egzemplarze z Wrocławia (ul. Więzienna i trasa W-Z) (ryc. 12-13) oraz kilka pochodzących z Pragi (ryc. 14-15), należące do grupy zdobionej motywami heraldycznymi, związanymi z rodem Habsburgów[11]. Ich charakterystyczną cechą jest umieszczenie tarcz herbowych na obwodzie koła wpisanego w kwadratowe lico kafla, w którego centralnej partii znajduje się podtrzymywana przez stojące anioły tarcza z dwugłowym orłem, nad którą wznosi się korona cesarska. Podobieństwa widoczne są także w charakterystycznej formie reliefu, zaś różnice zachodzą w ilości i rodzaju umieszczonych herbów.

Tak pod względem kompozycyjnym jak i potraktowaniem niektórych szczegółów, na przykład przedstawienie drzewa?, krzaków? z gałęziami w formie kłosów zbóż umieszczone przed i pod wyobrażeniem konnego sokolnika z sokołem w jednej i rogiem myśliwskim w drugiej ręce na kaflu znaleziony przed II wojną światową we Wrocławiu (ryc. 16) znacznie zbliżone jest do egzemplarza pochodzącego z Cvilina (ryc. 17). Także wyraźne paralele – choć nie tak jednoznaczne, gdyż wyrażające się właściwie jedynie w kompozycji sceny – obserwujemy w przypadku kolejnego kafla z ul. Więziennej z wyobrażeniem sokolnika (ryc. 18), nawiązującego do kafla z Lipnic (ryc. 19).

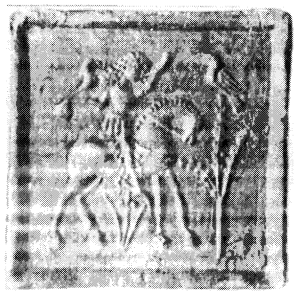


Ryc. 14. Praga. Kafel herbowy, za: V. Brych, op.cit., nr 55.

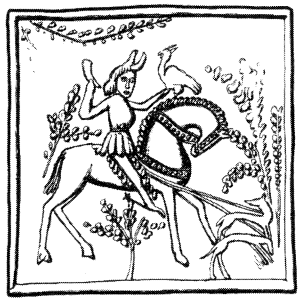
Ryc. 15. Praga. Kafel herbowy, za: Č. Pavlík, M. Vitanovský, op.cit., nr 1033. Brych, op.cit., nr 55.

O wiele liczniejszą jest grupa kafli śląskich, których podobieństwo do wyrobów czeskich wyraża się nie tyle w kompozycji scen, co w specyficznym potraktowaniu wyrazistego reliefu oraz pojedynczych elementów wchodzących w skład poszczególnych przedstawień. Należą do nich wrocławskie kafle ze św. Marcinem (ryc. 20) i św. Jerzym (ryc. 21), św. Katarzyną wraz ze św. Barbarą (ryc. 22), kafle z Jawora i góry Ślęży (ryc. 23) z wyobrażeniami pojedynku oraz fragmentarycznie zachowane kafle z Wlenia z rozmaitymi przedstawieniami, na przykład Adam i Ewa, księżniczka w ogrodzie, stojąca postać w koronie z halabardą (ryc. 24-26).

7 K. Dymek, op.cit., s. 29-32.
8 Tamże, s. 33-36.
9 Č. Pavlík, M. Vitanovský, passim.
10 Porównaj: J. Smoleńska, *Śląskie kafle średniowieczne w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, „Rocznik Muzeum Narodowego", R. 19, 1975, s. 282; K. Dymek, op.cit., s. 42.
11 J. Richterom, *Pozdně gotické kachle z Novoměstské Radnice v Praze*, „Archaeologica Pragensia", t. 9, 1988, s. 111-128; K. Dymek, op.cit., s. 34-35.



Ryc. 16. Wrocław. Sokolnik, za: K. Dymek, op.cit., tabl. LIV 3.



Ryc. 17. Cvilin. Sokolnik, za: Č. Pavlík, M. Vitanovský, op.cit., nr 600.

Ryc. 18. Wrocław, ul. Więzienna. Sokolnik, za: K. Dymek, op.cit., tabl. XI b.

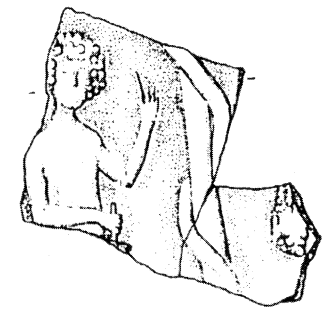
Ryc. 19. Lipnice. Sokolnik, za: Č. Pavlík, M. Vitanovský, op.cit., nr 599.

Ryc. 20. Wrocław. Św. Marcin, za: K. Dymek K. Dymek, op.cit., ryc. 57.

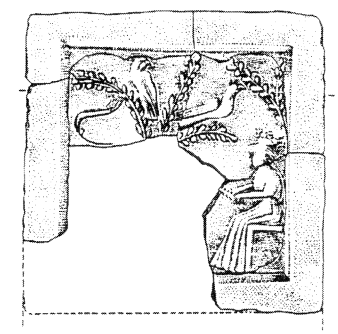
Ryc. 21. Wrocław. Św. Jerzy, za: K. Dymek, op.cit., tabl. LIV 4.

Ryc. 22. Wrocław. Św. Barbara i św. Katarzyna, za: K. Dymek, op.cit., tabl. LIII 3.

Ryc. 23. Ślęża. Pojedynek, za: K. Dymek, op.cit., tabl. LIV 2.



Ryc. 24. Wleń. Adam i Ewa, za: K. Dymek, op.cit., tabl. XVIII c.



Ryc. 25. Wleń. Księżniczka w ogrodzie, za: K. Dymek, op.cit., tabl. XIX a.

Ryc. 26. Wleń. Halabardnik, za: K. Dymek, op.cit., tabl. XVIII a.

Charakteryzują się one realistycznym oddaniem elementów stroju (np. długie, plisowane szaty kobiet), uzbrojenia, czy też końskiego rzędu. Głowy postaci w zdecydowanej większości przypadków ujęte są en face, a rysy twarzy znacznie zeschematyzowane. Na pniach drzew widoczne są ostatki po obciętych gałęziach, a listowie często przybiera formę zbliżoną do kłosów zbóż.

Należy zadać sobie pytanie, czy scharakteryzowane powyżej zbieżności zachodzące pomiędzy ikonografią kafli śląskich i czeskich wynikają z dominacji jednego z tych ośrodków nad drugim, czy też są wynikiem adaptacji tych samych trendów obowiązujących w ówczesnej sztuce. Przy obecnym stanie badań trudno określić, czy ten tzw. rustykalny styl[12] w zdobnictwie kafli zapoczątkowany został na Śląsku, czy też w Czechach. Aspekt ilościowy wskazywać

12 K. Dymek, op.cit., s. 42.

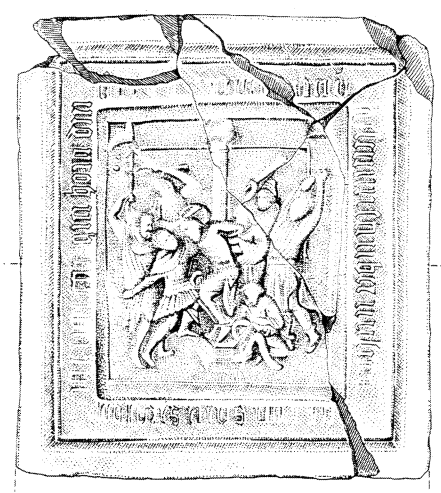
by mógł, iż to właśnie Czechy są miejscem jego narodzin, lecz z racji na podnoszone już różnice w liczebności bazy źródłowej argumentu tego nie można traktować jako przekonywujący. Najwcześniejsze płytowe ornamentowane kafle czeskie datowane są na wiek XIV. Głównie są to przedstawienia herbowe[13], wyobrażenia mitycznych stworów[14], czasem konnych wojowników[15], charakteryzujące się stosunkowo prostym i pozostającym na niższym poziomie artystycznym reliefem. Dopiero w wieku XV dochodzi do zdecydowanego wzbogacenia ornamentyki kafli czeskich o nowe nurty tematyczne oraz do wypracowania nowego stylu reliefu. Na podstawie dostępnego materiału trudno zdecydować, czy doszło do tego w pierwszej czy też w drugiej ćwierci tego stulecia. Jedyną wskazówką mogą tu być utrzymane w nowym stylu tzw. kafle husyckie, które z oczywistych względów produkowane były w latach 20.-30. XV w.

Zdecydowana większość utrzymanych w stylu rustykalnym kafli datowana jest tak w Czechach jak i na Śląsku generalnie na wiek XV (który w tym drugim rejonie przynosi pierwsze przykłady ornamentów figuralnych), a w niewielu przypadkach możliwe było bliższe sprecyzowanie tej chronologii. W odniesieniu do materiałów śląskich należy wskazać na zespół pochodzący z ul. Więziennej we Wrocławiu, który datowano na drugą ćwierć XV w.[16] Szczęśliwie w zespole tym znalazły się trzy kafle mające bardzo bliskie analogie w materiałach czeskich – król z sokołem, sokolnik oraz kafel herbowy tzw. „habsburski". Ten ostatni, dzięki wnikliwej analizie zestawu umieszczonych na nim herbów, był – obok pozycji stratygraficznej zespołu oraz kroju liter w inskrypcjach umieszczonych na dwóch innych kaflach – jednym z elementów umożliwiających uściślenie chronologii. Obecność dwugłowego orła z koroną oraz m.in. herbów Śląska, Czech i Węgier pozwoliła na powiązanie go z Zygmuntem Luksemburskim, cesarzem od 1433 r. Utrzymane w tej samej konwencji kafle pochodzące z Pragi wydatowano natomiast na przełom XV i XVI w.[17] oraz na pierwszą poł. XVI w.[18] Czeskie analogie do wyobrażenia króla z sokołem datowane są szeroko, bo na cały wiek XV[19], podobnie jak i przedstawienia sokolnika[20].

Ryc. 27. Chrudim. Św. Jerzy, za: V. Brych, op.cit., nr 171.

Kolejnym dobrze datowanym zespołem kafli jest zbiór pochodzący z wrocławskiego Ostrowa Tumskiego, którego chronologię na podstawie kontekstu zalegania i obecności wyobrażeń herbów wiązanych z Koroną Czeską i Habsburgami określono na lata po 1439 r.[21]. Wśród odkrytych tu egzemplarzy znajdowały się fragmenty dwóch kafli z wyobrażeniem św. Marcina[22], analogiczne do kafla odkrytego także we Wrocławiu przed II wojną światową. Ich czeskie odpowiedniki datowane są na cały wiek XV lub drugą jego połowę[23].

Kontekst stratygraficzny w którym zalegały kafle wleńskie pozwala określić ich chronologię na schyłek wieku XV. Jak już wspomniano, zidentyfikowane tam przedstawienia nie mają ścisłych odpowiedników w materiale czeskim, choć wyraźnie nawiązują do nich stylowo[24]. Pozostałe zespoły kafli śląskich (np. pochodzące z Bestwiny czy też Opola) tak jak i pojedyncze egzemplarze z innych stanowisk datowane są wyłącznie na podstawie analizy stylistycznej ornamentu, pozwalającej generalnie umieścić je w wieku XV[25].

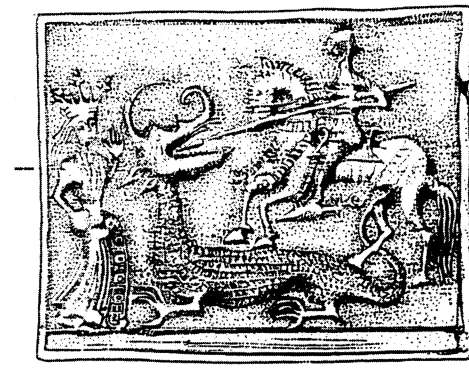


Ryc. 28. Wrocław ul. Więzienna. Biczowanie, za: K. Dymek, op.cit., tabl. XII a.

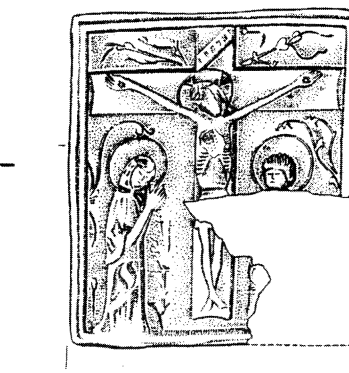
Możemy więc przyjąć – mimo skromnej ilości precyzyjniej datowanych zespołów – iż tak w Czechach jak i na Śląsku wspólny styl w zdobnictwie kafli w swej dojrzałej formie pojawia się równocześnie, bo w drugiej ćwierci XV w. Należy jednakże podkreślić, że styl ten zdecydowanie dominuje na terenie Czech, ujednolicając produkcję pojedynczych warsztatów utrzymujących mniej więcej ten sam poziom artystyczny. Zdarzają się oczywiście wyjątki od tej reguły. Przykładem może być kafel z miejscowości Chrudim (ryc. 27), a jest ich oczywiście więcej, na którym wyobrażenie św. Jerzego zabijającego smoka zostało potraktowane niezwykle schematycznie.

13 Č. Pavlík, M. Vitanovský, op.cit, np. nr 823, 849, 850, 857, 859;
14 Tamże: smoki – nr 466 i 471; gryfy – nr 491 i 492.
15 Tamże: nr 542, 551, 552.
16 K. Dymek, op.cit., s. 42-43.
17 V. Brych, *Kachle doby gotické, renesenční a raně barokní*, Praha 2004, nr 55-57.
18 Č. Pavlík, M. Vitanovský, op.cit., nr 1033.
19 V. Brych, op.cit., nr 231; Č. Pavlík, M. Vitanovský, op.cit., nr 596, 597.
20 Č. Pavlík, M. Vitanovský, op.cit., nr 598-602.
21 K. Dymek, op.cit., s. 43-44.
22 E. Lisowa, Cz. Lasota, *Późnogotyckie kafle z Ostrowa Tumskiego we Wrocławiu*, „Silesia Antiqua", t. 31, s. 89.
23 Č. Pavlík, M. Vitanovský, op.cit., nr 277-303.
24 K. Dymek, op.cit., s. 41.
25 Tamże, s. 44-48.

Ryc. 29. Wrocław, Ostrów Tumski. Św. Andrzej, za: K. Dymek, *Gotyckie i renesansowe kafle śląskie*, [w:] *Kafle gotyckie i renesansowe na ziemiach polskich*, Gniezno 1993, ryc. 54.



Ryc. 30. Wrocław, plac Dominikański. Św. Jerzy, za: K. Dymek, op.cit., tabl. XVII b.



Ryc. 31. Bestwina. Ukrzyżowanie, za: K. Dymek, op.cit., tabl. XVI d.

Także i na Śląsku spotykamy stosunkowo liczne odstępstwa wyrażające się w zróżnicowaniu poziomu artystycznego przedstawień. I tak na przykład we wrocławskim zespole z ul. Więziennej prócz omówionych już kafli znalazły się egzemplarze ze scenami Biczowania (ryc. 28) w, doskonałe uchwycenie proporcji postaci, ekspresja całej sceny i niespotykane w tym czasie umieszczenie na kaflach tak wielu osób. Biegnąca wokół całej sceny inskrypcja może świadczyć, że artysta wykonując matrycę wzorował się na niezidentyfikowanym epitafium lub obrazie. Przedstawienie to pod względem poziomu artystycznego nie tylko przewyższają pozostałe egzemplarze należące do tego zespołu, ale także wydają się unikatami na skalę środkowoeuropejską – jak do tej pory [...] *nie udało się spotkać na średniowiecznych kaflach ornamentu prezentującego tak wysoki kunszt artystyczny* [26].

W zespole tym znalazły się także kafle z wyobrażeniami orłów. W samej obecności tego typu przedstawień nie ma nic osobliwego, jednakże analogicznie jak w przypadku powyżej opisanych kafli uderza tu znakomita precyzja w oddaniu nie tylko samych wyobrażeń, lecz także pojedynczych, drobnych elementów np. szczegółów upierzenia.

Niespotykane w materiale czeskim są także niektóre kafle wchodzące w skład zespołu pochodzącego z wrocławskiego Ostrowa Tumskiego. Chodzi tu o przedstawienia świętych (św. Piotra, św. Andrzeja, św. Jana Chrzciciela oraz św. Hieronima) wykonane w formie półplastycznej i umieszczone na konsolkach przymocowanych do pozbawionych ornamentyki lic (ryc. 29).

Na drugim biegunie znajdują się kafle ornamentowane słabo zarysowanym i schematycznym reliefem, jak np. wrocławski kafel ze św. Jerzym (ryc. 30) czy też kafel pochodzący z Bestwiny ze sceną ukrzyżowania Chrystusa (ryc. 31).

Możemy więc uznać, że tak pod względem typologicznym jak i doborem motywów zdobniczych umieszczanych na kaflach, pomiędzy materiałami czeskimi i śląskimi zachodzą daleko idące podobieństwa. Poza stosunkowo nielicznymi wyjątkami wynikającymi z lokalnej specyfiki kulturowej, na przykład kafle husyckie oraz rozmaite kafle herbowe, brak pewnych typów przedstawień w śląskim zbiorze najprawdopodobniej wynika ze znacznie uboższej bazy źródłowej. W wielu przypadkach wyraźnie rysuje się także tożsamość stylistyczna w wykonaniu poszczególnych motywów, a odstępstwa od stylu rustykalnego łożyć możemy na karb większej lub mniejszej biegłości zawodowej poszczególnych rzemieślników. Mimo, iż ornamentyka figuralna na kaflach czeskich pojawia się o jedno stulecie wcześniej, tak tam jak i na Śląsku początki interesującego nas stylu sięgają drugiej ćwierci XV w. Na podstawie dostępnej bazy źródłowej trudno wyrokować czy kaflarstwo śląskie pozostawało pod wpływami czeskiego, czy też mamy do czynienia z sytuacją odwrotną. Brak dowodów na „wędrówkę" matryc, czy też gotowych wyrobów oraz na istnienie bezpośrednich kontaktów pomiędzy rzemieślnikami z tych dwóch rejonów nakazuje przypuszczać, iż w chwili obecnej najbardziej prawdopodobnym wyjaśnieniem istniejącej sytuacji może być hipoteza, że tak pod względem formalnym jak i stylistycznym kaflarstwo czeskie oraz śląskie czerpało z analogicznych źródeł.

26 Tamże, s. 30.

FORM AND ORNAMENTATION OF MEDIEVAL TILES FROM SILESIA AND CZECH

summary

On trying to make comparative analysis of stylistics of Czech and Silesian stove tiles an attention should be drawn to a differentiated source basis which may have had considerable influence on final conclusions. From the area of Czech several thousand tiles included in tens of assemblages were published, from the area of Silesia merely dozens, most frequently single specimens.

A formal analysis proved that in both regions occur similar types of one-part and composed tiles. The only difference is a lack of pot tiles with small round bottom among the Silesian materials. At the production of composed tiles different techniques were used what probably resulted from individual habits of producers. Instead, there is a lack of evident differences, which enable distinguishing "Czech" or "lower Silesian" workshops.

Ornamentation of plain tiles is extremely poor and is limited to specific shapes of the hole (for instance a shamrock) and simple motifs (scroll, rosette, circles) made on the inside side of the bottom or walls. As far as in case of Czech tiles all above mentioned types of ornamentation were observed, in Silesian tile-making there is no ornament on bottoms or walls, except sporadically occurring inside, surrounding, protruding rings.

In ornamentation of composed tiles, two main trends are distinguished – narrative and decorative ones. The first was based on decorating the tiles with different figural motifs, which played an informative role. On them there are representations of religious substance – of Old and New Testament, scenes of saints` lives or connected with Christian symbolism – and secular ones – scenes of everyday life, heraldic representations etc. and all these motifs are present both on Czech and Silesian tiles, Samson killing the lion, Christ's birth etc. Clear quantities differences are however observed in kinds of scenes placed on tiles. Greater variety is visible in relation to tiles from Czech where numerous specimens with representations which do not appear on Silesian tiles are known, for instance creation of Eve, the exile from the garden of Eden, Samson killing the lion, Christ`s birth etc., and from among secular ones for instance tick-track players, craftsmen etc. Only to some of them, for instance representations of husites – a local character may be attributed. However, there is a great probability that a lack of certain motifs in the Silesian material results from relatively poor source basis and together with its growth, enrichment of gallery of motifs should be expected.

Decorative trend is represented mainly by tiles with architectonic and floral motifs appearing in both analysed assemblages.

The form of facing tiles (most probably square or similar to a square) imposes the way of composition of presented scenes. As a rule, it is surrounded by quadrilateral frame modeled on the facing edges. The representations themselves in many cases are so stylistically similar that despite they come from different matrixes they give an impression that they were made by the same person, and exceptions do not slut this general impression. Therefore, we can admit that in both formal and stylistic respects Czech and Silesian tile-making drew from analogous sources.

ФОРМА І АРНАМЕНТЫКА СЯРЭДНЯВЕЧНАЙ КАФЛІ СІЛЕЗІІ І ЧЭХІІ

рэзюмэ

Пры спробе параўнальнага аналізу чэшскай і сілезкай кафлі трэба мець на ўвазе розніцу крыніцазнаўчай базы, якая можа ўплываць на канчатковыя вынікі. На тэрыторыі Чэхіі апублікавана некалькі тысяч узораў кафлі з дзесяткаў калекцый, а ў Сілезыі – некалькі дзесяткаў узораў, у асноўным захаваліся адзінкавыя экзэмпляры.

Аналіз формы паказаў, што ў абодвух раёнах сустракаюцца блізкія тыпы кафлі адначастковай (простай) і складанай. Адзіная розніца – недахоп у ніжнесялезскіх матэрыялах кафлі з малым, круглым дном. Пры вытворчасці складанай кафлі ўжывалася розная тэхналогія, абумоўленая індывідуальнымі навыкамі асобных вытворцаў. Але недахоп зафіксаваных адрозненняў не дазваляе выдзеліць «чэшскія» ці «ніжнесілезкія» майстэрні.

Арнаментыка простай кафлі надзвычай бедная, абмежаваная спецыфічнымі формамі адтулін і простымі матывамі (спіраль, разетка, кола) на ўнутраным баку сценак ці дна. На чэшскай кафлі сустракаюцца ўсе тыпы адзначаных арнаментаў, на сілезкай адсутнічае арнамент на донцы і сценках, за выключэннем адзінкавых кругоў колцаў.

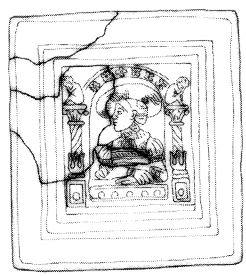
У арнаментыцы складанай кафлі мы выдзяляем два віды: апавядальны і дэкаратыўны. У першы ўваходзіць кафля, упрыгожаная матывамі, якія нясуць пэўную інфармацыю. Мы знаходзім тут сюжэты як рэлігійнага зместу (сцэны са Старога і Новага Запаветаў і жыцця святых, хрысціянская сімволіка), так і свецкага (бытавыя сцэны, геральдычныя матывы). Усе яны сустракаюцца як на чэшскай кафлі, так і сілезкай. Розніца назіраецца ў колькасці і разнастайнасці сюжэтаў. Большая разнастайнасць зафіксавана ў Чэхіі. Тут сустракаюцца сюжэты, якія адсутнічаюць у сілезскай кафлі: стварэнне Евы, выгнанне з раю, Самсон, які забівае льва, нараджэнне Хрыста, шэраг свецкіх матываў. Толькі некаторым з іх можна прыпісаць лакальны характар, напрыклад, выяве гусітаў. Недахоп у сілезкім матэрыяле пэўных сюжэтаў тлумачыцца невялікай колькасцю кафлі. Верагодна, з узрастаннем крыніцазнаўчай базы будзе ўзбагачацца галерэя матываў.

Дэкаратыўны накірунак прадстаўляе галоўным чынам кафля з архітэктурнымі і раслінными матывамі, якія адзначаюцца ў абодвух рэгіёнах.

Форма вонкавай пласціны (часцей квадратная ці блізкая да квадрата) вымагала пэўнага спосабу кампаноўкі сюжэтаў. Як правіла, на краях пласціны маецца рамка. Самі малюнкі ў многіх выпадках блізкія стылістычна і ствараюць уражанне зробленых "адной рукой", нягледзячы на то, што паходзяць з розных матрыц. Трэба прызнаць, што чэшскае і сілезкае кафлярства мелі падобные крыніцы як па форме, так і па стылю.

Arkadiusz Tarasiński
Fundacja „Zamek Chudów"

Kafle gotyckie i wczesnorenesansowe z terenu Ziemi Bytomskiej



Ziemia Bytomska to cześć Górnego Śląska, określanego też niekiedy Śląskiem Czarnym. Jego głównymi ośrodkami były miasta Bytom (historyczna stolica ziemi) i Tarnowskie Góry, zaś w czasach nowożytnych między innymi Zabrze, Chorzów, Piekary Śląskie. Na południowych rubieżach znalazły się takie ośrodki jak Mikołów i Chudów, które mimo że nie leżały bezpośrednio w granicach tej ziemi, miały bliskie kontakty z sąsiadującymi ośrodkami. Przykładem może być tu wzmiankowany Chudów, gdzie odkryto zabytki identyczne do tych, które znaleziono podczas badań między innymi w Bytomiu. Innym przykładem może być oddalony o blisko 70 km Racibórz, centrum i ośrodek władzy książąt opolsko-raciborskich. Również w tym przypadku potwierdzono obecność kafli analogicznych do tych, które znaleziono na zamku w Chudowie.

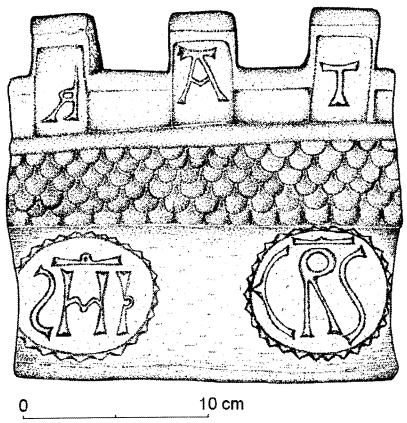
W artykule podjęto próbę prezentacji charakterystycznych cech oraz motywów zdobniczych kafli późnogotyckich i wczesnorenesansowych z terenów Ziemi Bytomskiej. W wielu przypadkach będą to odniesienia do zabytków odkrytych na zamku w Chudowie, bowiem stanowisko to dostarczyło w ostatnich latach wielu interesujących znalezisk, stając się pod względem liczebności odkrytych kafli jednym z ważniejszych na Śląsku.

Analizując dostępny materiał zabytkowy, warto wymienić najważniejsze cechy stylistyczne dla obu opisywanych okresów. W przypadku kafli średniowiecznych, głównymi elementami była bardzo przejrzysta kompozycja, skupiająca się na eksponowaniu pojedynczego elementu bądź motywu zdobniczego. Przedstawienie umieszczano na płytce, na ogół bez dodatkowych ozdobników. Ten jednotematyczny motyw niekiedy obwiedziony był niewysokim, plastycznym wałkiem stanowiącym ramkę. Zakres tematyczny przedstawień obejmował sceny z życia dworskiego i rycerskiego, czasami, jak byśmy to dziś określili w ujęciu ludowym. Popularnymi przedstawieniami były również sceny religijne, np. biblijne oraz heraldyczne. Oddzielną grupę stanowiły również kafle zdobione ornamentem roślinnym, geometrycznym bądź nawiązującym do architektury.

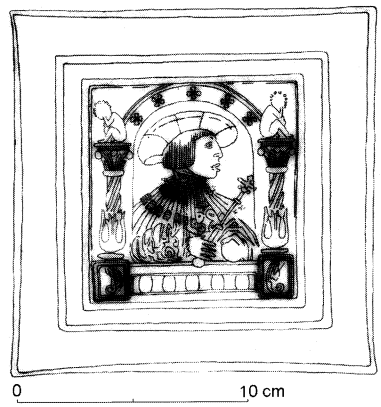
W okresie renesansu, zdobnictwo kafli wyraźnie się zmienia. Pojawia się wielowątkowość przedstawienia, motyw jest często rozbudowany, nierzadko pokrywający całą powierzchnię płytki. Dodatkowym zdobieniem bywa tu również silnie profilowana ramka, zamykająca przedstawienie w obrębie jednego lica. Tak jak w przypadku kafli późnogotyckich, wachlarz motywów jest różnorodny, obejmujący zarówno sceny dworskie jak i przedstawienia biblijne lub mityczne. Popularne są wątki roślinne, geometryczne, na ogół stylizowane. Wszystko to ukazane jest w ujęciu nowego stylu, często z wykorzystaniem renesansowej arkady. W tym czasie zastosowano również zdobienie powierzchni kafla wielobarwnymi polewami, co dodatkowo wzmacniało bogactwo przedstawienia.

Przechodząc do prezentacji kafli z terenu Ziemi Bytomskiej, należy zaprezentować zabytki pochodzące z samego Bytomia. Część materiałów była ostatnio publikowana, między innymi w katalogu wydanym z okazji 750-lecia lokacji Bytomia, a także w sprawozdaniach z prowadzonych tam wykopalisk[1]. Do ciekawszych egzemplarzy należy zaliczyć duży kafel płytowy z ornamentem figuralnym, przedstawiający świętą w koronie. Jak można przypuszczać, na kaflu ukazana została święta Jadwiga – patronka Śląska, z charakterystycznym atrybutem w postaci modelu klasztoru trzymanego w prawej ręce. Sposób przedstawienia dość typowy dla okresu renesansu – główny motyw w centralnym polu, pod arkadą. Ten schemat przedstawień występuje dość często i na innych stanowiskach, przykładem może być np. kafel z młodzieńcem w geście pozdrowienia, także pod arkadą – z badań na Zamku w Chudowie.

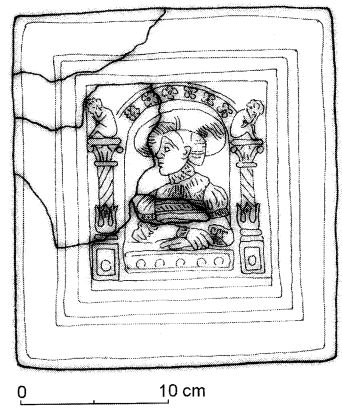
1 A. Andrzejewska, *Badania archeologiczne rynku w Bytomiu w 1977 i 1998 roku.*, „Łódzkie Sprawozdania Archeologiczne", t. 7, 2001, s. 401-418, tejże: *Sprawozdanie z badań ratowniczych na Rynku starego miasta w Bytomiu, woj. śląskie*, „Badania Archeologiczne na Górnym Śląsku i ziemiach pogranicznych w 1999-2000", 2002, s. 329-333.



Ryc. 1. Kafel gzymsowy z napisem RAT, XVI w. Z badań starego miasta w Bytomiu i Zamku w Chudowie, rys. M. Strużyna.

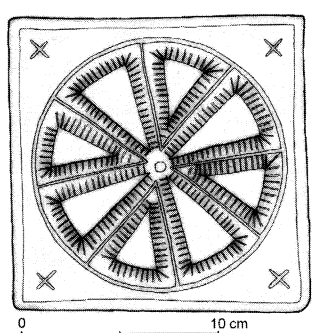


Ryc. 2. Kafel płytowy z przedstawieniem figuralnym – Cesarz Karol V Habsburg (?), XVI w. Z badań starego miasta w Bytomiu i Zamku w Chudowie, rys. M. Strużyna.



Ryc. 3. Kafel płytowy z przedstawieniem figuralnym – Izabela Portugalska (?), XVI w. Z badań starego miasta w Bytomiu i Zamku w Chudowie, rys. M. Strużyna.

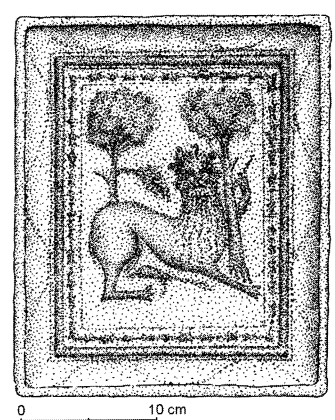
Z tych samych badań w Bytomiu pochodzi również kafel fryzowy z herbem Raciborza przedstawiający anioła tarczownika, oraz kafel gzymsowy z napisem „RAT" (ryc. 1)[2]. Badania szesnastowiecznego ratusza bytomskiego dostarczyły zabytków, których pierwowzory zapewne znajdowały się w stolicy księstwa – w Raciborzu. Wskazuje na to odkryty kafel fryzowy oraz wspomniany już gzymsowy z napisem „RAT". Skrót ten można tłumaczyć z niemieckiego jako *Rathaus*, ale też jako niezrozumiały element motywu zdobniczego. Warto także zwrócić uwagę na lustrzane odbicie niektórych liter świadczące jak można przypuszczać o nieznajomości pisma przez rzemieślnika wykonującego kafle. Taki sam kafel gzymsowy z literami „RAT" oraz Chrystogramami „IHS" i „CRS" odkryto na zamku w Chudowie. Sposób wykonania kafla chudowskiego jest równie niestaranny jak egzemplarza z Bytomia, nie wykluczone więc, że do produkcji użyto jednej matrycy, wykonanej na potrzeby obu pieców (cechy metryczne obu zabytków takie same).



Ryc. 4. Kafel płytowy z ornamentem rozetowym, XVI w. Z badań Zamku w Raciborzu i Zamku w Chudowie, rys. M. Strużyna.

Z pozostałych kafli bytomskich, analogię do zabytków chudowskich wykazują jeszcze dwa egzemplarze kafli renesansowych, przedstawiających postacie pod arkadami. Pierwszy z nich ilustruje prawdopodobnie osobę Cesarza Karola V Habsburga (ryc. 2) drugi przypuszczalnie Izabelę Portugalską (ryc. 3).

Promieniowanie ośrodka władzy książęcej również w zakresie upowszechnienia motywów zdobniczych, widoczne jest również na przykładzie zabytków, odkrytych jednocześnie na zamkach w Raciborzu i Chudowie. Z badań zamku raciborskiego pochodzi na przykład kolekcja kafli tworzących zwarty zespół z jednego pieca, datowanego przez autora na wiek XV[3]. Badania rycerskiego zamku w Chudowie dostarczyły tych samych zabytków, które stanowią bezpośrednią analogię do zabytków raciborskich. Wśród odkrytych egzemplarzy szczególnie wyróżniają się kafle z wyobrażeniem św. Jerzego walczącego ze smokiem, św. Krzysztofa z Dzieciątkiem Jezus, młodzieńca (dworzanina) i anioła tarczownika. Szczegółowa analiza zabytków raciborskich i chudowskich wykazała, że wykonano je najpewniej przy użyciu tych samych matryc[4]. Poza zaprezentowanymi zabytkami, w Chudowie wydobyto również kafel zdobiony ornamentem kontynuacyjnym oraz niewielki, kwadratowy w kształcie kafel zdobiony rozetą (ryc. 4). Oba kafle podobnie jak wymienione już późnogotyckie egzemplarze mają bliskie analogie wśród zabytków z Raciborza i można przyjąć, że wykonano je przy pomocy tych samych matryc. Na zamku chudowskim odkryto ponadto kafle z przedstawieniami odpoczywających lwów, które są zabytkami niezwykle rzadkimi dla obszarów



Ryc. 5, 6. Kafle płytowe z przedstawieniem odpoczywających lwów, XVI w. Z badań archeologicznych w Opolu i Zamku w Chudowie, rys. M. Strużyna.

2 Ze zbioru Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu.

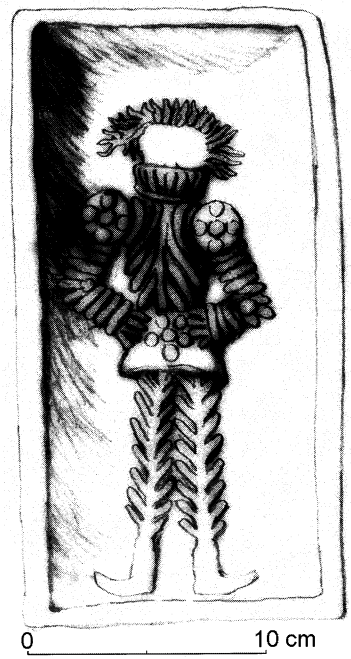
3 B. Muzolf, *Rekonstrukcja późnogotyckiego pieca kaflowego z zamku w Raciborzu,* [w:] *Materiały z Sesji Muzealno-Konserwatorskiej,* Racibórz 2002, s. 11-17.

4 W skali Śląska jest to pierwszy przykład identyfikacji kafli, wyprodukowanych przy użyciu tych samych matryc na różnych stanowiskach, a użytych do budowy pieca o identycznej formie.

położonych na północ od Karpat (ryc. 5, 6). Przedstawienia te są charakterystyczne głównie w kaflarstwie z terenów Królestwa Węgierskiego w drugiej połowie XV w.[5], zaś w Polsce dotychczas znane były tylko z badań w Opolu. Tak więc kafle chudowskie wykazują bliskie związki z materiałami zarówno z Opola, Raciborza jak i Bytomia.

Z innych rozpoznanych dotychczas obiektów tego regionu, pochodzi zdecydowanie mniejsza liczba kafli. I tak na przykład z zabytków starszych, podczas sondażowych prac rozpoznawczych na gródku stożkowatym w Rudzie Śląskiej wydobyto niewielki fragment kafla średniowiecznego najprawdopodobniej z przedstawieniem orła. Inne badania dostarczały zabytków młodszych, co najwyżej szesnastowiecznych. Tak było na przykład podczas badań w Mikołowie czy Tarnowskich Górach. W tym kontekście stanowisko chudowskie wydaje się wyjątkowe, i warte choć krótkiego przeglądu. Charakterystykę tę należy traktować jako wstępną, dającą jednak możliwość odniesienia do innych, znanych już zabytków, tak z terenu Ziemi Bytomskiej jak i spoza niej.

Dotychczasowe badania zamku dostarczyły ponad 15 000 fragmentów kafli, z których wyodrębniono ponad 150 różnych wzorów ornamentacyjnych. Do najciekawszych zaliczyć należy ornamentykę kafli płytowych. Na uwagę zasługują szczególnie egzemplarze o stylistyce późnośredniowiecznej. Zaliczają się do niej kafle przedstawiające konnych kopijników, scenę adoracji, św. Jerzego walczącego ze smokiem[6], św. Krzysztofa (?) oraz kafle gzymsowe i wieńczące elementy tzw. korony pieca. Poza wymienionymi, w skład zbioru wchodzą także kafle bazowe i narożne, w tym dwa przykłady z trójkątną tarczką na narożu. Najprawdopodobniej na tarczy znajdowały się przedstawienia herbu właściciela zamku lub herb ziemski[7]. Wśród chudowskich kafli narożnych znalazł się jeden egzemplarz rozpoznany wcześniej z badań w Koziegłowach, pow. Myszków[8] (ryc. 7). Kafel z Koziegłów nie jest egzemplarzem narożnym, jest to przykład kafla niszowego – wypełniającego, jednak jest zdobiony takim samym ornamentem jak w przypadku kafla chudowskiego.



Ryc. 7. Kafel narożny z przedstawieniem figuralnym, druga poł. XV w. Z badań Zamku w Chudowie i stanowiska Koziegłowy pow. Myszków, rys. M. Strużyna.

Ryc. 8. Kafel płytowy z przedstawieniem figuralnym – św. Jerzy zabijający smoka, druga poł. XV w. Z badań Zamku w Chudowie, rys. M. Strużyna.

Z wszystkich odkrytych dotychczas w Chudowie kafli o stylistyce późnogotyckiej, najliczniejsze, bo ponad 25 pewnych egzemplarzy są kafle ilustrujące legendę o św. Jerzym[9] (ryc. 8). Poza najbardziej popularnymi elementami kompozycyjnymi jak postać św. Jerzego (sportretowanego jako konnego rycerza), przebijający włócznią smoka przedstawionego poniżej końskich kopyt, uratowaną przez świętego królewnę. Według legendy była to córka króla libijskiej Cyreny[10]. Na części chudowskich kafli widnieje jeszcze para królewska przyglądająca się scenie z zamkowego okna. Brak bezpośrednich analogii do takiego właśnie sposobu ukazania legendy o jednym z głównych patronów średniowiecznych rycerzy, wskazuje na rangę zbioru zamku w Chudowie.

Obok św. Jerzego, który w średniowieczu symbolizował męstwo i odwagę, kolejnym patronem stanu rycerskiego był św. Krzysztof, uważany od czasu *Złotej Legendy* błogosławionego Jakuba de Voragine za wzór chrześcijanina i wasala, a zatem ideał chrześcijańskiego rycerza[11]. Analiza średniowiecznej ikonografii, zwłaszcza wyobrażeń na kaflach, dowodzi, iż św. Krzysztof najczęściej przedstawiany był jako stojący w wodzie i trzymający na rękach dziecko symbolizujące Chrystusa[12]. Wśród

5 J. Tamasi, *Verwandte Typen im schweizerischen und ungarischen Kachelfundmaterial in der zweiten haelfte des 15. Jahrhunderts*, Budapest 1995.

6 Styl i kompozycja różne od wymienionego wcześniej kafla z wyobrażeniem tego świętego, łączonego z budowniczym pieca w Raciborzu.

7 Analogiczne tarcze herbowe na kaflach narożnych znane są z wczesnorenesansowego pieca z kafli płytowych z zamku królewskiego na Wawelu – za M. Piątkiewicz-Dereniową podaje M. Dąbrowska, *Kafle i piece kaflowe w Polsce do końca XVIII wieku*, „Studia i Materiały z Historii Kultury Materialnej", t. LVIII, 1987, s. 161-162.

8 Publikacja Katalogu Wystawy: *Gotyckie i renesansowe kafle w muzeach Górnego Śląska*, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, Bytom 1973, s. 23.

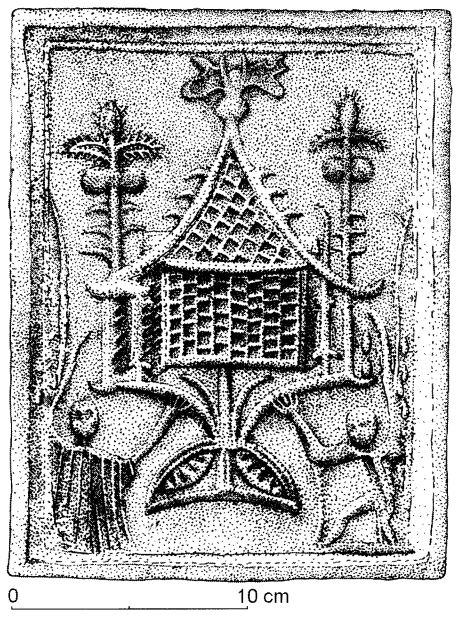
9 Najbardziej znana wersja opisana została w: J. de Voragine, *Złota Legenda – wybór*, Warszawa 1955, s. 199-206.

10 Szczegółowej analizy przedstawień królewny na średniowiecznych kaflach czeskich z legendą o św. Jerzym podjął się Z. Hazlbauer, *Krása středověkých kamen*, Praha 1998, s. 156-160. Na czeskich kaflach rozpoznanych jest wiele przedstawień modlącej się królewny często trzymającej w dłoniach różaniec (np. XV-wieczny kafel z zamku Rabi, okres Klatovy). Nie są znane jednakowoż żadne wyobrażenia pary królewskiej w oknie.

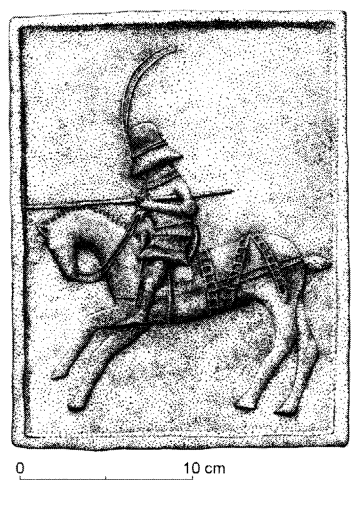
11 J. Witkowski, *Szlachetna a wielce żałosna opowieść o Panu Lancelocie z Jeziora*, Wrocław 2001, s. 69.

12 W ten sposób wyobrażono też św. Krzysztofa na piętnastowiecznych kaflach z zamku w Raciborzu.

Ryc. 9. Kafel płytowy z przedstawieniem figuralnym – postać brodatego mężczyzny w wodzie, prawdopodobnie św. Krzysztof, druga poł. XV w. Z badań Zamku w Chudowie, rys. M. Strużyna.



Ryc. 10. Kafel płytowy z przedstawieniem adoracji Drzewa Życia, druga poł. XV w. Z badań Zamku w Chudowie, rys. M. Strużyna.



Ryc. 11, 12. Kafle płytowe z przedstawieniem konnych rycerzy – kopijników, druga poł. XV w. Z badań Zamku w Chudowie, rys. M. Strużyna.

zabytków z zamku w Chudowie, zaliczanych do grupy kafli późnogotyckich odnajdujemy wyobrażenie stojącego w wodzie brodatego mężczyznę (ryc. 9), na którego prawym ramieniu stoi pelikan, w średniowieczu symbolizujący Chrystusa[13]. Brak jest dowodów do jednoznacznej identyfikacji tej postaci ze św. Krzysztofem, nie można jednak wykluczyć takiej właśnie atrybucji. Przy takiej interpretacji obok oryginalnej i rozbudowanej kompozycji legendy o św. Jerzym, mielibyśmy na chudowskim piecu w równie wyjątkowy sposób ukazanego drugiego patrona średniowiecznego rycerstwa – św. Krzysztofa.

Ostatnim przedstawieniem wyobrażonym na kaflach zaliczanym do omawianej grupy, a należącym do wątków chrześcijańskich, choć w przeciwieństwie do wyżej omówionych, starotestamentowych, jest scena adoracji Drzewa Życia przez Adama i Ewę (ryc. 10). W przeciwieństwie do licznych zabytków czeskich[14] i polskich[15], na których wyraźnie rozpoznajemy wyobrażenia pierwszych biblijnych rodziców, ukazanych po obu stronach drzewa, wokół pnia którego owinięty jest wąż, w Chudowie postaci ludzkie przedstawione są wyjątkowo schematycznie, natomiast drzewo uległo znacznemu przekształceniu symbolicznemu.

Dwa ostatnie kafle z tej grupy ilustrują rycerzy konnych – kopijników (ryc. 11, 12). Liczniejszą grupę, ponad 15 egzemplarzy tworzą przedstawienia rycerza jadącego w prawo. Ze względu na tylko trzy zidentyfikowane kafle, ukazujące kopijnika podążającego w lewo, mało realna wydaje się teza, że na piecu ustawiano kafle obok siebie, żeby przy użyciu dwóch różnych wzorów przedstawić scenę pojedynku. Przedstawienia konnych rycerzy z opuszczoną kopią są dość popularnym wzorem, wyobrażanym na średniowiecznych kaflach płytowych.

Poza wymienionymi w tekście zabytkami, na zamku w Chudowie odkryto liczny zespół kafli nowożytnych, datowanych na wiek XVI i późniejsze, o różnej tematyce ornamentacyjnej. Wąskie ramy artykułu nie pozwalają na pełną prezentację zbioru, warto jedynie w tym miejscu nadmienić, że liczba znalezisk kafli z omawianego terenu znacznie się w ostatnich latach powiększyła i czeka wciąż na szczegółową analizę.

13 Pelikan miał głęboką wymowę symboliczną i stanowił popularny motyw w średniowiecznej sztuce sakralnej. Symbolizował ofiarę Chrystusa i jego miłość do człowieka. Za: S. Kobielus, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze,* Warszawa 2002, s. 255-257; także: M. Dąbrowska, P. Nocuń, A. Tarasiński, *Kafle z zamku w Chudowie*, Chudów 2005, s. 6.

14 Z. Hazlbauer, op.cit., s. 44-47.

15 Na przykład XV-wieczny kafel z Gniezna, T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach Muzeum Początków Państwa Polskiego,* Gniezno 2003, s. 85.

Opisując kafle z terenu Ziemi Bytomskiej, należy podkreślić dość dużą zbieżność w występowaniu poszczególnych zabytków, wynikającą z częstych zapożyczeń. Kierunek tych ruchów wiódł niemal zawsze z ośrodków większych, będących centrami kulturowymi promieniującymi na tereny ościenne. Ta oczywista prawidłowość nie dziwi, warto jednak podjąć próbę identyfikacji poszczególnych warsztatów, które zajmowały się wytwarzaniem kafli i ich wzajemnych kontaktów. Należy pamiętać, iż zabytki (bądź idee) „przemieszczały się" za sprawą konkretnych rzemieślników, którzy realizując nowe projekty przede wszystkim czerpali z własnego warsztatu, co mogło skutkować wytworzeniem zupełnie nowej jakości. W chwili obecnej nie wiemy jeszcze, czy zjawiska takie miały miejsce, póki co potrafimy wskazać jedynie bezpośrednie zapożyczenia. Jednak analizując zabytki z kilku stanowisk, w tym z niezwykle bogatego ośrodka jakim jest Chudów, można pokusić się w przyszłości o próbę prezentacji pełnego omówienia zarówno form jak i zdobnictwa kafli w tym regionie.

GOTHIC AND EARLY RENAISSANCE TILES FROM THE BYTOM LAND

summary

The Bytom Land is part of the Upper Silesia, and its main centres were Bytom and Tarnowskie Góry, and in present times Zabrze, Chorzów and Piekary Śląskie. Presented tiles come from not only from these areas because considering close analogies, the research also covered located in southern borderland castle in Chudów and Racibórz – the centre of princes of Opole and Racibórz.

Among the tiles from the research on the area of Bytom, a specimen with representation of probably St Jadwiga – the patron saint of Silesia, frieze tile with coat of arms of Racibórz, moulding tile with an inscription „RAT" and two tiles with representations placed under the arcade – the first probably with a figure of the emperor Karol V Habsburg and the other – of Isabel of Portugal should be distinguished.

From the research on the castle in Racibórz comes an assemblage of tiles which became a basis of reconstruction of a stove dated by B. Muzolf to the 15th century. Tiles with analogous representations of saint George fighting the dragon, saint Christopher, a courtier and a shielded angel were also found on the castle in Chudów. An analysis of tiles from both assemblages indicates that they were made with the use of the same matrixes. Representations analogous with known tiles from Chudów have been stated also among artifacts from Koziegłowy, Myszków district. The uniqueness of the tiles collection from Chudów may be testified by thematic variety of decorative motifs. For instance, several kinds of scene of fight of the patron saint of the knighthood saint George with the dragon have been stated. Beside religious subjects, also representations of court thematic have been recognized.

The presented tiles, dated both to the Gothic and the Renaissance are characterised by the same stylistic features as on other areas. Instead, at the present stage of research it should be assumed that they are distinctive because of the variety of the representations.

The analysis of the tiles, close analogies that can be noticed among the finds from the Bytom Land in future will probably be useful for undertaking the research on their producers and stating workshops working in the area.

ГАТЫЧНАЯ І РАННЕРЭНЕСАНСНАЯ КАФЛЯ БЫТАМСКАЙ ЗЯМЛІ

рэзюмэ

Бытамская зямля з'яўляецца часткай Верхняй Сялезіі, і яе галоўнымі цэнтрамі былі гарады Бытам, Тарноўскія Горы, а ў новыя часы Забжэ, Хожаў, Пекары Сялезкія. Разгледжаная кафля паходзіць не толькі з гэтых мясцін, але і з пагранічных абласцей, таму лічым неабходным прадставіць матэрыялы з замкаў у Худаве і Раціборы – цэнтраў улады апольска-раціборскіх князёў.

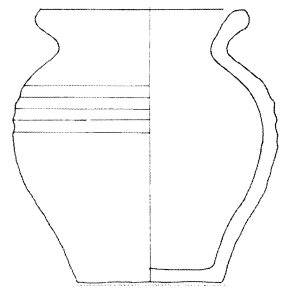
Сярод кафлі з даследаванняў Бытама трэба выдзяліць экзэмпляр з выявай, верагодна, Св.Ядвігі, апякункі Сялезіі, паясовую кафлю з гербам Раціборa, карнізную з надпісам „RAT", а таксама два экзэмпляры з малюнкам пад аркадай. Першы, верагодна, постаць імператара Карла V Габсбурга, а другі – Ізабэла Партугальская.

З даследаванняў раціборскага замка паходзіць калекцыя кафлі, якая стала падставай для рэканструкцыі печы, датаванай Б.Музольфа XV стагоддзем. Кафля з аналагічнымі сюжэтамі – Св.Юрый, які змагаецца з цмокам, Св.Крыштоп, шляхціч, анёл-ахоўнік – знойдзена таксама ў замку ў Худаве. Аналіз кафлі з абодвух помнікаў паказаў, што ўсе экзэпляры зроблены ў адной матрыцы. Аналагічныя сюжэты можна знайсці сярод кафлі з даследаванняў у горадзе Казяглоў (павет Мышкаў). Аб унікальнасці кафлі з Худава сведчыць тэматычнае багацце дэкаратыўных матываў. Напрыклад, можна адзначыць некалькі варыянтаў выяў сцэны змагання Св.Юрыя з цмокам. Разам з рэлігійнымі сюжэтамі вылучаецца тэма сядзібнага жыцця.

Прадстаўленая кафля, датаваная часамі готыкі і рэнесансу, характарызуецца тымі ж стылістычнымі ўласцівасцямі, як у іншых рэгіёнах. Разам з тым адзначаецца багацце тэматычных сюжэтаў. Аналіз кафлі, знойдзенай у іншых месцах Бытамскай зямлі, дасць падставы для даследавання тэмы вытворцаў і майстэрняў, якія функцыянавалі ў гэтым рэгіёне.

Piotr Dziedzic
Muzeum Archeologiczne Środkowego Nadodrza w Zielonej Górze

Późnośredniowieczny piec z kafli garnkowych z Sulechowa, pow. zielonogórski



Podczas ratowniczych badań wykopaliskowych przeprowadzonych przez Muzeum Archeologiczne Środkowego Nadodrza w Zielonej Górze, w listopadzie i grudniu 2006 r. w Sulechowie, pow. Zielona Góra, odkryto relikty późnośredniowiecznego pieca zbudowanego z kafli garnkowych. Badania prowadzono na trzech parcelach zlokalizowanych w północnej części miasta przy ulicy Łukaszewicza. Na ulicy tej, wychodzącej z rynku i prowadzącej na północ do zamku zlokalizowanego w północno-wschodniej części miasta i dalej przez Bramę Świebodzińską do przedmieścia świebodzińskiego[1], w miejscu badań do II wojny światowej stały trzy budynki (ryc. 1), rozebrane pod koniec lat 40. Na obszarze objętym badaniami powstanie budynek usługowo-mieszkalny o słupowym posadowieniu, co skutkowało jedynie częściowym rozpoznaniem zabudowywanej parceli. Relikty pieca, będące przedmiotem niniejszego artykułu, zostały odkryte na zapleczu środkowej parceli, w obrębie założonego wykopu C.

W wykopie tym, na głębokości około 86,40 m n.p.m. (około 140 cm poniżej dzisiejszego poziomu użytkowego), odsłonięto ślady całkowicie zniszczonego pożarem domu o szachulcowej konstrukcji. Wewnątrz domostwa odkryto relikty pieca zbudowanego z kafli garnkowych. Piec znajdował się w jednym z narożników (północno-zachodnim) zarejestrowanej izby, co jest niemal regułą dla budynków znanych z późniejszych XVIII-wiecznych planów[2]. Pomieszczenie, w którym się znajdował, miało 510 cm długości i szerokość 310-320 cm, co przy wysokości 2,2 m (?) dawało kubaturę około 35-37 m^3. Odkryto jego ściany: północną, wschodnią i skrawek południowej (ryc. 2). Ściany północna i wschodnia były czytelne dzięki widocznym śladom spalonych belek. Bezpośrednio do belek przylegała surowa kremowo-żółta glina, która jedynie w miejscu styku z belką została wypalona. Ściana zachodnia przebiegała równo z zachodnią ścianą pieca. W odległości około 50 cm na zachód od pieca odkryto relikty młodszego budynku murowanego z cegły na zaprawie wapiennej. Ściany wykonane były z drewnianych słupów i belek wypełnionych gliną, po których pozostała olbrzymia ilość silnie rozdrobnionej polepy oraz kilka fragmentów dużych brył polepy z negatywami słupów i/lub belek; odciski te pochodzą od okrągłych belek o średnicy około 16 cm (ryc. 3). Na prawie całej powierzchni izby zachowała się posadzka gliniana o grubości około 6,0-9,0 cm.

Odkryta w narożniku pomieszczenia podstawa pieca posiadała regularny prostokątny kształt o wymiarach 180 cm długości i 90-93 cm szerokości, szerokość samego cokołu wynosiła 12-18 cm, a wysokość 10-15 cm. Obudowa cokołu wykonana została na bardzo solidnym kamiennym fundamencie. Kamienie układano na surowej, żółtej glinie (ryc. 6). Pod paleniskiem, również glinianym, odkryto destrukt wcześniejszego pieca, zapewne stojącego w tym samym miejscu i pozyskano z niego liczny zbiór kafli garnkowych, wypalanych w atmosferze redukcyjnej, który omówiony zostanie poniżej.

Na północnej, dłuższej ścianie cokołu w momencie odkrycia zachowało się osiem bardzo ściśle do siebie przylegających kafli, z zaledwie jednocentymetrowymi spoinami (ryc. 9, 10). Wszystkie ułożono otworami na zewnątrz (ryc. 8). W południowej ścianie cokołu zachowały się tylko trzy ich egzemplarze. Kafle układano na surowej jeszcze glinie cokołu – na fundamencie odcisnęły się negatywy żłobków poszczególnych kafli. Pierwotnie na każdym z dłuższych boków ułożonych było jedenaście kafli. Na krótszym boku, w północno-wschodnim narożniku, zachował się ułożony w samym narożniku pojedynczy kafel miskowy z kwadratowym otworem, o długości 8,6 cm, mającym wymiar ścianki równy 9,7 cm, a średnica dna wynosi 7,9 cm (ryc. 4). Jego X znajduje się w 2/3 wysokości. Krawędź otworu została zachylona do środka.

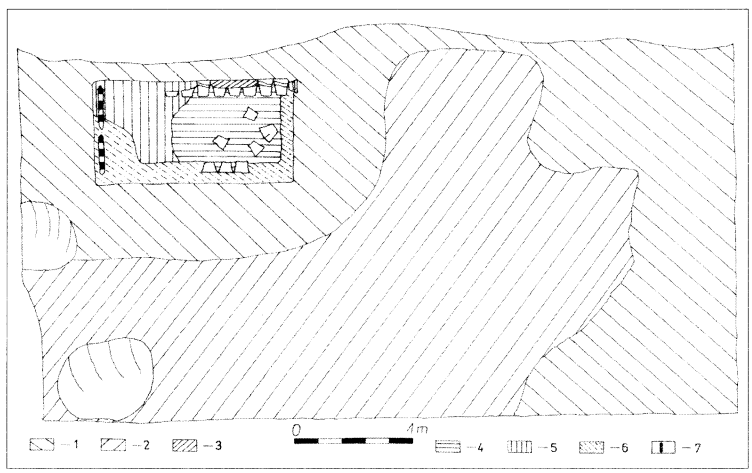
1 Z. Boras, *Historia Sulechowa i okolic do roku 1918* [w:] *Sulechów i okolice*, Poznań 1985, s. 24.
2 M. Dąbrowska, *Kafle i piece kaflowe w Polsce do końca XVIII wieku*, „Studia i Materiały z Historii Kultury Materialnej", t. LVIII, Wrocław 1987, s. 161.

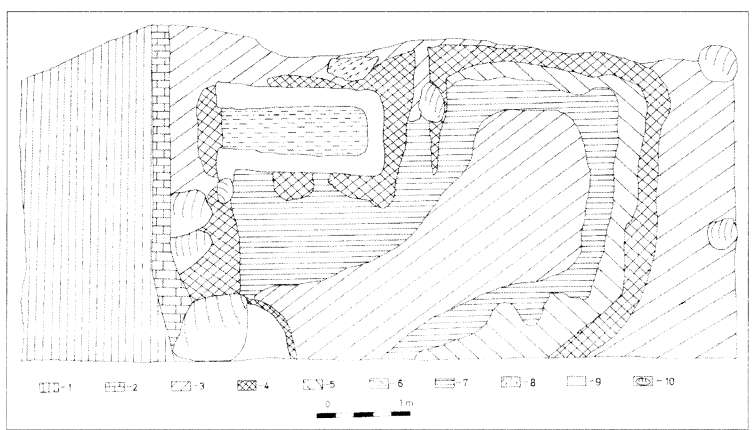
Ryc. 2. Widok od wschodu na pozostałości budynku i piec, fot. P. Dziedzic.

Ryc. 3. Fragment północno-wschodniego narożnika pieca, widoczne negatywy poszczególnych kafli oraz „in situ" fragment podwaliny belki, fot. P. Dziedzic.

Ryc. 1 Przedwojenna widokówka z ulicą Zollstrasse (obecnie Łukasiewicza), trzy pierwsze domu od dołu zajmują obszar objęty badaniami.

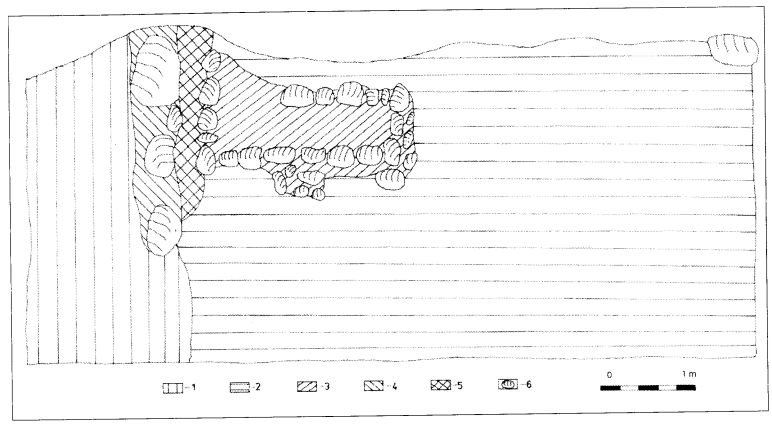
Ryc. 4. Sulechów, wykop C – I poziom pieca. (1 – czerwona drobna polepa, 2 – warstwa intensywnej spalenizny, 3 – silnie wypalona glina koloru czerwono-czarnego, 4 – stłuczka kafli garnkowych, 5 – wypalona glina, 6 – gliniana podstawa pieca, 7 – gliniana płyta do zamykania czeluści w 2 fragmentach ?).



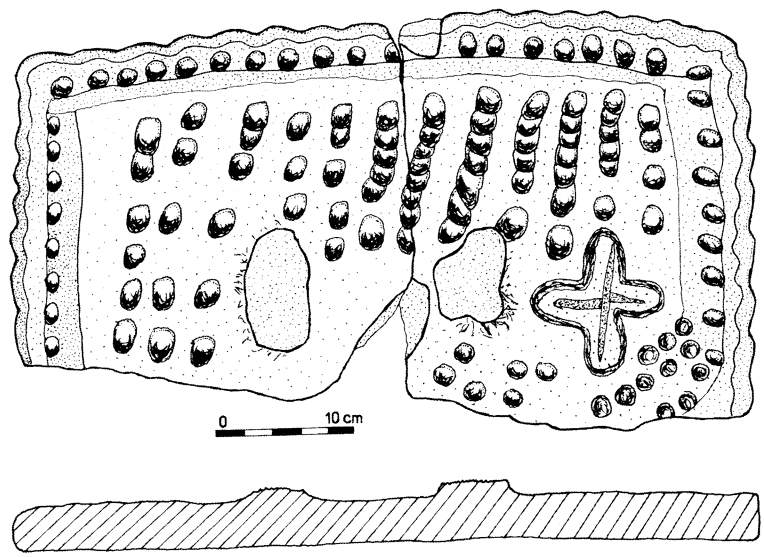


Ryc. 5. Sulechów, wykop C – II poziom pieca. (1 – gruzowisko ceglane, 2 – mur ceglany na zaprawie wapiennej, 3 –mocno rozkruszona czerwona polepa, 4 – intensywna warstwa spalenizny, 5 – brązowa surowa glina, 6 – wypalona beżowa glina na wierzchu warstwa zbitego popiołu, 7 – brązowa próchnica z grudkami polepy i drobnymi węglami drzewnymi, 8 – mocno przepalona glina z negatywem belki, 9 – wypalona glina z negatywami kafli garnkowych, 10 – kamienie).

Ścianki kafla są cylindryczne i dopiero powyżej punktu X, tuż przy otworze, lekko się rozszerzają. Kąt wychylenia ścianek jest niewielki i wynosi 10 stopni. Niestety nie wiemy, czy na krótszym boku kafle miskowe były ułożone na całej długości (na tym boku nie odcisnęły się negatywy żłobków), czy też, co wydaje się bardziej prawdopodobne, kafel miskowy układano tylko w samych narożnikach (jego krawędź wewnętrzna kończyła się równo z dnem ostatniego kafla garnkowego), natomiast pomiędzy nimi układane były kafle garnkowe. Pewnym problemem dla garncarza wznoszącego piec byłoby w takim przypadku zrównanie warstw wynikające ze zróżnicowania wielkości otworów kafli garnkowych i miskowych dochodzące nawet do 3 cm. Garncarz jednak mógł w tym miejscu poszerzyć, nawet do 4-5 cm, spoiny łączące poszczególne kafle, co z jednej strony usztywniało samą konstrukcję poprzez wzmocnienie masywności narożników, a z drugiej strony zwiększało grubość ścianek pieca poprzez większą ilość gliny. To powodowało dłuższą akumulację ciepła w trakcie palenia w piecu i wolniejsze oddawanie tegoż już po wygaszeniu w palenisku. Zastosowanie pojedynczego kafla miskowego w narożniku jest z pewnością bardzo ciekawym rozwiązaniem, które niwelowało problem połączenia kafli w narożniku. System ten mógł zostać zapożyczony od murarzy, następna warstwa kafli mogłaby być kładziona w ten sposób, że kafel miskowy byłby ułożony w narożniku, ale od strony dłuższego boku, co dodatkowo wzmacniało konstrukcję pieca (murarze w ten sposób przewiązują kolejne warstwy cegieł w murze). Inaczej ten problem był rozwiązywany na terenie Czech[3], Węgier[4], a także południowej części Śląska[5]. Wszędzie tam odkryto narożnikowe kafle miskowe, które z pewnością bardzo ułatwiały zbudowanie pieca z kafli garnkowych na planie prostokąta. Znaleziska garnkowych kafli narożnikowych są jednak bardzo nieliczne w stosunku do odkrywanych bardzo powszechnie zwykłych kafli garnkowych.



Ryc. 6. Sulechów, wykop C – III poziom pieca. (1 – gruzowisko ceglane, 2 – gliniana posadzka, 3 – żółta glina, w części stropowej silnie wypalona – tworząca posadzkę, na stropie warstwa popiołu, 4 – intensywna warstwa spalenizny, 5 – intensywna spalenizna, 6 – kamienie)



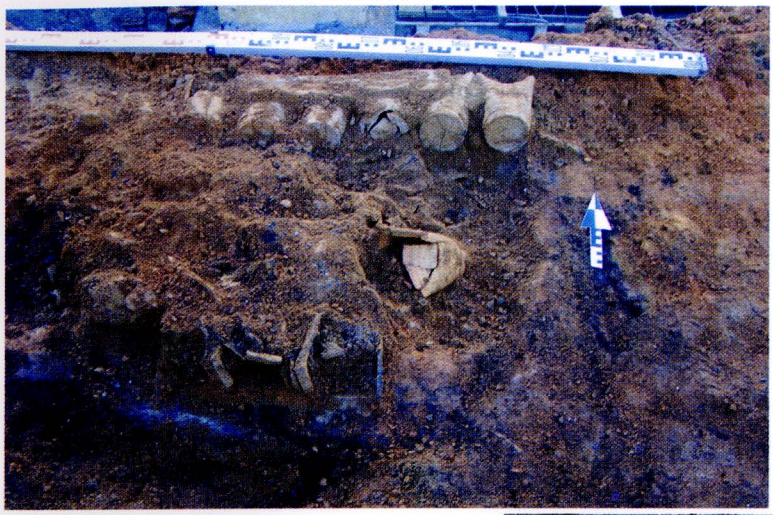
Ryc. 7. Gliniana płyta (fragment) służąca do zamykania czeluści (?), rys. P. Dziedzic.

W krótszym zachodnim boku cokołu znajdował się otwór do palenia tzw. czeluści. Ten bok pieca znajdował się najprawdopodobniej już poza izbą, w innym pomieszczeniu (sieni ?). Prostopadle do dłuższego boku na jego zachodnim skraju zarejestrowano spaloną drewnianą belkę, która była zapewne podstawą ścianki działowej odgradzającej część pieca z czeluścią od reszty izby. Opalanie w piecu z innych pomieszczeń (komórek, sionek, kuchenek) nie było niczym wyjątkowym, głównie ze względu na niebezpieczeństwo mogące grozić głównemu pomieszczeniu i jego wyposażeniu w kontakcie z otwartym ogniem, a także na dym wydostający się z czeluści w czasie jej odsłaniania[6].

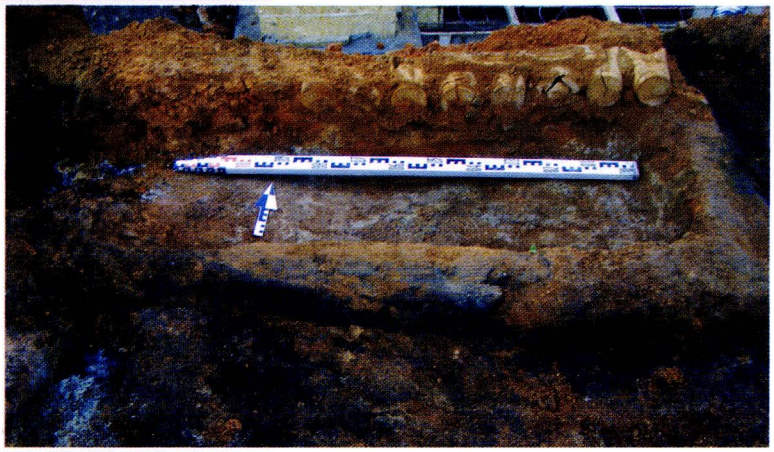
Poniżej otworu czeluści odkryto wypaloną, częściowo uszkodzoną (w dwóch fragmentach), glinianą płytę o wymiarach 47,0×28,0 (?) cm i grubości 3,1 cm, ozdobioną na całości rytym ornamentem wykonanym palcami (ryc. 7). Boki płyty zdobione są linią falistą. Przy jednym z krótszych (?) boków umieszczono wyryty w glinie równoramienny krzyż. Do płyty centralnie przymocowany został masywny uchwyt służący zapewne do przesuwania i otwierania otworu czeluści; świadczą o tym pozostałe na płycie ślady typowe dla pozostałości po uchu. Płyta z pewnością służyła do zamykania czeluści.

Z tyłu płyta nosi wyraźne ślady starcia i osmalenia w wyniku kontaktu z ogniem. Jej długość jest równa szerokości otworu w cokole, natomiast wysokość nawet przekracza całkowitą wysokość otworu czeluści. Otwór zamykający piec, według przekazów źródłowych, przysłaniany mógł być blachą lub nawet deską[7]. Natomiast drzwiczki przysłaniające czeluść w przypadku, kiedy ta znajdowała się od strony izby, czasami były ozdobne. Podobną, ale nieco

3 Z. Halzbauer, P. Chotébor, *Stavebni rekonstrukcje dvou vrcholně gotických kamen*, „Archaeologica Historia", t. 15, 1990, ryc. 13-15.
4 G. Ilon, T. Sabin, *XV. Századi cserépkályák Külsövatrol*, Acta Musei Papensis, "Pápai Muzeumi Értesitö", t. 2, ryc. 24-25.
5 K. Dymek, *Średniowieczne i renesansowe kafle śląskie*, Wrocław 1995, s. 22.
6 M. Dąbrowska, op.cit., s. 158-159. Zasada ta dotychczas znana z wnętrz rezydencjonalnych. W przypadku Sulechowa jest to pierwszy przypadek domu mieszczańskiego i pieca z kafli garnkowych
7 Tamże, s. 155, 159.

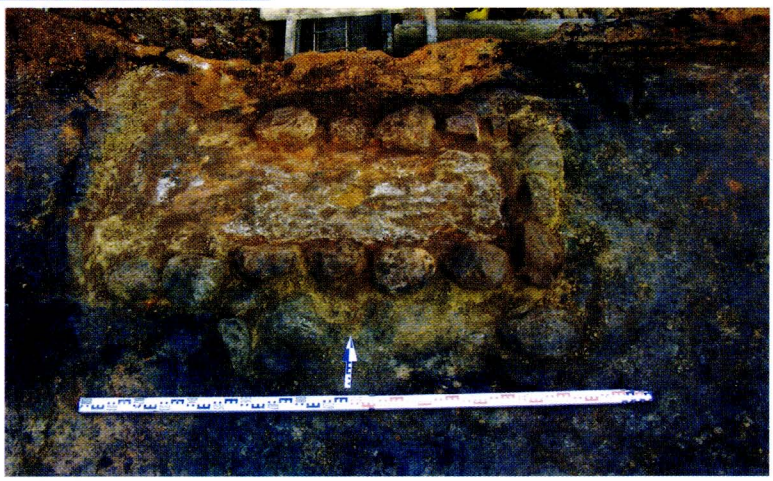


Ryc. 8 Widok na piec w trakcie eksploracji, fot. P. Dziedzic.



Ryc. 9. Widok na piec z pierwszą warstwą kafli, w narożniku północno-wschodnim słabo widoczny fragment kafla miskowego, fot. P. Dziedzic.

Ryc. 10. Północna ściana pieca z pierwszą warstwą ułożonych kafli, fot. P. Dziedzic.



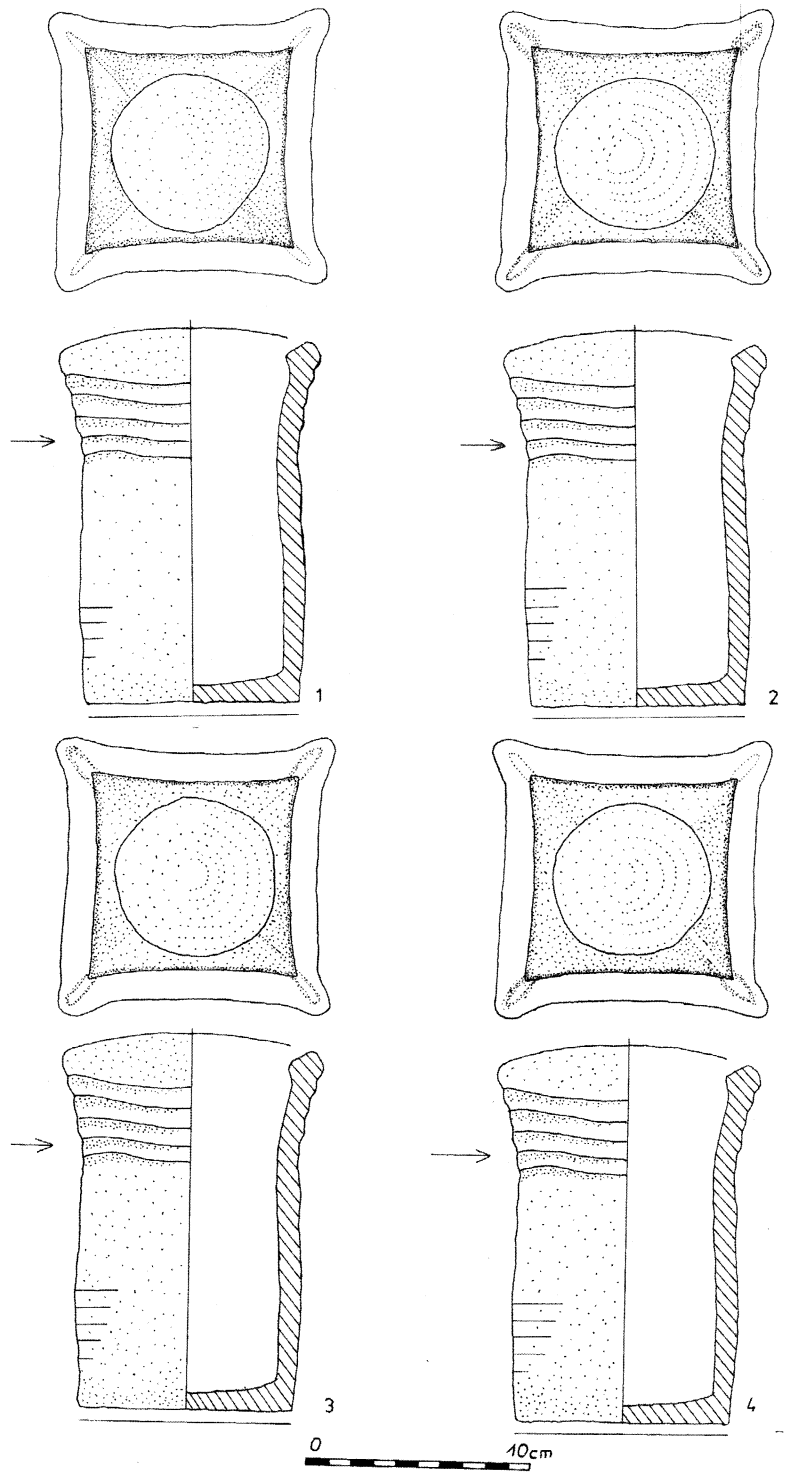
Ryc. 11. Widok na kamienną podstawę pieca, fot. P. Dziedzic.

mniejszą płytę ceramiczną o wymiarach 22×26 cm i grubości 1 cm (z uchwytem, pokrytą od strony licowej ciemnozieloną polewą), służącą do zamykania pieca, odkryto w Legnicy[8].

Poniżej, po rozebraniu cokołu pieca, uchwycono bardzo solidny kamienny fundament (ryc. 11). Liczne, znacznych rozmiarów, kamienie układane były na surowej brązowej glinie. Kamienny fundament ściśle pokrywał się z glinianym cokołem, również w miejscu otworu do czeluści ułożono ściśle do siebie przylegające kamienie (ryc. 6). Poniżej nich odkryto gruzowisko wcześniejszego pieca, z którego pozyskano liczne kafle garnkowe. Egzemplarze te były wypalane w atmosferze redukcyjnej.

Kafle, te ułożone na cokole i pozostałe odkryte we wnętrzu gruzowiska, wykonane zostały z gliny żelazistej i wypalone w atmosferze utleniającej. Opisywane egzemplarze wykazują dużą jednorodność cech metrycznych, ich wysokość waha się w przedziale 15,0-17,3 cm (ryc. 6), długość ścianek otworu oscyluje w przedziale 11,8-12,9 cm, natomiast średnica dna wynosi 9,0±0,9 cm. Po uformowaniu na kole garncarskim za pomocą metody taśmowo-ślizgowej oraz obtaczania i wykonaniu żłobków w górnej części, kafle odcinano, później formowano otwór w kształt regularnego kwadratu, narożniki są nieco obniżone w stosunku do środka krawędzi. Jest to typ I kafli wg typologii M. Dąbrowskiej[9] (opis wszystkich cech zamieszczono w tabeli 1). Ścianki były doklejane do dna, co jest wyraźnie czytelne na przełomie. Punkt X czyli punkt zmiany przekroju okrągłego w kwadratowy jest umieszczony stosunkowo wysoko na 2/3 a nawet 3/4 wysokości kafla. Krawędź wylewu jest lekko zachylona do wewnątrz; jest to typ III wg typologii M. Dąbrowskiej[10]. Takie ukształtowanie krawędzi w powiązaniu z prawie cylindrycznym kształtem kafla powodowało dość ścisłe przyleganie kafli do siebie, w związku z tym ilość gliny potrzebnej do zbudowania pieca nie była zbyt wielka. Piec bardzo szybko się nagrzewał zaraz po rozpaleniu, jednocześnie jednak po wygaszeniu równie szybko stygł; jego zdolności akumulacyjne były niewielkie[11].

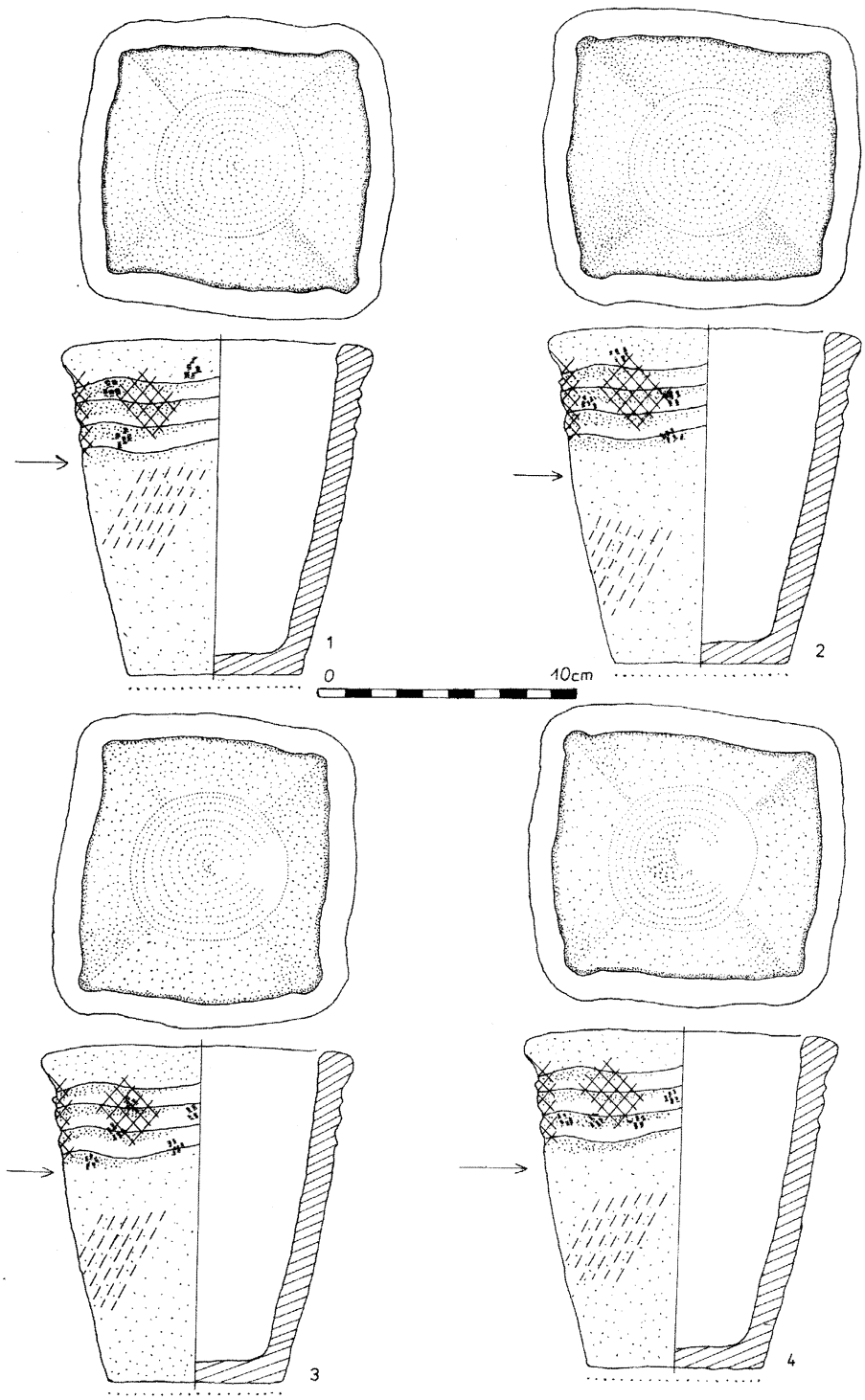
Ścianki kafla są cylindryczne i dopiero powyżej punktu X silnie się rozszerzają. Kąt wychylenia ścianek jest niewielki i wynosi od 7-13 stopni; należy je zaliczyć do odmiany 2. Wszystkie kafle użyte do postawienia pieca wykonano z gliny żelazistej i wypalono w atmosferze silnie utleniającej, co nadało im pomarańczowo-ceglasty kolor. Ścianki charakteryzuje jednobarwny przełam, świadczy o dobrym poziomie technologicznym wypału. Na niektórych egzemplarzach zaobserwowano ślady gliny konstrukcyjnej na zewnątrz oraz okopcenie ścianek od zewnątrz i dna od wewnątrz.



Ryc. 12. Kafle garnkowe wyeksplorowane z pieca, rys. P. Dziedzic.

Ilość kafli garnkowych koniecznych do wzniesienia pieca był zróżnicowany i wynosił około 40 dla pieca w Siedlątkowie[12]. Przyjmuje się, że przeciętnie dla pieca (o owalnej podstawie) o wysokości 2,0 m, koniecznych było około 200-300 kafli garnkowych[13]. Do wzniesienia pieca odkrytego w Sulechowie, przy założeniu jego 2,0 m wysokości i 1-2 cm grubości spoiny pomiędzy kaflami, potrzebnych było około 450 kafli garnkowych oraz około 50 kafli miskowych. Przy mniejszej wysokości pieca liczba koniecznych kafli byłaby odpowiednio niższa.

8 S. Firszt, *Kafle piecowe na Śląsku z XIII-XVIII w. w świetle odkryć archeologicznych w Legnicy,* „Silesia Antiqua", t. 38, 1996, s. 104, ryc. 14.
9 M. Dąbrowska, op.cit., s. 65.
10 Tamże, s. 67.
11 Tamże, s. 61.
12 J. Kamińska, *Siedlątków, obronna siedziba rycerska z XIV wieku,* „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi", seria archeologiczna, t. 15, s. 41.
13 M. Dabrowska, op.cit., s. 212.



Ryc. 13. Kafle garnkowe z fundamentu pieca, rys. P. Dziedzic.

Taki piec miałby powierzchnię grzewczą równą około 3,2 m^2. Piec o małej zdolności akumulacyjnej, a piec z Sulechowa należy zaliczyć do tej kategorii, mógł zapewnić ciepło pomieszczeniu o kubaturze około 40 m^3. Wydaje się, że opisywany piec znajdował się w nieco mniejszym pomieszczeniu [14].

Koszt budowy pieca nie był małoznaczącym wydatkiem. W XVII-wiecznym domu w Tyszowcu, w którym wznoszono piec zapewne z kafli płytowych, wynosił około 1/12 kosztów wzniesienia całego domu[15]. W porównaniu do wcześniejszych kafli garnkowych, zapewne mniej pracochłonnych w wykonaniu, a więc także tańszych, koszty byłyby niższe?

Trudnym do zrekonstruowania jest system odprowadzania dymu na zewnątrz domu. W piecu odkrytym w Sulechowie dym najpewniej odprowadzany był rurami ceramicznymi z górnej części pieca. W rozwalisku pieca odkryto fragmenty takich rur (ryc. 14: 1-3). Zrekonstruowano co najmniej sześć egzemplarzy o zachowanej długości około 25 cm każda, ich wewnętrzne średnice mieściły się w przedziale 9-9,5 cm a więc były znacznie mniejsze od dzisiejszych przewodów spalinowych. Z jednej strony rury miały prostą, lekko wychylony na zewnątrz krawędź podobną do wylewu naczyń i 3 głębokie żłobki tuż poniżej krawędzi. Niestety, w żadnej z rur nie udało się odtworzyć drugiego końca, dlatego trudno cokolwiek powiedzieć o sposobie łączenia tych elementów. Możemy tylko przypuszczać, iż styk dwóch rur musiał być czymś uszczelniany ze względu na możliwość ulatniania się trującego dwutlenku węgla ze spalin. Niewykluczone, choć mało prawdopodobne, jest takie ukształtowanie drugiego końca rury, aby jedna rura wchodziła w drugą, bez dodatkowego uszczelniania ale oblepiona gliną. Na podstawie odtworzonych fragmentów rur można wnioskować, iż całkowita długość przewodu odprowadzającego spaliny mogła wynosić nawet 150 cm, co wystarczało na wyprowadzenie przewodu na zewnątrz budynku, piec znajdował się bowiem tuż obok ściany zewnętrznej. Podobne rury odkryto w rozwalisku najstarszego pieca znanego z terenu Śląska odkrytego we Wrocławiu[16].

Niestety, ze względu na zniszczenie warstw kulturowych na zewnątrz domu, nie zarejestrowano śladu fundamentu komina, nie wiadomo też, czy komin posiadał taki fundament.

Jak już wspomniano, w fundamencie pieca odkryto kolejny zespół kafli garnkowych pochodzących być może z pieca, który stał w tym miejscu wcześniej. Niewykluczone jednak, że kafle te pochodzą z pieca stojącego w innym budynku i zostały umieszczone w miejscu znalezienia w celu wzmocnienia podstawy pieca (?). Kafle odkryte w tym

14 Zgodnie z normami budowlanymi, przyjmuje się, że zapotrzebowanie na ciepło budynku źle izolowanego wynosi około 80 kcal/h/m^3, natomiast piec zbudowany w konstrukcji lekkiej o powierzchni 3,2 m^2 posiada wydajność około 3200 kcal/h, patrz K. Dymek, op.cit., s. 90, przypis 15.

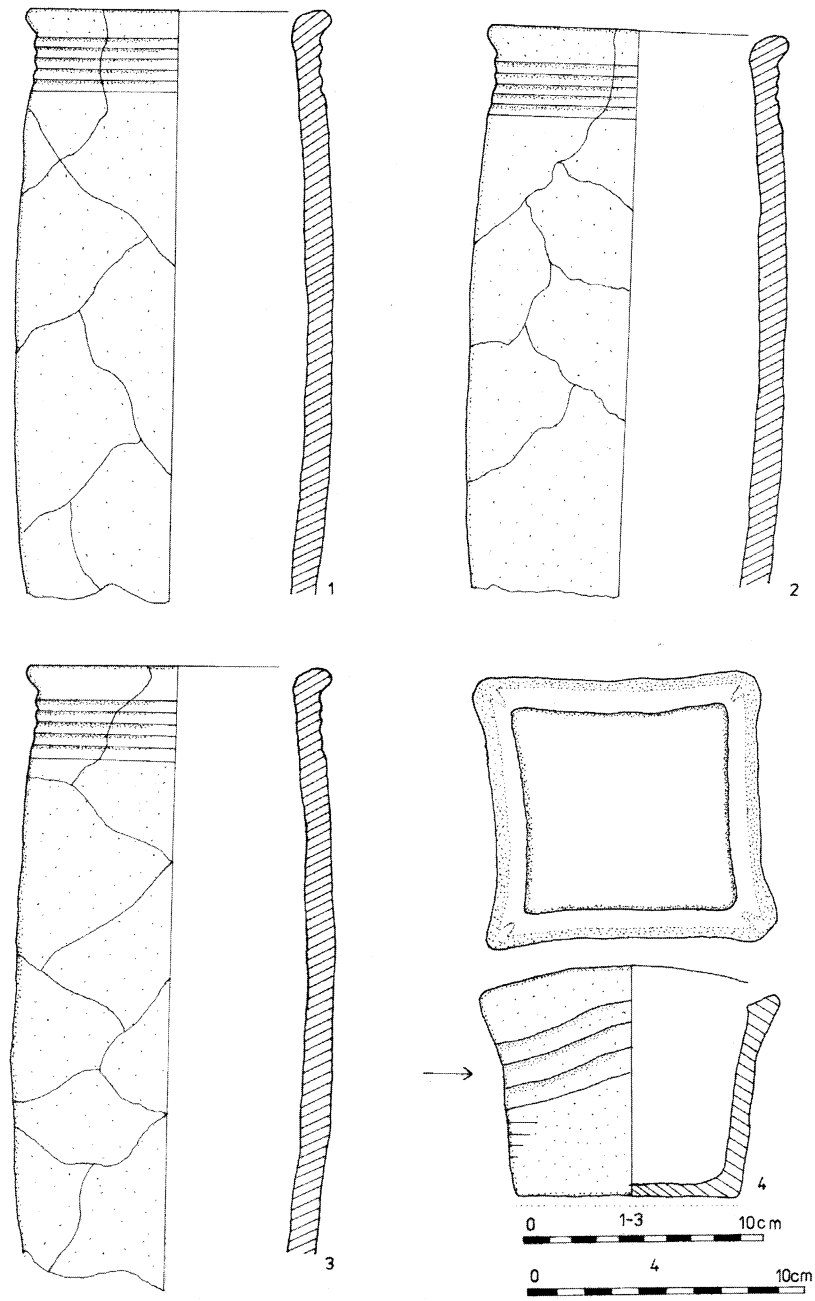
15 M. Dąbrowska, op.cit., s. 211.

16 K. Dymek, op.cit., s. 87, tabl. III: b, c.

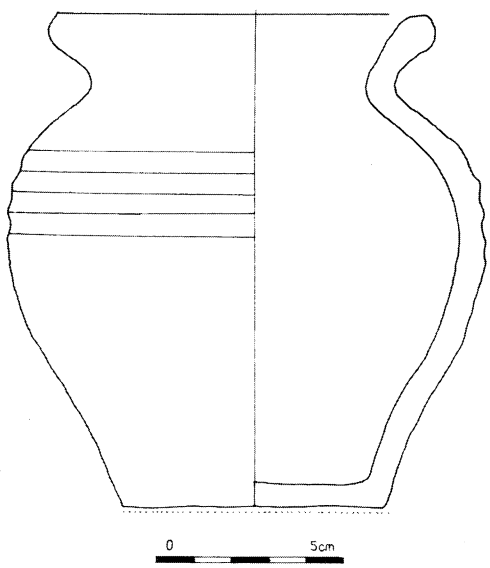
miejscu również wykonano z gliny żelazistej na kole garncarskim metodą taśmowo-ślizgową i obtaczano. Wysokość kafli wynosi od 14,1 cm do 16,3 cm. Otwory tych kafli są również kwadratowe, długość ścianek jest bardzo zbliżona i wynosi od 13,0 do 13,5 cm, wyjątkowo sięga 14,2 cm (ryc. 13). Większe rozbieżności wykazują średnice den, które wahają się od 7,6 cm do nawet 9, 4 cm. Kąt wychylenia ścianek jest nieco większy niż w przypadku kafli odkrytych „in situ" w piecu i wynosi 15-22 stopni. W górnej części wszystkie kafle posiadają regularne, stosunkowo głębokie żłobki. Krawędź otworu jest prosta, lekko pogrubiona. Ścianki kafli równomiernie rozszerzają się niemalże od samego dna. Prawie wszystkie kafle z wnętrza gruzowiska posiadają ślady gliny konstrukcyjnej na zewnątrz ścianek. W wyniku długotrwałego kontaktu z ogniem większość spośród nich została odsiwiona do około 4,0-7,0 cm od dna. Gdyby i ten piec zbudowany był na planie prostokąta – co jest bardzo prawdopodobne, to takie ukształtowanie ścianek, w powiązaniu ze znacznym kątem wychylenia ścianek, powodowałoby znacznie większe zapotrzebowanie na glinę wypełniającą wolne przestrzenie pomiędzy kaflami. Piec taki posiadałby nieco większą zdolność akumulacji ciepła podczas funkcjonowania.

Z podstawy pieca pochodzi jeden zachowany w całości kafel miskowy wykonany z gliny żelazistej i wypalony w atmosferze utleniającej. Kafel ma barwę jasnoceglastą, wylew również jest kwadratowy (ryc. 14: 4). Ten egzemplarz jest znacznie bardziej przysadzisty od tego znalezionego „in situ" w piecu; ma zaledwie 6,9 cm wysokości, średnica dna wynosi 8,9 cm, natomiast długość boku otworu wynosi 10,7 cm. Tuż przy dnie na zewnątrz widoczne są ślady okopcenia.

Dom, w którym stał piec, został zniszczony w wyniku pożaru. Z przekazów źródłowych znane są dwa wielkie pożary, które trawiły miasto. Pierwszy z roku 1557 zniszczył je całkowicie łącznie z ratuszem i kościołem parafialnym, natomiast drugi z roku 1633 pochłonął całe miasto z wyjątkiem kościoła[17]. Dom spłonął najprawdopodobniej w wyniku pożaru z roku 1557, ponieważ powyżej znajdowała się jeszcze jedna warstwa popożarowa o znacznej miąższości, którą można łączyć z pożogą z roku 1633. Z przestrzeni pomiędzy piecem i ścianą północną pozyskano kilkadziesiąt fragmentów ceramiki, z której udało się zrekonstruować niewielkich rozmiarów garnek (ryc. 15). Jest to naczynie wypalone w atmosferze nie w pełni kontrolowanej. Powyżej załomu zdobione płytkimi żłobkami. Pozostałe pozyskane fragmenty ceramiki również pochodzą z naczyń wykonanych niezbyt starannie. Podobne naczynia, wykonane jednak znacznie lepiej: przysadziste, mocno baniaste, z wyraźnie zaznaczonym wrębem na pokrywkę – stwierdzono



Ryc. 14. Rury odprowadzające dym (1-3) oraz kafel miskowy z narożnika pieca (4), rys. P. Dziedzic.



Ryc. 15. Naczynie wypalone w atmosferze mieszanej pozyskane z warstwy nad posadzką, rys. P. Dziedzic.

17 A. Wędzki, *Sulechów* [w:] *Studia nad początkami i rozplanowaniem miast. Nad środkowa Wartą i dolną Wartą.* t. II. *Dolny Śląsk, Dolne Łużyce,* Zielona Góra 1970, s. 367.

l.p	Kafel garnkowy	Kafel miskowy	Kafel baniasty	Otwór: kwadratowy	Otwór: owalny	Otwór: konicznykowaty	Ścianki równomiernie rozszerzają się	Ścianki gwałtownie rozszerzają się w górnej partii	Kąt wychylenia ścianek	Położenie punktu x: Punkt x w 1/4 wysokości	Położenie punktu x: Punkt x w 1/2 wysokości	Położenie punktu x: Punkt x w 3/4 wysokości	Położenie punktu x: Punkt x przy dnie	Położenie punktu x: Inne	Wysokość kafla	Otwór: Okrągły (mm)	Otwór: Kwadratowy (mm)	Otwór: Zachowana wielkość (mm)	Otwór: Zachowana wielkość (kąt)	Otwór: Krawędź prosta	Otwór: Krawędź zachyłona do środka	Otwór: Krawędź wychylona na zewnątrz	Dno: Średnica (mm)	Dno: Zachowany kąt	Rodzaj gliny: żelazista	Rodzaj gliny: kaolinitowa	Rodzaj wypału: utleniający	Rodzaj wypału: redukcyjny	Domieszka	Przełom: jednobarwny	Przełom: trójbarwny	Technika ślizgowo-tąśmowa	obtaczanie	Odciski palców	zagładzanie	Zlobki	Ślady gliny konstrukcyjnej na zewnątrz	Okopcenia dna od wewnątrz	Okopcenie ścianek od zewnątrz	Dno	Odsiwienie: Maksymalny zasięg na ściankach	Nr rycin
1	x			x				x	7°			x			162		120						91		x		x		aa	x		x	x		x	x					
2	x			x				x	9°			x			159		123						92		x		x		aa	x		x	x		x	x			6.3		
3	x			x				x	12°			x			156		127						93		x		x		aa	x		x	x		x	x			6.1		
4	x			x				x	9°			x			157		122						94		x		x		aa	x		x	x		x	x			6.2		
5	x			x				x	7°			x			150		119						90		x		x		aa	x		x	x		x	x					
6	x			x				x	13°			x			155		122						87		x		x		aa	x		x	x		x	x					
7	x			x				x	7°			x			173		118						97		x		x		aa	x		x	x		x	x					
8	x			x				x	7°			x			158		123						93		x		x		aa	x		x	x		x	x			6.4		
9	x			x				x	8°			x			153		127						99		x		x		aa	x		x	x		x	x					
10	x			x				x				x					129								x		x		aa	x		x	x		x	x					
11	x			x				x				x											82		x		x		aa	x		x	x		x	x					
12	x			x				x				x					128								x		x		aa	x		x	x		x	x					
13	x			x				x				x					126								x		x		aa	x		x	x		x	x					
14	x			x				x				x											81		x		x		aa	x		x	x		x						
15	x			x				x				x			157		127								x		x		aa	x		x	x		x						
16	x			x				x				x			161		122								x		x		aa	x		x	x		x						
17	x			x				x				x			158		126								x		x		aa	x		x	x		x						
18	x			x				x				x			157		125								x		x		aa	x		x	x		x						
19		x		x			x		10°			x			86		97						79		x		x		aa	x		x	x		x						
20		x		x			x		7°			x			69		107						89		x		x		aa	x		x	x		x		x				
21	x			x			x		17°		x				142		130				x		76		x		x		aa	x		x	x		x		x		7.1	45	
22	x			x			x		18°		x				152		135				x		84		x		x		aa	x		x	x		x					70	
23	x			x			x		15°		x				163		134				x		83		x		x		aa	x		x	x		x		x			75	
24	x			x			x		17°		x				157		133				x		94		x		x		aa	x		x	x		x		x			60	
25	x			x			x		22°		x				146		142				x		88		x		x		aa	x		x	x		x		x		7.3	70	
26	x			x			x		18°		x				141		139				x		79		x		x		aa	x		x	x		x				7.2		
27	x			x			x				x						130										x		aa	x		x	x		x		x				
28	x			x			x		21°		x				143		130				x		82		x				aa	x		x	x		x		x		7.4	40	

Tabela 1. Zestawienie cech metrycznych i technologicznych kafli garnkowych z Sulechowa

między innymi. w nawarstwieniach z ostatniej ćwierci XV i I-III ćwierci XVI stulecia we Frankfurcie nad Odrą[18]. We Wrocławiu analogiczne naczynia znaleziono w obiektach datowanych na XIV – początku XV w. lub XV/XVI w [19].

LATE MEDIEVAL STOVE OF POT TILES FROM SULECHOW, ZIELONA GÓRA PROVINCE

Summary

During rescue archaeological research carried out by the Archaeological Museum of the Middle Oder Region in Zielona Góra, in November and December 2006 in Sulechów, Zielona Góra province, relics of late medieval stove built of pot tiles were found. In one of the trenches, on the depth of c. 86.40 cm above sea level traces of completely destroyed by a fire house of half-timbered construction were revealed. Inside, relics of a stove built of pot tiles were found. The stove was placed in one of the corners (north-west) of the registered room. The room was 510 cm long and 310-320 cm wide. Discovered in the corner foundation of the stove was of regular rectangular shape 180 cm long and 90-93 cm wide, the width of the ground course itself was 12-18 cm and its height 10-15 cm. The foundation was built on very solid stone substructure. On the northern, longer wall of the foundation at the moment of the discovery, eight very tightly adherent tiles with merely one-centimetre joint preserved (photos 4, 5). All of them were laid with holes to the outside (photo 3). On the south wall of the foundation, only three specimens were discovered. On the shorter side, in north-east corner, a single bowl tile with a square hole preserved. Tiles were placed on raw clay of the foundation – negatives of notches of individual tiles were impressed there. Tiles, those placed on the foundation and other discovered inside the stove destruct were made of ferruginous clay and kilned in oxidized atmosphere. The described specimens show great dimension homogeneity; their height ranges from 15.0 to 17.3 cm (fig. 6), the length of the walls of the hole fluctuates between 11.8-12.9 cm, whereas the diameter of the bottom is 9.0±0.9 cm. In the shorter west side of the foundation there was a hole for burning, so-called depths. Below the depths hole a burnt, partly destroyed (in two pieces) clay slab of 47.0 x 28.0 cm (?) and 3.1 cm thick, decorated on the whole surface with engraved finger ornamentation was discovered (fig. 5). The slab undoubtedly served to closing the depths. Underneath, after the pulling down the foundation of the stove, solid stone foundation was observed (photo 6). Numerous stones of considerable sizes were laid on raw brown clay. The stone foundation precisely corresponded with the clay foundation; also in the place of the hole, tightly adherent stones were laid (fig. 4). Underneath, a destruct of a previous stove was discovered, from which numerous pot tiles were obtained. The specimens were kilned in reductive atmosphere. The house, in which the stove was placed, was destroyed as a result of a fire. From written sources it is known that there were two big fires which wasted the town. First of them, in 1557, destroyed the whole town including the town hall and the parish church, whereas the other, in 1633, destroyed the whole town except the church. The house probably burnt as a result of the fire from 1557 because above there was another post-fire layer of considerable thickness which be connected with the earlier fire of 1633.

ПОЗНЕСЯРЭДНЯВЕЧНАЯ ПЕЧ З ГАРШКОВАЙ КАФЛІ З СУЛЕХАВА (ЗЯЛЁНАГУРСКІ ПАВЕТ)

рэзюмэ

Падчас ратаўнічых даследаванняў, праведзеных Археалагічным музеем у Зялёнай Гуры ў лістападзе-снежні 2006 года ў Сулехаве (павет Зялёна Гура), былі адкрыты рэшткі познесярэднявечнай печы, складзенай з гаршковай кафлі. У адным з раскопаў былі выяўлены сляды дома, цалкам знішчанага пажарам. Унутры пабудовы былі адкрыты рэшткі печы, зробленай з гаршковай кафлі. Печ знаходзілася ў паўночна-заходнім вугле памяшкання з памерамі 510 см у даўжыню і 310-320 см у шырыню. Печ мела прамавугольную форму памерам 180×90-93 см, шырынёй цокаля 12-18 см і вышынёй 10-15 см. Цокаль печы быў выкладзены на вельмі тоўстым каменным падмурку. На паўночнай сцяне цокаля было знойдзена восем кафляў, вельмі шчыльна пакладзеных вусцямі звонку. На паўднёвай сцяне цокаля захавалася тры экзэмпляры кафлі.

З кароткага боку, у паўночна-ўсходнім вугле, захавалася адзіная міскавая кафля з квадратным вусцем. Кафлю ўкладвалі на сырой гліне цокаля – засталіся адбіткі жалабкоў асобных кафель. Кафля, якая была ўкладзена на цокалі і знойдзена ў развале печы, была зроблена з жалезістай гліны і абпалена ў акісляльнай атмасферы.

Разгледжаныя экзэмпляры маюць аднолькавыя памеры: вышыня вагаецца ў межах 15,0-17,3 см, даўжыня сценак вусця – 11,8-12,9 см, дыяметр дна складае 9,0±0,9 см. У заходнім баку цокаля знаходзілася адтуліна для палення – вусце печы. Ніжэй вусця адкрыта абгарэлая, часткова пашкоджаная (два фрагменты) гліняная пліта (памерам 47,0×28,0 (?) см і таўшчынёй 3,1 см) з арнаментам, выціснутым пальцамі рукі. Напэўна, пліта служыла для закрыцця вусця печы. Пасля разборкі цокаля печы быў выяўлены вельмі моцны каменны падмурак. Шматлікія камяні, даволі значных памераў, былі ўкладзены на сырую гліну. Каменны падмурак быў шчыльна ўвязаны з гліняным цокалем, на месцы вусця былі шчыльна пакладзены камяні. Ніжэй іх быў выяўлены развал больш ранняй печы з гаршковай кафлі, абпаленай у рэдукцыйнай атмасферы.

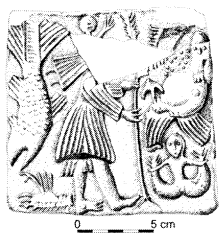
Дом, ў якім стаяла печ, быў знішчаны ў выніку пажару. З пісьмовых крыніц вядомы два вялікія пажары, якія здарыліся ў горадзе. Першы, у 1557 г., знішчыў увесь горад разам з ратушшу і парафіяльным касцёлам. Другі, у 1633 г., таксама знішчыў увесь горад, за выключэннем касцёла. Дом хутчэй за ўсё згарэў у выніку пажару 1557 г., паколькі вышэй знаходзіцца пасляпажарны пласт значнай магутнасці, які можна звязаць з пажарам 1633 г.

18 E. W. Huth, *DieEnstehung und Entwicklung der Stadt Frankfurt (Oder)und ihr Kulturbild vom 13 bis frühen 17 Jahnhundert auf Grund archäologischer Befunde,* Berlin 1975, taf. 11-12.

19 P. Rzeźnik, *Materiały ceramiczne,* „Silesia Antiqua", t. 39, s. 226, ryc. 2:b; 4:c, d; s. 228-229, ryc. 6: a.

Wiktoria Długoszewska, Janusz Pietrzak*, Piotr Spyra**
Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Łodzi, Delegatura w Piotrkowie Trybunalskim
* Instytut Archeologii Uniwersytetu Łódzkiego
** Instytut Anglistyki Uniwersytetu Łódzkiego

Motyw półkobiecej hybrydy na późnośredniowiecznych i wczesnonowożytnych kaflach



Wśród ruchomych materiałów zabytkowych występujących na stanowiskach archeologicznych z okresu późnego średniowiecza oraz czasów nowożytnych jednym z najliczniej reprezentowanych, a zarazem najciekawszych zespołów są znaleziska kafli piecowych. Ich wyjątkowość sprawia, iż od dawna budzą one dość duże zainteresowanie badaczy. Zaowocowało ono opublikowaniem w 1987 roku monografii M. Dąbrowskiej[1]. Mimo upływy 20 lat, w których ciągu nastąpił olbrzymim przyrost materiałów dla potencjalnych studiów praca ta do dziś pozostaje aktualna, zwłaszcza, iż przyrost ten nie pociągnął za sobą wypracowywania nowych metod badawczych a sugestie tej badaczki dotyczące stanu i problematyki badań nad ogrzewnictwem na ziemiach polskich do dziś zachowały swą aktualność[2]. Podobnie jak kiedyś efektem działań terenowych są zwykle mniej lub bardziej rozbudowane opracowania zbiorów pochodzące bądź z pojedynczych stanowisk badawczych[3], bądź ośrodków osadniczych[4], a czasem też zbiorów przechowywanych w magazynach różnych instytucji[5], wreszcie zaś sporadycznie również prace odnoszące się do wybranych regionów Polski[6]. Obok nich pojawiają się też wydawnictwa katalogowe[7].

W większości tych prac przedmiotem występujących w nich dociekań są zarówno zagadnienia związane z technologią wytwarzania oraz stylistyką kafli, jak z i ich analizą porównawczą i formalno-chronologiczną. Niekiedy poruszane są też zagadnienia konstrukcji i wyglądu pieców[8], a nawet próby rekonstrukcji całych systemów grzewczych[9]. Stosunkowo rzadko omawiane są problemy związane z pochodzeniem wzorców motywów zdobniczych umieszczanych na kaflach, a zwłaszcza skomplikowane zagadnienia wymowy ideowej tych przedstawień oraz programów ikonograficznych całych piecach[10].

1 M. Dąbrowska, *Kafle i piece kaflowe do końca XVIII wieku*, „Studia i Materiały z Historii Kultury Materialnej", t. 58, Wrocław 1987.

2 M. Dąbrowska, *Problematyka i stan badań nad ogrzewnictwem na ziemiach polskich od XIV do potowy XVII* [w:] *Studia z Dziejów Rzemiosła i Przemysłu*, t. 10, 1970, s. 7-19.

3 Np. niewielki artykuł P. Wawrzyniaka, *Kafle piecowe z ul. Posadzego na Ostrowie Tumskim w Poznaniu*, [w:] *Civitas Posnaniensis. Studia z dziejów średniowiecznego Poznania*, red. Z. Kurnatowska, Poznań 2005, s. 407-416 oraz znacznie obszerniejsza praca A. Łaszkiewicz, *Kafle i piece kaflowe z dworu na kopcu w Krajkowie pod Mosiną, woj. poznańskie*, Poznań 1997.

4 Np. S. Czopek, *Renesansowe kafle z Będziemyśla*, [w:] *Garncarstwo i kaflarstwo na ziemiach polskich od późnego średniowiecza do czasów współczesnych. Materiały z konferencji – Rzeszów, 21-23 IX 1993*, red. A. Gruszczyńska, A. Targońska, Rzeszów 1994, s. 95-120; G. i T. Ślawscy, *Garncarstwo i kaflarstwo w Bieczu od późnego średniowiecza do czasów współczesnych*, [w:] tamże, s. 211-232.

5 Np. G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Kafle XVI-XVII wieku z Lidzbarka Warmińskiego w zbiorach Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie*, [w:] tamże, s. 263-275; J. Michalak-Ścibior, *Kafle piecowe w zbiorach Muzeum Regionalnego w Łęcznej, (XVI-XX w.)*, Łęczna 1999; P. Wawrzyniak, *Kafle piecowe w zbiorach byłej Pracowni Naukowo-Badawczej PKZ Sp. z o.o. w Poznaniu*, „Wielkopolskie Sprawozdania Archeologiczne", t. 6, 2003, s. 189-217; T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie*, Gniezno 2003.

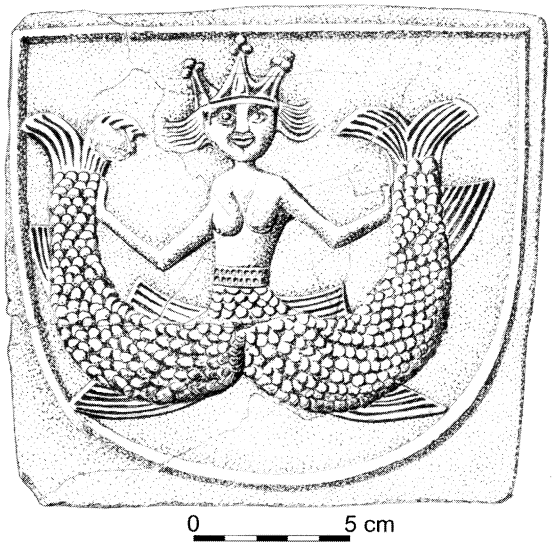
6 K. Dymek, *Średniowieczne i renesansowe kafle śląskie*, Wrocław 1995.

7 Np. *Kafle gotyckie i renesansowe na ziemiach polskich,* Gniezno 1993.

8 Np. A. Łaszkiewicz, op.cit.; R. Grygiel, T. Jurek, *Doliwowie z Nowego Miasta nad Wartą, Dębna i Biechowa. Dzieje rezydencji i ich właścicieli*, Łódź 1996, s. 181-202.

9 M. Żemigała, *Ogrzewanie piecowe na zamku w Bolesławcu nad Prosną XIV-XVII w.*, Łódź 1987.

10 Patrz np. J. Renner, *Grupa znalezisk kaflowych. Przyczynek do historii kaflarstwa polskiego*, [w:] *Garncarstwo i kaflarstwo ...*, s. 21-31; tejże, *Późnorenesansowe kafle wawelskie z motywem rozety w kwadracie*, „Studia waweliana", t. 1, Kraków 1992; M. Piątkiewicz-Łęska, *Portrety sułtana Sulejmana II Wspaniałego i jego małżonki Roksolany na kaflach polskich. (Przyczynek do roli ikonografii kafli jako źródła historycznego)*, „Roczniki Sztuki Śląskiej", t. 17, 1999, s. 45-51; J. Miziołek, *„Sąd Parysa" jako wizja senna na kaflu z Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie*, [w:] *Studia archaeologica. Prace dedykowane*



Ryc. 1. Gniezno, za: T. Janiak, op.cit., il. 203.

Ryc. 2. Gniezno, za: T. Janiak, op.cit., il. 206.

Wśród przedstawień ukazywanych na kaflach stosunkowo często spotyka się wizerunku zwierząt i istot fantastycznych, jak smoka, gryfa czy też hybryd ludzko-zwierzęcych, w tym ujętej *en face* półkobiety podtrzymującej w dłoniach dwa pokryte łuską, zagięte ku górze ogony. To ostatnie przedstawienie w dostępnych nam materiałach z terenu Polski w większej liczbie rozpoznano wśród znalezisk z Gniezna[11] oraz Piotrkowa Trybunalskiego[12]. Z kolei pojedyncze egzemplarze znaleziono w Bodzentynie[13], Inowłodzu[14] oraz Ujeździe[15]. Kafle te wymagają krótkiego opisu. I tak z Gniezna znamy 3 egzemplarze reprezentujące różne typy przedstawień. Wszystkie pochodzą ze stanowiska archeologicznego położonego w dawnej strefie brzegowej Jeziora Świętego u zachodniego podnóża Góry Lecha. Pierwszy ze znalezionych tu okazów to wysoki na 17,5 cm i szeroki na 17,0 cm nieszkliwiony, środkowy kafel wypełniający (ryc. 1)[16]. Na jego płycie czołowej w obramieniu tarczy herbowej, lokując ją tam nieco asymetrycznie umieszczono przedstawienie półnagiej, ichtiomorficznej postać półkobiety z dwoma symetrycznie rozłożonymi, zakończonymi płetwami rybimi ogonami, z których każdy wyposażony jest w płetwę „grzbietową" oraz dwie płetwy „brzuszne". Ogony pokrywa drobna łuska, zaś na płetwach wyraźnie zaznaczono liczne cienkie promienie. Tułów kobiecy jest nagi, z wyraźnie zaznaczonymi piersiami. Od ogonów oddziela go szeroki pas, pokryty dwoma rzędami zagłębień. Ręce[17] są zgięte w łokciach, a z dłoni trzymających „od tyłu" ogony uwidoczniono jedynie kciuki. Głowę z wyraźnie zaznaczonymi ustami, nosem i oczyma, nakrywa otwarta korona z trzema, trójlistnie zwieńczonymi pałkami, spod której wysuwają się lekko wywinięte na zewnątrz włosy.

Kolejny gnieźnieński kafel z półkobiecą hybrydą jest swym wyglądem zbliżony do egzemplarza opisanego wyżej, lecz znacznie bardziej od niego niestarannie wykonany. Płyta tego wypełniającego środkowego kafla ma 16,1 cm wysokość i 16,3 cm szerokość a pokrywa ją białe szkliwo (ryc. 2)[18]. Przedstawiona na nim postać różni się od opisanej uprzednio przede wszystkim sposobem nakrycia głowy, którym w tym przypadku może być biret. Możliwe jednak,

profesorowi Januszowi A. Ostrowskiemu w sześćdziesięciolecie urodzin, red. E. Papuci-Władyka, J. Śliwa, Kraków 2001, s. 315-329; C. Buśko, *Nurt dworski w ikonografii kafli śląskich*, [w:] *Kultura średniowiecznego Śląska i Czech. Zamek*, red. K. Wachowski, Wrocław 199, s. 51-60; R. Grygiel, *Piece kaflowe typu rycerskiego wyrazem programu ideowego rezydencji późnośredniowiecznej i nowożytnej na terenie Wielkopolski*, [w:] *Rezydencje w średniowieczu i czasach nowożytnych*, red. E. Opaliński, T. Wiślicz, Warszawa 2001, s. 219-251; L. Kajzer, *Herby na kaflach z zamku w Ujeździe, czyli o zagadnieniach „herbarzy ceramicznych*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej", R. 55, 2007, nr 1, s. 21-31.

11 T. Janiak, *Kafle gotyckie* ..., s. 45, 99-100.

12 B. Muzolf, Wyniki badań archeologicznych na Starym Mieście w Piotrkowie Trybunalskim stanowisko ulica Pijarska i stanowisko Fara św. Jakuba. Sezony badawcze 1979-1984, Łódź 1983 [!], maszynopis (dalej mpis) P. P. Pracownie Konserwacji Zabytków Oddział (dalej PKZ) w Łodzi w Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Łodzi, Delegatura w Piotrkowie Trybunalskim (dalej WUOZ, DPT), s. 146-147, tabl. 96.2; J. Ziętek, *Sprawozdanie z nadzorów i wykopalisk archeologicznych przy dawnym trakcie królewskim w Piotrkowie Trybunalskim (stanowisko 13)*, „Łódzkie Sprawozdania Archeologiczne", t. IV, 1998, s. 238, 246, ryc. 6; A. Cieplucha, Materiały archeologiczne ze Starego Miasta w Piotrkowie Trybunalskim. Zespół Jezuicki, Łódź 2005, mpis w bibliotece Instytutu Archeologii Uniwersytetu Łódzkiego (dalej IAUŁ), s. 93-94, tabl. X.24, XV.47; W. Długoszewska, J. Pietrzak, *Wstępna informacja o kaflach z Piotrkowa Trybunalskiego ze szczególnym uwzględnieniem zespołu pozyskanego w trakcie badań archeologicznych przeprowadzonych w 2005 roku* (w druku).

13 J. Kuczyński, *Kafle z XIV-XVI wieku w zbiorach Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach. Katalog wystawy*, Kielce 1968, s. 13; tenże, *Badania archeologiczne Muzeum Świętokrzyskiego*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego", t. VII, 1971, s. 138-139, ryc. 3-4.

14 M. Dąbrowska, Kafle garnkowe i płytowe, [w:] W. Pela, Inowłódz, woj. piotrkowskie. Zamek. Badania archeologiczne i archeogeofizyczne w latach 1973-1975, Warszawa 1978, mpis PKZ w Warszawie w archiwum WUOZ, DPT, tabl. X, 7.

15 M. Garas, Analiza zbioru kafli piecowych z Ujazdu koło Tomaszowa Mazowieckiego, Łódź 2007, mpis w bibliotece IAUŁ, s. 57, ryc. 55.

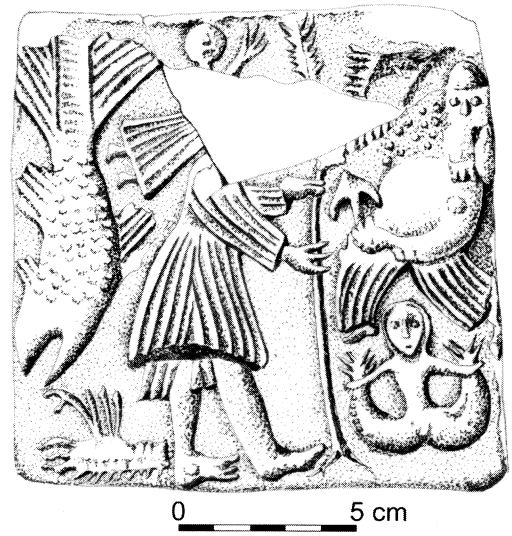
16 T. Janiak, *Kafle gotyckie* ..., s. 45, il. 203.

17 Z których prawą połączono z tułowiem nieco nieudolnie.

18 T. Janiak, *Kafle gotyckie* ..., s. 45, il. 204.

iż głowa istoty nie jest nakryta, a na kaflu przedstawiono wysoko upięte włosy. Kolejną różnicę widać w formie i rozmieszczeniu płetw „grzbietowych" i „brzusznych".

W przypadku trzeciego kafla z Gniezna mamy do czynienia z okazem, na którym dwuogoniastą postać nieposiadającą wyraźnie zaznaczonych cech płciowych – ale będącą może półkobietą – umieszczono jako element większej kompozycji, interpretowanej jako wyobrażenie nieba a przedstawiającej wspartego na lasce mężczyznę z dzieckiem na ramionach, wokół zaś rozmieszczono rozmaite stworu i monstra wodne (ryc. 3)[19]. Jest to kafel wypełniający środkowy, o wysokości 13,7 cm i szerokości na 14,0 cm, a pokrywa go jasnobrązowe szkliwo. Interesująca nas istota przedstawiona jest dość schematycznie. Znów ma ona symetrycznie rozłożone zakończone płetwami (?) ogony bez zaznaczonych płetw „grzbietowych" i „brzusznych", uchwycone wyprostowanymi rękoma, z widocznym dłońmi. Z kolej głowa zdaje się być bez nakrycia, a jedynie okolona ściśle przylegającymi doń włosami.



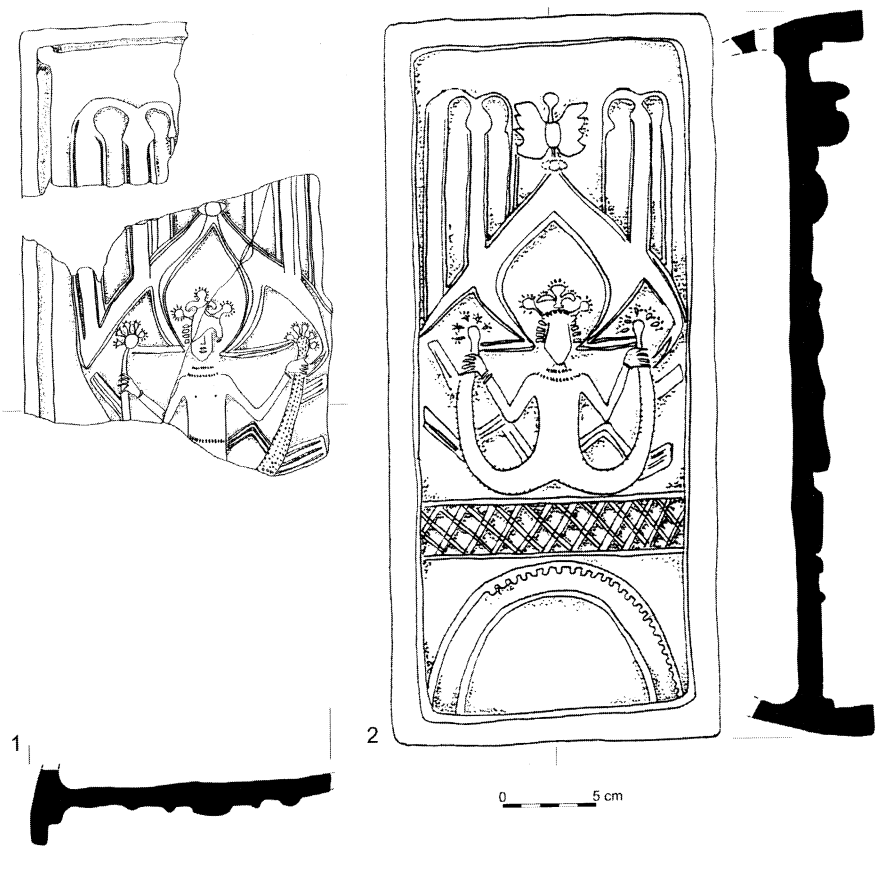
Ryc. 3. Gniezno, za: T. Janiak, op.cit., il. 206.

Z kolei w Piotrkowie Trybunalskim natrafiono na co najmniej 6 – zachowanych w całości bądź też fragmentarycznie – kafli z wizerunkiem interesującej nas hybrydy. Aż 5 z nich reprezentuje zbliżony – a nawet wręcz analogiczny – typ, różniący się jedynie w drugorzędnymi szczegółami. Zarazem jednak ich wielkość waha się dość znacznie (wysokość 35,5-38,5 cm, szerokość 16,5-17,5 cm) a różnice w detalach pozwalają stwierdzić, iż wykonano je przy użyciu kilku matryc (ryc. 4-6). Wszystkie są przedstawione na kaflach wypełniających, środkowych. Ich lico obramowane profilowaną listwą znane są w dwu wariantach – nieszkliwione, bądź też pokryte polewą barwy zielonej lub brązowej. Na prostokątnej płycie dolną część zajmuje podwójny, zdobiony ząbkami łuk arkadowy, nad którym pomieszczono fryz kratowy. Powyżej przedstawiono dwuogoniastą hybrydę usytuowaną na tle dekoracji architektonicznej, w postaci wimpergi o formie zbliżonej do tzw. oślego grzbietu, zwieńczonej rozbudowanym kwiatonem. Nad wimpergą pomieszczono ornament oparty na motywach dekoracji maswerkowej. Postać hybrydy to półkobieta podtrzymująca ugiętymi w łokciach rękoma dwa pokryte łuską ogony zakończone pięciopalczastymi, czasem zaopatrzonymi w pazury łapami. Ogony są nieproporcjonalnie cienkie z dwoma płetwami „grzbietową" i „brzuszną", a od nagiego tułowia z dość wyraźnie zaznaczonymi piersiami oddziela je niekiedy pas guzów. Na szyi i ramionach istoty najczęściej zawieszony jest podwójny sznur pereł. Głowę z dość słabo zarysowaną twarzą i rozmaicie uformowaną fryzurą (włosy wysoko upięte, pukle/?/, włosy wywinięte na zewnątrz /?/) wieńczy trójpałkowa korona.

Ryc. 4. Piotrków Trybunalski, fot. J. Ziętek.

Kafle te pochodzą z południowo-wschodniej części miasta lokacyjnego, gdzie znaleziono je rozrzucone na stosunkowo dużym obszarze działek miejskich zajętych w XVII w. pod budowę kościoła i kolegium OO. Jezuitów[20]. Ostatni piotrkowski okaz, zachowany w postaci niewielkiego, niepolewanego ułamka znaleziono na obszarze sąsiadującego z tą partią miasta Krakowskiego Przedmieścia[21]. Na jego licu widoczny jest zaledwie koniec pokrytego łuskami ogona. Mimo złego stanu zachowania, można sądzić, iż w przeciwieństwie do znalezisk opisanych wyżej pochodzi on z kafla o płycie czołowej w kształcie zbliżonym do kwadratu (ryc. 7.1). Fragment ogona z płetwą brzuszną (?) wyobrażony jest też na dwu sklejonych kawałkach kwadratowej płyty brązowo polewanego kafla znalezionego na zamku w Ujeździe (ryc. 7.2)[22]. Fragmentarycznie – tym razem w stanie uniemożliwiającym odtworzenie kształtu – zachowane są również kafle z zamków w Bodzentynie[23] i Inowłodzu[24]. W pierwszym przypadku po sklejeniu kilku mniejszych fragmentów otrzymano dwa większe ułamki lica kafla pokrytego zielonym szkliwem. Przedstawiona nań istota ma mięsiste, ogony z płetwami ogonowymi oraz w po dwie płetwy „grzbietowe" i „brzuszne". Modelunek łusek na ogonach

19 Tamże, il. 206. Odnośnie interpretacji treści przedstawionej na kaflu sceny – patrz niżej.
20 B. Muzolf, Wyniki badań ..., s. 146-147, tabl. 96.2; A. Cieplucha, Materiały archeologiczne ..., s. 93-94, tabl. X.24, XV.47; W. Długoszewska, J. Pietrzak, *Wstępna informacja* ..., ryc. 15.
21 J. Ziętek, *Sprawozdanie z nadzorów i wykopalisk* ..., s. 238, 246 – ryc. 6; A. Cieplucha, Materiały archeologiczne ..., s. 93-94.
22 M. Garas, Analiza zbioru ..., s. 57, ryc. 55.
23 J. Kuczyński, *Kafle z XIV-XVI wieku* ..., s. 13; tenże, *Badania archeologiczne* ..., s. 138-139, ryc. 3-4.
24 M. Dąbrowska, Kafle garnkowe ..., tabl. X, 7.



Ryc. 5: 1 – Piotrków Trybunalski, za: A. Cieplucha, op.cit., tabl. X.24; 2 – Piotrków Trybunalski, za A. Cieplucha, op.cit., tabl. XV.47.

Ryc. 6. Piotrków Trybunalski, fot. J. Pietrzak.

i promieni – zwłaszcza na płetwach ogonowych – wykonano starannie. Tak też oddano szczegóły tułowia i głowy hybrydy. Jest ona ubrana w strój z karczkiem, lub głęboko wciętym dekoltem oraz z zebranymi w nadgarstku i luźno zwisającymi w łokciu rękawami, na podtrzymujących ogony ugiętych rękach. Całość uzupełnia szeroki pas. Z kolei na głowę nakrywa korona lub biret (ryc. 7.3). Natomiast na polewanym brązowo i zielono ułamku kafla z Inowłodza widoczny jest jedynie fragment wywiniętego ku górze, pokrytego łuskami ogona. Wydaje się, iż tym razem przedstawioną na licu postać pozbawiono płetwy „brzusznej" (ryc. 7.4)[25].

Opisane powyżej kafle datowane są głównie na drugą poł. XV w. oraz na początek i pierwszą poł. XVI w.[26], ale w przypadku znalezisk z Piotrkowa Trybunalskiego sugerowano też, iż mogą pochodzić z początku drugiej poł. XVI w.[27] Tak właśnie datowane półkobiece ogoniaste hybrydy stosunkowo licznie spotyka się na kaflach na znacznych obszarach środkowej i środkowo-wschodniej Europy. Doczekały się one nawet obszernego omówienia autorstwa Zdenka Hazlbauera[28], który wyróżnił dwa warianty tego typu przedstawień. Pierwszy – do którego bez wątpienia należy większość[29] opisanych wyżej znalezisk polskich – ukazują dwuogoniastą półkobiecą hybrydę, do drugiego zaś zaliczone zostały przedstawienia kobiecego tułowia z dwoma rybami w miejsce nóg[30].

25 W literaturze występują jeszcze dwa kafle opisywane jako przedstawienia syren. Pierwszy bliżej nam nie znany znaleziono w Jarosławiu (J. Olszewska, *Zabytkowe kafle w Muzeum w Jarosławiu*, Jarosław 1969, ryc. 4, 5), drugi przedstawiający postać z jednym ogonem pochodzi z zamku w Łęcznej (J. Michalak-Ścibior, *Kafle piecowe* ..., s. 16, 33, tabl. XIII.1).

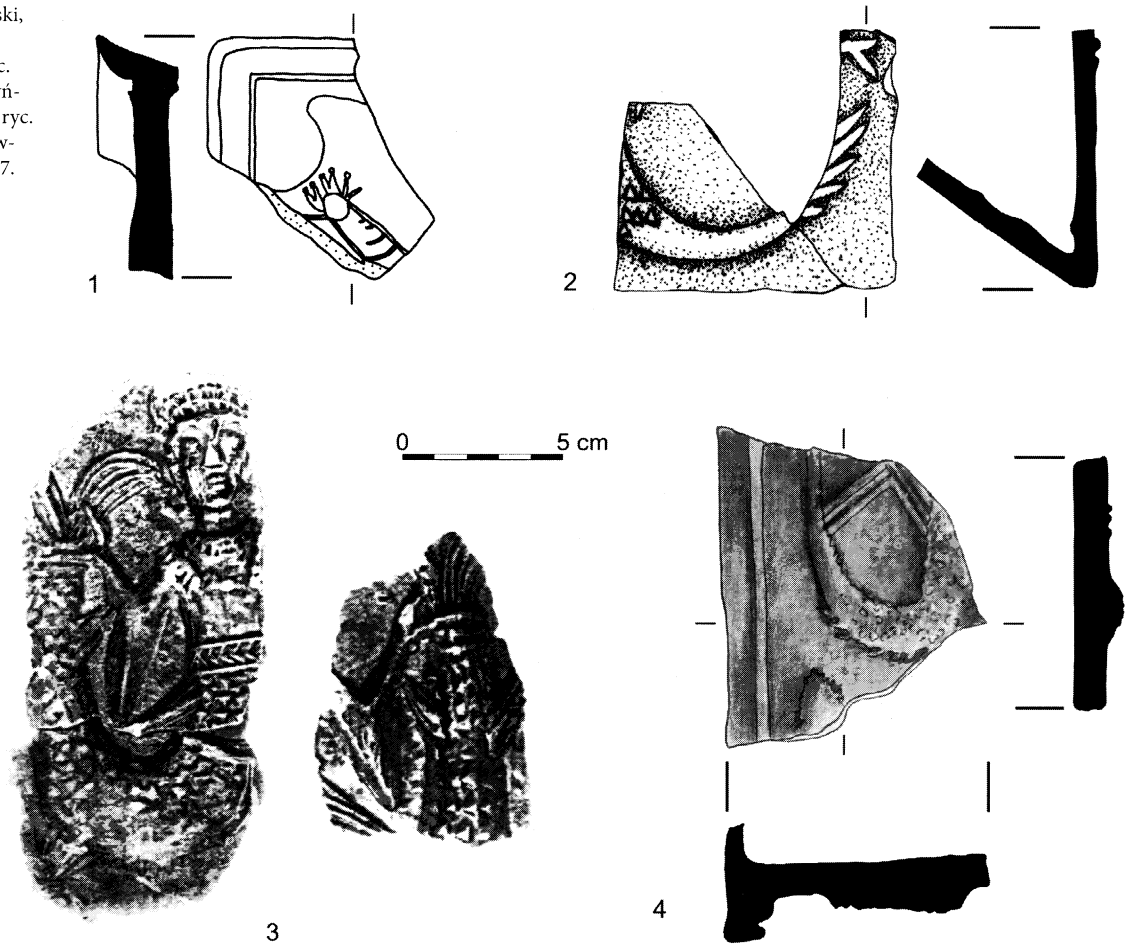
26 T. Janiak, *Kafle gotyckie* ..., s. 45, 99-100; B. Muzolf, Wyniki badań archeologicznych ..., s. 147; J. Ziętek, *Sprawozdanie z* ..., s. 238; J. Kuczyński, *Badania archeologiczne* ..., s. 138.

27 A. Cieplucha, *Materiały archeologiczne* ..., s. 94.

28 Z. Hazlbauer, *Motiv mořské víly – Meluzini – y ikonografii českých reliefních kachlů*, „Archaeologia historica", t. 14, 1989, s. 409-436. Ostatnio zagadnieniem tym zajęła się A. M. Gruia, *Sirena bicaudată pe cahle medievale. Iconografie şi posibile funcţii*, Patzinaka. "Medieval and Early Modern Studies", nr 4, 2007, s. 219-257 [edycja online http: //www.partizanka.ro/Studia-partizanka/Nomber04/09-Gruia-sirena.pdf].

29 Stan zachowania uniemożliwia sklasyfikowanie znalezisk z Krakowskiego Przedmieścia w Piotrkowie Trybunalskim oraz z Inowłodza.

30 Te ostatnie niekiedy jednak interpretowane były jako postać biblijnego Jonasza, trzymającego za ogony dwie ryby; patrz np. J. Richterová, *Středověké kachle*, Praha 1982, s. 42-43, tabl. 51.1-2,5, która waha się czy w niektórych znanych jej okazach nie ma do czynienia z postacią Meluzyny; tamże, s. 43, tabl. 51.5.



Ryc. 7: 1 – Piotrków Trybunalski, za: J. Ziętek, op.cit., ryc. 6; 2 – Ujazd, za: M. Garas, op.cit., ryc. 55; 3 – Bodzentyn, za: J. Kuczyński, *Badania archeologiczne ...*, ryc. 4; 4 – Inowłódz, za: M. Dąbrowska, Kafle garnkowe ..., tabl. X,7.

Oba warianty znane są ze okazów pochodzących z Węgier[31], Rumunii[32], Szwajcarii[33] i Niemiec[34], a także Słowacji[35], Moraw i Czech[36].

31 I. Holl, *Középkori kályhacsempék Magyarországon I*, „Budapest Régiségei", t. XVIII, 1958, fot. 27, 56; tenże, *Spätgotische ofenkacheln*, „Acta Archeologica Academiae Scientiarum Hungaricae", t. 50, 1998, fot. 42; P. Voit, I. Holl, *Alte ungarische Ofenkacheln*, Budapest 1963, ryc. 13; K. Magyar, *Ofenkacheln aus dem Budaer Königspalast, Budapest im Mittelalter*, Braunschweig 1991, s. 275; G. Virágos, *A Pomáz klissza dombi középkori nemesi rezidencia, templom és temető eddigi feltárásainak összefoglaló elemzése*, Budapest, 1997, ryc. 119; K. Strauss, *Die Kachelkunst des 15. bis 17. Jahrhunderts in europäischen Länden*, t. III, München 1983, tabl. 19.2; E. Kocsis, *Ásatás a tölgyta utca 24-ben*, „Acta Arcaheologica Academiae Scientiarum Hungariae", t. 33, 1999, ryc. 4.1; A. A. Rusu, *Cahle din Transilvania III. Trei motive decorative medievale*, „Acta Musei Napocensis", nr 39/40, 2002/2003, s. 107-114.

32 A. Andronic, R. Popescu, *Şantierul arheologic Vaslui. Principalele rezultate ale săpăturilor din 1979 de la Curtea Domnească*, „Acta Moldaviae Meridionalis", t. 2, 1980, ryc. 3.1; V. M. Puşcaşu, N. Puşcaşu, *Mărturii de civilizaţie şi urbanizare medievală descoperite în vatra istorică a Iaşilor*, Revista Muzeelor şi Monumentelor. Monumente de Istoria Artei, 1983, ryc. 23; E. Benkő, *A középkori Keresztúr-szék régészeti topográfiája*, Budapest 1992, ryc. 70.2; D. Marcu, *Cahle săseşti din secolele XVI-XVII descoperite la Feldioara, jud. Braşov*, Revista Monumentelor Istorice, 1992, ryc. 8; D. Marcu Istrate, *Feldioara/Marienburg, in the last middle age. Archaeological contributions to the history of the settlement in the 15th-16th centuries*, [w:] *In memoriam Radu Popa. Temeiuri ale civilizaţiei româneşti în context european*, Cluj 2003, ryc. 8.2; tejże, *Cahle din Transilvania şi Banat de la începuturi până la 1700*, Cluj-Napoca 2004, ryc. 6; M. Kémenes, *Kályhacsempék Csik-, Gyergó-és Kászonszékből 14.-18. század*, Kolozsvár 2005, tabl. 8.2; P. V. Batariuc, *Cahle din Moldova (secolele XIV-XVII)*, Suceava 1999, ryc. 32.6; tejże, *Cahle din timpul lui Ştefan cel Mare de la cetatea Sucevei*, „Ars Transilvaniae", nr 10-11, 2000-2001, ryc. 2.6; M. Mărgineanu-Cârstoiu, R. Popa, *Mărturii de civilizaţie medievală românească. O casă a domniei şi o sobă monumentală de la Suceava din vremea lui Ştefan cel Mare*, Bucureşti 1979, s. 49, ryc. 28.

33 J. Tauber, *Herd und Ofen im Mittelalter. Untersuchungen zur Kulturgeschichte am archäologischen Material vornehmlich der Nordwestschweiz (9.-14.Jahrhundert)*, Olten-Freiburg i. Br 1980, ryc. 106.6.

34 K. Strauss, *Die Kachelkunst ...*, tabl. 18.1-2, 19.3-5.

35 M. Slivka, *Renesančné kachliarstvo na východnom Slovensku*, „Výtvarný život", R. 24, 1979, s. 16, ryc. 1; Z. Hazlbauer, *Motiv mořské víly ...*, ryc. 12.3; M. Mácelová, *Gotické kachlové pece z banskobystrickej radnice*, „Archaeologia historica", t. 24, 1999, ryc. 8.6; tejże, *Ikonografia gotických kachlic z banskobystrickej radnice*, [w:] *Gotické a renesančné kachlice v Karpatoch*, red. J. Chovanec, Trebišov 2005, s. 205-216, ryc. 4.3.

36 J. Richterová, *Středověké kachle ...*, tabl. 51.1-2,5; K. Strauss, *Die Kachelkunst ...*, tabl. 19.1; Z. Hazlbauer, *Motiv mořské víly ...*, ryc. 7.1-6, 8.1-7, 9.1-8, 10.1-18, 11.1-15; 12.1-2; tenże, *Krása středověkých kamen. Odraz náboženských ideji v Českém umìlekkem remesle*, Praha 1998, 118.1-2; L. Petráňová, *Ikonografie domovnich znamení stare Prahy a reliéfy komorových kachlů*, „Archaeologica Pragensia", nr 5/1, 1984, ryc. 7B; V. Brych, D. Stehlíkova, J. Žegklitz, *Pražské kachle doby gotické a renesanční. Katalog výstavy*, Praha 1990, s. 41; V. Brych, *Kachle: doby gotické, renesanční a raně barokní: výběrový katalog Národního muzea v Praze*, Praha 2004, ryc. 183-188, 190-191.

Przez badaczy polskich jest ona głównie interpretowana jako przedstawienie syreny[37], rzadziej zaś nazywana nimfą czy też panną wodną bądź wodnicą[38], niekiedy bywa też określana mianem Meluzyny[39]. Również Z. Halzbauer[40] z Meluzyną łączy półkobiecą hybrydę. Była ona bohaterką napisanego w XIV w. (w latach 1387-1393) przez Jean d'Arras utworu „Roman de Melusine"[41]. Powstał on na zamówienie spadkobierców rodu Lusignanów (Jeana de Berry i jego siostry Marie de Bar), a jak twierdzi Martin Nejedlý również ich krewnego, margrabiego morawskiego Jodoka (Jošta) Luksemburskiego[42]. Jego treścią jest opowieść o niezwykłym pochodzeniu i rozroście potęgi znamienitego rodu francuskiego, którego potomkowie wsławili się podczas wypraw krzyżowych. Jean d'Arras czerpiąc ze starofrancuskiego folkloru[43], bądź też łącząc wywodzące się zeń tradycje z pogłosami mitów greckich i fenickich[44] oraz najpewniej sięgając do zaginionego romansu powstałego najpewniej w połowie XIV w. i przypisywanego Guillaume'owi de Machaut[45], jako jego protoplastkę opisał mieszkającą w źródle Lusignan niedaleko Poitou Meluzynę, która na skutek klątwy matki co sobotę zamieniała się w węża. Związała się ona z hrabią Rajmundem z Poitiers, urodziła mu 10 synów i zapewniła szczęście oraz bogactwo, zobowiązując jedynie by w zamian nie widywał jej w soboty. Ich związek został zerwany na skutek naruszenia przez męża tego tabu a Meluzyna, zmieniwszy się ostatecznie w monstrum o wężowych kształtach, opuściła zamek zapowiedziawszy, iż będzie się nad nim pojawiać na trzy dni przed śmiercią kolejnych jego właścicieli.

W końcu XIV i w XV w. sporządzono liczne odpisy opowieści J. d"Arras, a już około 1400 doczekała się ona wierszowanego, łacińskiego przekładu pióra la Couldrette'a z Poitiers[46]. Powstawało też tłumaczenie niemieckie autorstwa Thüringa von Ringoltingen (1456) i je właśnie jako pierwsze opublikowano drukiem w 1474 r.[47] Do poł. XVI w. miało ono jeszcze trzy wydania (1478, 1483, 1538)[48]. W tym czasie drukowano też romans wielokrotnie po francusku (po raz pierwszy w 1478 roku[49], i siedem razy do 1503 r.), dokonano przekładu na hiszpański (1489) i holenderski (1500). W tym samym czasie pojawiły się również angielskie tłumaczenia wersji J. d'Arrasa i la Couldrette'a, a później opowieść trafiła też do literatury islandzkiej i szwedzkiej[50]. W ten sposób romans o Meluzynie przeniknął do kultury masowej Europy, a jego ogromna popularności spowodowała, iż znamienite rody w tym Rohan i Sassenaye włączyły tą postać do swych drzew genealogicznych. Już wcześniej uczynili to zaliczający się do krewnych Lusignanów i będący wśród ich spadkobierców Luksemburgowie. Należy zaznaczyć, iż interesy tych ostatnich koncentrowały się w centralnej części kontynentu i mogło to – obok nośności jej sensacyjno-przygodowej treści – dodatkowo wpłynąć na rozpowszechnienie romansu na tym obszarze[51]. Dotarł on również na tereny Polski i Czech, gdzie początkowo był zapewne znany w tłumaczeniu Thüringa von Ringoltingen. Ono też stało się podstawą przekładów które udostępniły go szerszym masom tych krajów, jednak wersja czeska ukazała się w 1555 r.[52], zaś polska dopiero w 1569 r.[53] i chyba dopiero wówczas można się tu liczyć z jej znajomością. Zmusza to do pytania czy to właśnie Meluzyna była przedstawiana na wcześniej powstałych kaflach. Zajmujący się poszukiwaniem odpowiedzi M. Nejedlý słusznie zauważył, iż u J. d'Arras, la Coudrette'a, a także w tłumaczeniach i przeróbkach ich dzieł Meluzyna opisywana jest jako istota która w każdą sobotę od talii w dół stawała się wężem, i która po złamaniu przez męża przyrzeczenia i ujawnieniu jej sekretu została przekształcona w monstrualnego węża („serpente"). Tak też w kąpieli jako piękną pannę z wężowym ogonem, a po transformacji jako węża ze skrzydłami (które nie są wspomniane w tekstach) czy też

37 B. Muzolf, Wyniki badań ..., s. 146-147.

38 J. Kuczyński, *Kafle z XIV-XVI wieku* ..., s. 13; M. Garas, Analiza zbioru ..., s. 57.

39 J. Kuczyński, *Badania archeologiczne* ..., s. 138-139; J. Ziętek, *Sprawozdanie z nadzorów i wykopalisk* ..., s. 238; A. Cieplucha, Materiały archeologiczne ..., s. 93-94.

40 Z. Hazlbauer, *Motiv mořské víly* ..., passim, a zwłaszcza s. 418-419.

41 Na gruncie polskim romans ten omawiają m.in. J. Karłowicz, *Piękna Meluzyna i królewna Wanda*, Ateneum, 1876, II 457-498; III 136-166; J. Krzyżanowski, *Romans polski wieku XVI*, Warszawa 1962, s. 66-71; E. Małek, *Historia o Meluzynie. Z dziejów romansu rycerskiego na Rusi*, Bydgoszcz 1978, s. 8-22.

42 M. Nejedlý, *Od hrásné dívky až k hradům. Proměny víly Meluzíny a jejich odraz v ikonografií středověkých pramenů*, „Archeologické rozhledy", R. 54, 2002, s. 458.

43 R. J. Nolan, *The Origin of the Romance of Melusine. A New Interpretation*, „Fabula", nr 15, 1974, z. 3, s. 192-201.

44 K. Heisig, *Über den Ursprung der Melusinensage*, „Fabula", z. 3, 1960, s. 170-181.

45 Patrz m.in. L. Hoffrichter, *Die ältesten französischen Bearbeitungen der Melusinensage*, Halle 1928; R. J. Nolan, *The Roman de Melusine.Evidence for an Early Missing Version*, „Fabula", nr. 15, 1974, z. 1/2, s. 53-58.

46 Zob. np. Couldrette, *Le Roman de Mélusine ou Histoire de Lusignan* ..., wyd. E. Roach, Paris 1982 (Bibliothèque française et romane, série B, 18).

47 Po raz pierwszy wydrukowano je w Augsburgu pod tytułem: „Das abenteürlich buoch beweyset vns von einer frawen genandt Melusina"; zob. E. Małek, *Historia o Meluzynie* ..., s. 15. Patrz też Thüring von Ringoltingen, *Melusine (1456). Nach dem Erstdruck Basel, Richel um 1473/74*, oprac. A. Schnyder, przy współpracy U. Rautenberg, Wiesbaden 2006.

48 E. Małek, *Historia o Meluzynie* ..., s. 15-16.

49 Wydanie genewskie pod tytułem *Cy finist le liure Melusine en francoys imprime par maistre Adam Steinschaber natif de Suinfurt. en la noble cite de Geneve, lau de grace mil cccc lxxvij ou mois doust*; zob. E. Małek, *Historia o Meluzynie* ..., s. 15.

50 E. Małek, *Historia o Meluzynie* ..., s. 15-16; H. BOUQUIN, *Éditions et adaptations de l'Histoire de Mélusine de Jean d'Arras (XVe-XIXe siècle). Les aventures d'un roman médiéval* 257 [edycja online http://theses.enc.sorbonne.fr/document76.html].

51 M. Nejedlý, *Meluzinský mýtus a rodova pověst Lucemburků*, „Český časopis historický", t. 98, 2000, s. 693-736; tenże, *Od hrásné dívky* ..., s. 481-490.

52 *Kronika kratochvílná o ctnè a šlechetné panně Meluzině*, Prostějov 1555, por. E. Małek, *Historia o Meluzynie* ..., s. 15; Z. Hazlbauer, *Motiv mořské víly* ..., s. 410.

53 *Historia wdzięczna o sz[lachetney y] piękney Meluzynie teraz nowo z Niemieckiego ięzyka na Polski przełożona. Przez Marcina Siennika* wydana w Krakowie w 1569 zaginęła, jej tytuł odtworzono w oparciu o późniejsze wydanie z Wojciecha Goreckiego (Kraków 1671); por. J. Krzyżanowski, *Romans pseudohistoryczny w Polsce wieku XVI*, Kraków 1926, s. 172; E. . Małek, *Historia o Meluzynie* ..., s. 15, 23.

wreszcie jako uskrzydlonego smoka ukazują ją iluminatorzy rękopisów i ilustratorzy pierwszych drukowanych wydań romansu. Ale też nie przedstawiali jej jako nimfy z ogonami ryby[54]. Z tego powodu należy zastanowić się nad drugą (poza enigmatyczną „nimfą wodną", „panną wodną" i „wodnicą"[55] istotą utożsamiana z interesującą nas hybrydą, a więc syreną.

Głównym źródłem opowieści o syrenach jest homerowa *Odyseja*. Wspomniane tam istoty nie mają jeszcze ściśle określonego kształtu i natury, ale posiadają już trzy przypisywane im i później cechy, a mianowicie kunszt muzyczny połączony z magicznym śpiewem, wiodącym żeglarzy ku zagładzie, zdolność wpływania na pogodę i wszechwiedzę[56]. W późniejszych przekazach mitologicznych są one najczęściej przedstawiane jako związane ze światem zmarłych monstra ornitomorficzne – ptaki z głowami kobiet lub istoty o kobiecych głowach i torsach ze skrzydłami (często ze szpetnie powyrywanymi piórami) i nogami ptaków[57]. Jednak na średniowiecznych i wczesnonowożytnych kaflach piecowych ukazane są znane też starożytność syreny ichtiomorficzne (morskie, wodne) – półryby[58].

Samą postać syreny upowszechniły w średniowiecznej Europie łacińskie tłumaczenia *Physiologusa*, spisanego pomiędzy II-IV w. n.e. po grecku najpewniej w Aleksandrii, zbioru wczesnochrześcijańskich, alegorycznych, moralizatorskich opowieści o symbolice mitycznych bestii oraz realnie istniejących zwierząt[59]. Jednak występująca w nich syrena jest nadal istotą ornitomorficzną[60], zaś jedno lub dwuogoniasta syrena morska pojawiła się w sztuce Zachodu nieco później bo około VI w. n.e., najpewniej pod wpływem bliskowschodniego rzemiosła artystycznego[61]. Występuje ona już jednak dość powszechnie w wczesnośredniowiecznych bestiariuszach powstałych w oparciu o *Physiologusa* oraz wyciągi z m.in. *Etymologii* Izydora z Sewilii, *Liber memorabilium* Solinusa, *De Avium* Hugona z Folieto, *Hexameronu* św. Ambrożego, *Hexameronu* św. Bazylego Wielkiegoo, *De Universo* Rabana Maura, *Megacosmus et Microcosmus* Bernarda z Tours oraz *De proprietatibus rerum* Bartłomieja Anglika[62]. Nie znaczy to, iż w różnego typu przedstawieniach i opisach (w tym i bestiariach) nie pojawiają się również istoty „półptasie", a raczej posiadające cechy ptaków (nogi, skrzydła) i ryb (ogony)[63]. Czasem jednak są one hybrydami postaci męskiej. Obok nich w bestiariach pojawiają się jeszcze pochodzące z Arabii syreny – białe węże[64]. Bestiaria stosunku do *Physiologusa*, znacznie bardziej zaspokajały pragnienie poznania, w XIII w. zaś weszły w skład encyklopedycznej wiedzy o świecie. Stanowiły jednak nadal najważniejsze źródło inspiracji dla motywów zoomorficznych w sztuce.

W wczesnośredniowiecznej Europie opis spotkania Odysa z syrenami uzyskał interpretację w duchu chrześcijańskim stając się figurą losu kościoła zmagającego się z przeciwnościami doczesnego świata. Z kolei same syreny o korpusie kobiety i rybim ogonie stały się symbolem pokus odwodzących ludzi od zbawienia, były groźne ze względu na swój śpiew, stanowiący zagrożenie dla ciała i duszy, a przez obnażenie piersi jawiły się jako pułapka „luxuri" – lubieżności, nieczystości i rozpusty, rozwiązłości i wyuzdania oraz zmysłowości. Natomiast syreny-ptaki uosabiać miały demony śmierci, albo duchy zmarłych. Były one również metaforą dwoistości natury ludzi a zwłaszcza kobiety oraz mogły symbolizować złe, demoniczne moce[65].

Syrena jest w średniowieczu dość licznie, ale nie powszechnie, występującym motywem na znacznych obszarach Europy zarówno w monumentalnej sztuce sakralnej, zwłaszcza romańskiej i wczesnogotyckiej, gdzie umieszczana

---

54 M. Nejedlý, *Od hrásné dívky* ..., s. 463-481.

55 J. Kuczyński, *Kafle z XIV-XVI wieku* ..., s. 13; M. Garas, Analiza zbioru ..., s. 57.

56 Homer, *Odyseja*, tłum. L. Siemieński, opr. Z. Kubiak, Warszawa 1990, ks. XII, s. 182-186; por. M. Jankiewicz-Brzostowska, *Syreny – średniowieczna interpretacja motywu antycznego*, [w:] *Hortus Magnum: studia dedykowane pamięci profesorowa Stanisława Mielczarskiego*, praca zbiorowa, red. A. Paner, A. Kłonczyński i K. M. Kowalski, Gdańsk 2005, s. 92.

57 M. Jankiewicz-Brzostowska, *Syreny* ..., s. 92.

58 W. Antoniewicz, *Motywy syreny morskiej w sztuce antyku i średniowiecza*, [w:] *Liber Iosepho Kostrzewski octogenario a veneratoribus dicatus*, red. K. Jażdżewski, Wrocław Warszawa-Kraków 1968, s. 448-458.

59 K. Jażdżewska, *Fizjolog – wczesnochrześcijańska symbolika przyrody*, [w:] *Fizjolog*, przeł., wstępem i przypisami opatrzyła K. Jażdżewska, Warszawa 2003, s. 9-19; S. Kobielus, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 26-29.

60 Zob. *Fizjolog*, przeł., wstępem i przypisami opatrzyła K. Jażdżewska, Warszawa 2003, s. 35.

61 J. C. Lawson, *Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion. A Study in Survivals*, Cambridge 1910 (wyd. 1), s. 187-188; W. Antoniewicz, *Motywy syreny morskiej* ..., s. 453 i 458. Inaczej F. McCulloch *Medieval Latin and French Bestiaries*, Chapel Hill 1962, s. 167 oraz M. A. Armistead *The Middle English Physiologus. A Critical Translation and Commentary*, Blacksburg 2001, s. 89, których zdaniem źródłem takich przedstawień mogła być według nich „Liber monstrorum" powstała pod koniec VII lub na początku VIII wieku. Por. M. Jankiewicz-Brzostowska, *Syreny* ..., s. 94.

62 Bestiaria na gruncie polskim obszernie omówione przez Z. Ameisenowa, *Bestiarius w Biblji hebrajskiej z XIII wieku (Studium ikonograficzne)*, „Miesięcznik Żydowski", t. 3, 1933, nr 1/2, s. 79-110, a ostatnio zagadnienie to opracował S. Kobielus, *Bestiarium chrześcijańskie* ..., s. 29-31. Wydano też drukiem tłumaczenia kilku z nich: *Bestiariusz*, z katalońskiego przełożyła R. Sasor, Kraków [2005]; K. Jażdżewska, *Fizjolog. Fizjologi i Aviarium. Średniowieczne traktaty o symbolice zwierząt*, przekł. i oprac. S. Kobielus, Kraków 2005.

63 Zob. np angielskie bestiariusze: Philippe de Thaon z około 1300 roku Kongelige Bibliotek, Kopenhaga, sygn. GKS 3466, f. 37r [edycja online http://www.kb.dk/permalink/2006/manus/225/dan/] czy pochodzący z XV-wieku Bestiarium uocabulum propire conuenit leonibus...; tamże GKS 1633, f. 40v [edycja online http://www.kb.dk/permalink/2006/manus/225/dan/] oraz również angielski Psałterz królowej Marii z około 1310-1320 roku British Library, London sygn. Royal MS 2 B. VII 96v, 97r [edycja online http://bestiary.ca/beasts/beastgallery246.htm#]; *Queen Mary.S Psalter. Miniatures and drawings by an english artist of the 14th century reproduced from royal ms. 2 B. VII in the British Museum*, wyd. G. Warner, London 1912, s. 27.

64 The Aberdeen Bestiary, Anglia, ok. 1200, Aberdeen University Library MS 24, [edycja online: http://www.abdn.ac.uk/bestiary/comment/69vsiref.hti]; por. M. Jankiewicz-Brzostowska, *Syreny* ..., s. 97.

65 M. Jankiewicz-Brzostowska, *Syreny* ..., s. 93-97.

była na kamiennych kapitelach kolumn oraz pilastrów, archiwoltach, itp.[66], a także na terakotowych płytkach posadzkowych[67] oraz fryzach ceramicznych[68]. Syreny odnajdujemy również w przedstawieniach malarskich oraz iluminacjach ksiąg i ewangeliarzy[69] oraz w literaturze hagiograficznej i na monetach[70].

Podobna sytuacja ma miejsce również na terenach dzisiejszej Polski. Poza powszechnie znanymi i wielokrotnie omawianymi zabytkami, jak dwuogoniaste morskie syreny z fryzu z joannickiego kościoła w Zagości[71] oraz monety Kazimierza Sprawiedliwego[72], czy szerzej opracowany zespół przedstawień ze Złotej Bramy w Malborku[73] wspomnieć należy o kilku innych obiektach. I tak trzy syreny (w tym dwuogoniasta) znajdują się wśród innych monstrów na portalu południowym kościoła w Drawsku Pomorskim pochodzącym z końca XIII – pierwszej poł. XIV w.[74]. Kolejna – bardziej rozbudowana, ale o charakterystycznym układzie rąk – umieszczona została na karcie XIII-wiecznego „Graduale", czyli tzw. *Antyfonarza sądeckiego*, przechowywanego w bibliotece klasztoru klarysek[75], a jeszcze inna – o pojedynczym rybim ogonie – wraz z syreniątkiem o ciele ryby i głowie dziecka na iluminacji pochodzącej z tego samego okresu biblii hebrajskiej[76]. Dalsze wizerunki syren znaleziono na dwóch identycznych płytkach posadzkowych pochodzących z datowanego na schyłek XIII w. kapitularza klasztoru cystersów w Rudach koło Raciborza[77]. Musimy tez pamiętać o datowany na przełom XII i XIII w. rogowym kiścieniu z Czermna z popiersiem ludzkim zakończonym zoomorficznie: ptakiem lub rybą[78] oraz wyobrażeniu ptaka z głowa mężczyzny na bordiurze Drzwi Gnieźnieńskich[79].

Nieco późniejsza jest postać syreny występująca na iluminacji w *Psałterzu Floriańskim*[80], a także znane z kilku kościołów malarskie ich wyobrażenia. I tak kompozycja malarska z syreną i statkiem znajduje się w kościele p.w. Najświętszej Marii Panny w Toruniu[81]. W większej zaś liczbie spotykane są w przedstawieniach ukazujących scenę przeprawy św. Krzysztofa przez rwący nur, co można interpretować jako przeprawę chrześcijanina przez „aquae mundi" – świat doczesny. Znane są one z kościołów w Modliszowie (koniec XIV w.), Pieszycach (przed 1525 r.), Świebodzicach – Pełcznicy (druga ćw. XIV w.)[82] i może Pelplinie[83]. Ponieważ kompozycje te uważamy za ważne z punktu widzenia omawianych przez nas kafli piecowych zostaną one krótko opisane. I tak, święty z siedzącym na jego ramionach małym Jezusem wspiera się na ulistnionej lasce, a w wodzie poumieszczano różnego rodzaju monstra symbolizujące grzechy i pokusy, w tym ukazane frontalnie dwuogoniaste syreny[84]. Jest to obraz w pełni odpowiadający

66 Liczne przykłady dekoru architektonicznego przede wszystkim z terenu Francji, Włoch i Hiszpanii, przytacza W. Antoniewicz, *Motywy syreny morskiej* ..., s. 459-463; por. np. L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. l, Paris 1955.

67 E. Landgraf, *Ornamentierte Bodenfliesen des Mittelalter in Sud- und Westdeutschlandl 150-1550*, Stuttgart 1993, s. 168, nr 23-25, 27.

68 R. Schnyder, Die *Baukeramik und der mittelalterliche Backsteinbau des Zisterzienserkloster St. Urban*, „Berner Schriften zu Kunst", t. 8, 1958, 79, ryc. 95.

69 Zob. np Z. Ameisenowa, *Bestiarius w Biblji hebrajskiej* ..., ryc. 3.

70 R. Kohl, *Zur Sirenen- und Drachensymbolik der Mittelaltermünzen*, „Blatter für Münzfreunde", t. 68, 1933, s. 685-687 i 725-726.

71 *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku*, red. M. Walicki, Warszawa 1971, t. I. s. 131-133 i t. II, s. 787, gdzie starsza literatura. Zob. też. A. Gąsiorowski, *Zagość*, [w:] *Słownik Starożytności Słowiańskich*, t. VII, Wrocław 1982, s. 44-46. W. Mischke, *Kościół Joannitów w Zagości*, Sprawozdania PTPN, Wydział Nauk o Sztuce, t. 108, 1991, s. 47-50; P. Strożyk, *O fryzie z joannickiego kościoła w Zagości, monetach Kazimierza Sprawiedliwego i bordiurze posadzki z kościoła w Wiślicy*, [w:] *Flora i fauna w kulturze średniowiecza od 12-15 wieku. Materiały XVII Seminarium Mediewistycznego*, red. A. Karłowska-Kamzowa; przy współpracy J. Kowalskiego Poznań 1997, s. 107-110.

72 Z umieszczona na otoku inskrypcją: SI-RE-NA; zob. m.in. *Sztuka polska* ..., t. I, s. 336, il. 124 i t. II. s. 794; T. Kałkowski, *Tysiąc lat monety polskiej*, Kraków 1981, s. 63, il. 42.; P. Strożyk, *O fryzie* ..., s. 107-110.

73 B. Jakubowska, *Złota Brama w Malborku. Apokaliptyczne bestiarium w rzeźbie średniowiecznej*, Malbork 1989, s. 53-54.

74 T. Węcławowicz, *Drawsko Pomorskie, woj. koszalińskie. Kościół par. p.w. Panny Marii*, [w:] *Architektura gotycka w Polsce*, pod red. T. Mroczko i M. Arszyńskiego, t. 2: Katalog zabytków, pod red. A. Włodarka, Warszawa 1995, s. 58.

75 L. Kajzer (*Kogo deptali Cystersi w Rudach koło Raciborza?*, „Archaeologia Historica Polona", t. 5, 1997, s. 100-101) pisze, iż rysunek ...przedstawia stwora z dwugłowym zwierzęcym korpusem (może lwim, o czym świadczyć może miękka linia ogona, zakończonego szerokim chwostem), z którego wyrasta przedstawiona frontalnie półpostać kobiety z długimi włosami ukoronowana otwartą koroną z fleuronami, której wzniesione do góry ręce podtrzymują pokryte rybią łuską stwory, zakończone głowami i wężowymi językami, wyrastające z jej piersi, a rozdwajające się jak rybi ogon. Rybią łuską pokryta jest także przednia część korpusu zwierzęcia .... Zob. też. S.K. Kuczyński, *Herb Warszawy*, Warszawa 1977, s. 15, 17, 18 – ryc. 11.

76 Z. Ameisenowa, *Bestiarius w Biblji hebrajskiej* ..., s. 98-101, ryc. 3.

77 Ukazują one syrenę, którą L. Kajzer (*Kogo deptali Cystersi* ..., s. 98-99, ryc. 1) opisał jako *...półpostać nagiej kobiety, potraktowanej frontalnie z szerokim, lekko amorficznym ogonem rybim (bez widocznych łusek). Kobieta ma obnażone, zakończone widocznymi sutkami piersi, zaś w lewej, wzniesionej ręce trzyma berło(?). Twarz z zaznaczonymi szczegółami anatomicznymi okalają włosy, a na głowie znajduje się otwarta korona* ....; zob. też A. Andrzejewski, T. Grabarczyk, L. Kajzer, J. Pietrzak, *Kultura materialna*, [w:] *Opactwo cysterskie w Rudach na Górnym Śląsku w świetle badań terenowych w latach 1992-1995*, red. L. Kajzer, Katowice 2001, s. 250, ryc. 41.

78 J. Gurba, A. Czerepiński, *Rogowy kiścień z Czermna*, [w:] *Liber Josepho Kostrzewski* ..., s. 484-489, ryc. 1-4.

79 L. Kalinowski, *Treści ideowe i estetyczne. Drzwi Gnieźnieńskie*, [w:] *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989, s. 315, ryc. 124.

80 Zob. E. Śnieżyńska-Stolot, *Tajemnice dekoracji Psałterza Floriańskiego. Z dziejów średniowiecznej koncepcji Uniwersum*, Warszawa 1992, s. 33, ryc. XVII.

81 M. Jankiewicz-Brzostowska, *Syreny* ..., s. 100, 102-103, ryc. 6-7.

82 T. Ziemińska, *Wyobrażenia św. Krzysztofa w plastyce polskiej od początku XIV do końca XVI w. Symbolika „przejścia"*, Poznań 1979/80, mpis, Inst. Historii Sztuki UAM (za: M. Jankiewicz-Brzostowska, *Syreny* ..., s. 98); J. Domasłowski, A. Karłowska-Kamzowa, M. Kornecki, H. Markiewiczówna, *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*, Poznań 1984, s. 216 i n., il. 63, 80.

83 M. Jankiewicz-Brzostowska, *Syreny* ..., s. 99-100, ryc. 3-4.

84 M. Jankiewicz-Brzostowska, *Syreny* ..., s. 98, 100.

opisanemu już wyżej kaflowi z Gniezna (ryc. 3), który w tej sytuacji uznać trzeba, iż i tu przedstawiono scenę przeprawy św. Krzysztofa.

W tym czasie podobnie jak i później syrena jest ogólnie rozumianym symbolem i jako taki przewija się np. w XIII-wiecznych *Boskiej Komedii* Dantego[85] i *Powieść o róży* Guillaume de Lorris i Jean de Meun[86] oraz XIV-wiecznych *Opowieściach Kanterberyjskich* Geoffreya Chaucera[87]. Syrena jest tu nadal symbolem zazdrości, która cieszy się z nieszczęść, a smuci wydarzeniami pomyślnymi, istotą śpiewającą w morzu podczas sztormu i milknącą wraz z jego ustaniem. Z kolei w kodyfikacji symboli dokonanej pod koniec XVI w. *Iconologii* Cesarego Ripa, pojawia się jako atrybut fałszywej miłości (falsitŕ d'amore, lub inganno) oraz jednej z form personifikacji przyjemności (piacere[88]), a w trzecim wydaniu tegoż dzieła syrena jest wyobrażana właśnie jako istota z dwoma „rybimi" ogonami, pokrytymi łuską i zakończonymi trójdzielnymi płetwami[89]. Tak właśnie rozumiana istota była popularnym poetyckim i alegorycznym symbolem w elżbietańskim teatrze i renesansowej poezji[90]. Jednak jej wizerunek na XVI-wiecznych kaflach z Piotrkowa Trybunalskiego z dziwnie ukształtowanymi ogonami zdaje się świadczyć, iż na dawną syrenę – przynajmniej wśród odbiorcy masowego – nałożyła się na postać innej półkobiecej hybrydy, tj. omawianej już wyżej Meluzyny. O ile jednak ta ostatnia jest wówczas jeszcze postacią z romansu, to syrena nadal pozostaje personifikacją rozpusty, rozwiązłości i pokus cielesnych. Z czasem obie jednak stają się synonimem kobiety lekkich obyczajów.

W XVII w. syrena jest uznawana za rybę i symbolizuje „voluptatem". Nadal powtarza się dawne poglądy o ich śpiewie w czasie burz[91]. Nadal też uchodzi ona za symbol zazdrości, ma cieszyć się z nieszczęść a smucić wydarzeniami pomyślnymi[92]. Mimo pewnych wątpliwości nadal też wierzy się w jej realne istnienie[93]. A o tym jak hybryda ta jest dogłębnie zakorzenioną w świadomości ludzi może świadczyć, iż jeszcze w roku 1608, podczas dalekomorskiej wyprawy Henry'ego Hudsona, jego załoga zaobserwowała syrenę, co opisuje wyimek z dziennika pokładowego:

„Dzień piętnasty, niebo bezchmurne całą noc i w dzień. Szerokość geograficzna 75°7'. [...] *Po południu morze się uspokoiło, a że wiatr był wschodni, ustawiliśmy żagiel.* [...] *Tego ranka jeden spośród załogi zauważył wyglądając za burtę syrenę i zawołał innych by przyjrzeli się jej. Gdy dołączył do niego jeden z wezwanych, syrena była tuż przy burcie statku i jęła wpatrywać się intensywnie w mężczyzn. Chwilę potem nadeszła fala i obróciła ją: od pępka w górę piersi jej były niczym u kobiety, jak mówią ci co ją widzieli; jej ciało było wielkością niczym nasze; miała bardzo białą skórę i długie czarne włosy opadające z tyłu. Gdy zanurzała się zaobserwowali jej ogon, który był niczym płetwa morświna i nakrapiany jak u makreli. Nazwiska marynarzy, którzy ją widzieli to Thomas Hilles i Robert Raynor"*[94].

W tym czasie jednak w związku ze zmianą w stylistyce pieców syreny pojawiają się na kaflach tylko sporadycznie, przy czym znajdujemy ją wówczas na fryzach[95] i gzymsach[96], na których hybrydy podtrzymują rodzaj kwiatonu i medalion.

---

85 Dante Alighieri, *Boska Komedia*, przeł. A. Świderska, Kęty 1999 (wyd. 2), XI, w. 19.

86 *Powieść o róży*, wybór, tłum. i wstęp M. Frankowska-Terlecka i T. Giermak-Zielińska, Warszawa 1997, s. 64.

87 Który wręcz odwołuje się do *Physiologusa;* G. Chaucer, *Nun's Priest's Tale*, [w:] *Complete Works*, red. F. N. Robinson, Oxford 1985, s. 204.

88 Ripa C., *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini vniversali cavate dall'Antichità et da altri lvoghi* [...]. *Opera non meno vtile che necessaria à Poeti, Pittori, & Scultori per rappresentare le uirtù, uitij, affetti & passioni humane*, Roma 1593, s. 78, 209.

89 Ripa C., *Iconologia overo Descrittione d'Imagini delle Virtv', Vitij, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti.* [...] *Fatica necessaria ad Oratori, Predicatori, Poeti, Formatori d'Emblemi et d'Imprese, Scultori, Pittori, Dissegnatori, Rappresentatori, Architetti et Divisatori d'Apparati* ..., Padova 1611, s. 424. por. polskie wydanie tenże, *Ikonologia*, przełożył I. Kania, Kraków 1998, s. 352-353. Autor ten do wydania drugiego wprowadził jeszcze jeden rodzaj dwuogoniastej istoty, to jest Scyllę; zob. tenże, *Iconologia overo Descrittione di diverse Imagini cauate dall'antichità & di propria inventione.* [...] *Di nuovo reuista & dal medesimo ampliata di 400 & più Imagini* ..., Roma 1603, s. 341; por. polskie wydanie tenże, *Ikonologia*, przełożył I. Kania, Kraków 1998, s. 337-338, a odnośnie przedstawień Scylli z dwoma węgorzowatymi ogonami i jej ikonograficznego związku z trytonami patrz L. Kalinowski, *Trytony, nereidy i walka bóstw morskich w dekoracji Kaplicy Zygmuntowskiej*, [w:] tenże, *Speculum artis* ..., 577, 585-586. Same hasło syreny zostało wprowadzone dopiero do wydania XVIII-wiecznego, zob. tenże, *Iconologia* [...]. *Notabilmente accresciuta d'Immagini, di Annotazioni, e di Fatti dall'Abate Cesare Orlandi* ..., t. 4, Perugia 1766, s. 185-190.

90 Kilkakrotnie sięga po nią W. Szekspir, *Burza*, [w:] *Komedie*, tom I, tłum. L. Ulrich, Warszawa 1964, s. 160, 164 (gdzie występuje jako „nimfa morska"); tenże, *Sen Nocy Letniej*, tłum. M. Słomczyński, Kraków 1998, s. 25-26; tenże, *Komedia Omyłek*, [w:] *Komedie*, t. I, tłum. Leon Ulrich, Warszawa 1964, s. 620. Ale też i np Mikołaj Rej m. in. tworząc wydany w Krakowie w 1558 roku *Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego*, [w:] tenże, *Dzieła wszystkie*, t. VII, cz. I, oprac. W. Kuraszkiewicz, Wrocław 1971, s. 369, 466, 802.

91 J. Masen, *Speculum imaginum veritatis, exhibens symbola, emblemata; hieroglyphica, aenigmata, omnitam materiae, quam formae varietate; exemplis simul; ac praeceptis illustatum* [...], *editio tertia prioribus porrectior*, Coloniae Ubiorum 1681 (wyd. 3 – pierwsze wydanie 1650), s. 908-909.

92 J. Sokolski. *Barokowa księga natury. O europejskiej symbolografii wieku siedemnastego*, Wrocław 1992, s. 116.

93 J. Masen, *Speculum imaginum veritatis occultae* ..., s. 908-909 jednak ostatecznie powołując się na autorytet Simone Maioli (*Dies caniculares seu Coloquia tria & viginti* ..., Roma 1597), opowiadającego o syrenie wyrzuconej w 1403 roku przez morze na wybrzeżu Holandii, która miała pozostać wśród ludzi, jednak nigdy nie nauczyła się mówić zaliczył ją do świata zwierzęcego. W ich istnienie w XVIIIwieku wierzy jeszcze np. B. Chmielowski, *Nowe Ateny, albo akademia wszelkich sciencyi pełna* ..., oprac. M. i J. J. Lipscy, tłum. W. Zaryczny, Kraków 1968 (wyd. 2), s. 252-253.

94 E. Bacon, *Henry Hudson: His Time and Voyages*, London 1907 [reprint: Whitefish 2004], s. 73.

95 P. Wawrzyniak, *Kafle piecowe w zbiorach* ..., przyp. 7, ryc. VI.3.

96 G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Kafle XVI–XVII wieku z Lidzbarka Warmińskiego* ..., s. 270, ryc. 11.

MOTIF OF HALF-FEMALE TAILED HYBRID ON LATE MEDIEVAL AND MODERN TILES

summary

During research works carried out on different archaeological sites from the late Middle Ages and beginnings of modern times, among the discovered stove tiles, representations of half-female hybrid appear quite often. Researchers interpret it mainly as known from the antique representation of a mermaid, rarely defined as Melusine. This creature is not most frequently described by Homer monstrosity with a female face and bird`s torso and legs and wings with ugly torn out feathers, but most often it is a representation of a good-looking crowned girl`s torso with two symmetrically arranged fish tailes. As far as the mermaid`s figure itself was popularized in the medieval Europe by Latin translations of *Physiologus* created between the 2nd and 4th centuries A.D. collection of early Christian, allegoric, moralizing stories about the symbolism of mythical beasts and animals, its one- or two-tailed – known from the antique – fish form occurred in the art of the West under the influence of Near Eastern artistic craft. It does not mean that in representations of various kinds also "half-bird" creatures do not appear; however, they are often male hybrids. In the early medieval Europe, the description of the meeting of Osiris and mermaids was interpreted according to the spirit of Christianity becoming a figure of the fate of Church coping with reverse of earthly world. The mermaid itself is a motif quite commonly appearing in both monumental sacral art, especially Roman, where they were places on capitals of columns or pilasters, on archivolts etc. and in painting illuminations of books. These ones with a woman`s trunk and a fish tail became a symbol of temptations drawing people away from salvation; they were dangerous because of their singing being a threat for body and mind and through baring breasts appeared as a trap of lust, impurity and immorality, debauchery and licentiousness. The mermaids – birds were to personify demons of death or spirits of the dead. They were also a metaphor of duality of woman`s nature.

Representations of mermaids are not unfamiliar with the late Middle Ages and a figure of Melusine was composed with a figure of other half-female hybrid with snake`s (dragon`s) tail, a water nymph, heroine of written in the 14th century (1387) by Jean d`Arras versified "*Roman de Melusine*". This living in a spring in Lousignan near Poitou creature from the old-French folklore is recognized as a progenitor of illustrious Lousignan family (but also Rohan, Luksembourg and Sassenaye) came into mass culture of our part of Europe with prosaist`s translation into German by Thuring von Ringoltingen in 1456. It was one of most favourite books for people and numerous printed editions (the first in 1474) as well as translations to other languages, including Polish "Historia wdzięczna o szlachetnej i pięknej Meluzynie teraz nowo z języka niemieckiego na polski przełożona" by Marcin Siennik (1569) contributed to its popularization. However, as far as it is a figure from a romance, the mermaid still remains personification of immorality, debauchery and lustful temptations. However they both become synonyms of a woman of loose morals. The mermaid itself is also a symbol of jealousy that enjoys misfortunes and is distressed by favourable events, a creature singing in the sea during the storm and calming down when it ends. Such a creature was a popular poetic and allegoric symbol in Elizabethan theatre and Renaissance poetry. The hybrid is also deep-rooted in consciousness of people of the decline of the Middle Ages and the Renaissance believing in its real existence and this belief was intensified by numerous relations of travellers. This all caused that the half-female figure, still remaining a motif quite often met in sacral art, also appeared on stove tiles and for a long time was a popular and easily distinguishable representation.

МАТЫЎ СІРЭНЫ НА КАФЛІ ЭПОХІ ПОЗНЯГА СЯРЭДНЯВЕЧЧА І НОВАГА ЧАСУ

rezume

Падчас археалагічных даследаванняў на помніках позняга сярэднявечча і новага часу даволі часта сустракаецца кафля з выявай напалову жаночай істоты. Даследчыкамі яна інтэрпрэтуецца галоўным чынам як сірэна і вядома з эпохі антычнасці. Радзей ідэнтыфіцыруецца з імем Мелюзіны. Гэта не апісаны Гамэрам монстр з жаночым тварам і птушынам тулавам, а мілавідная дзяўчына з каронай на галаве і двума сіметрычна раскладзенымі рыбнымі хвастамі. Выгляд сірэны замацавалі ў сярэднявечнай Еўропе лацінскія пераклады *Пхісялёгуса* (напісаны у перыяд паміж II і IV стагоддзямі) – зборніка раннехрысціянскіх алегарычных і маралізатарскіх апавяданняў аб сімволіцы міфічных жывёл. У мастацтве Захада адна- ці двухвостая сірэна з'явілася пад уплывам бліжнеўсходняй культуры. У раннесярэднявечнай Еўропе апісанне сустрэчы Адзісея з сірэнамі атрымала хрысціянскую інтэрпрэтацыю як сімвал барацьбы царквы з цяжкасцямі зямнога свету. Матыў сірэны даволі шырока сустракаецца ў манументальным сакральным мастацтве, асабліва раманскім, дзе памяшчаецца на капітэлях калон, піляст, архівольтах, а таксама ў жывапісным афармленні кніг. Істота з целам жанчыны і хвастом рыбы стала сімвалам спакусы, бо сваім спевам пазбаўляла людзей выратавання і несла пагрозу душы і целу. Голыя грудзі сірэны сімвалізавалі пастку распусты і бессаромнасці.У сваю чаргу сірэны-птушкі ўвасаблялі дэманаў смерці ці душы памерлых. Яны таксама з'яўляліся метафарай дваістасці жаночай натуры.

Вобраз сірэны не быў чужы і позняму сярэднявеччу. На яго сірэну наклаўся вобраз Мелюзіны (паўжаночай істоты са змеявідным хвастом), гераіні вершаванага *Рамана аб Мелюзіне*, напісанага ў 1387 г. Жанам д'Арсам. Гэты персанаж, паводле старажытнафранцузкага фальклору, жыў у крыніцы Люсігнан і ўвайшоў у масавую культуру цэнтральнай Еўропы дзякуючы празаічнаму перакладу на нямецкую мову Тхурынга фон Рынгольцінгена ў 1456 годзе. Гэта была адна з самых любімых кніг народа, і яе распаўсюджванню спрыялі шматлікія друкаваныя выданні (першы ў 1474 г.), а таксама пераклады на іншыя мовы, у тым ліку і на польскую *Гісторыя аб шляхетнай і прыгожай Мелюзіне цяпер з нямецкай мовы на польскую перакладзена* аўтарства Марціна Сенніка (1569). Паколькі сірэна – персанаж рамана, то яна і далей заставалася ўвасабленнем распусты, цялесных спакусаў, сінонімам жанчыны лёгкіх паводзінаў. Сірэна была таксама сімвалам зайздрасці. Яна радуецца гору і смуткуе з добрых падзеяў, спявае, калі на моры шторм, і замаўкае, калі ён сціхае. Менавіта гэты персанаж быў папулярным паэтычным і алегарычным сімвалам тэатра эпохі Елізаветы і рэнесанснай паэзіі. Сірэна вельмі глыбока ўвайшла ў свядомасць людзей эпохі сярэднявечча і Адраджэння, якія верылі ў яе рэальнае існаванне, чаму спрыялі шматлікія сведчанні падарожнікаў. Усё гэта стала прычынай таго, што напалову жаночая постаць захавалася ў сакральным мастацтве, з'явілася на кафлі і доўгі час заставалася на ёй, бо была папулярным і лёгка пазнаваемым сюжэтам.

Marcin Majewski
Muzeum w Stargardzie

Alegoria – religia – władza. Renesansowe kafle stargardzkie i ich wzory ikonograficzne

Tytułowe pojęcia „alegoria – religia – władza" w odniesieniu do sztuk przedstawiających znane były doskonale w epoce poprzedzającej renesans. Jednak to właśnie epoka, która nastąpiła po średniowieczu najpełniej sięgnęła do antyku, gdzie szukano wzorów postępowania ikonologicznego. Już w XIX stuleciu zauważono, że nie tylko renesansowi twórcy tzw. „wielkiej sztuki" swój *modus procedendi* w tworzeniu dzieła widzieli w ikonologii, ale również i twórcy sztuki użytkowej – rzemieślnicy. Choć u tych ostatnich przeniesienie pewnych wzorów odbywało się bardziej mechanicznie. Licznych dowodów na recepcję tzw. „wielkiej sztuki" odnajdujemy w rzemiosłach metalowych, takich jak złotnictwo i odlewnictwo, ale również w garncarstwie – szczególnie w gałęzi związanej z wytwórczością kafli.

Wielu przykładów takiego postępowania dostarczają m. in. źródła pozyskiwane podczas badań archeologicznych realizowanych na terenie Starego Miasta w Stargardzie. Przedstawione poniżej materiały pochodzą z nadzorów archeologicznych przeprowadzanych w 2001 r. na podwórku przy ul. Władysława Łokietka 7 w związku z przebudową instalacji cieplnej. Na kilku odcinkach prowadzonych prac zlokalizowano liczny materiał ceramiczno-kaflowy datowany na przełom XVI i XVII w., gdzie najciekawszy zbiór pozyskano z odcinków III i IV[1]. Kolejno w 2003 r. na podwórku przy ul. Bolesława Krzywoustego 2-4 w związku z przebudową instalacji cieplnej, na odcinku I natrafiono m.in. na doskonale zachowany zbiór ceramiki i kafli, których chronologia zamyka się na przełomie drugiej i trzeciej ćwierci XVII w.[2] Ostatni zbiór pochodzi ze stacjonarnych badań archeologiczno-architektonicznych prowadzonych od 2005 r. na terenie dawnego klasztoru augustianów-eremitów, który znajdował się w kwartale dzisiejszych ulic Portowa – Klasztorna – Prządki – Bolesława Chrobrego. Najliczniejszy i najbardziej reprezentatywny zespół kafli pochodzi z warstw niwelacyjnych zarejestrowanych w wykopie II i III, a których powstanie datuje się kolejno na pierwszą ćwierć XIX w. i poł. XVIII w.[3]

Przedstawienia alegoryczne

Pierwszym z pozyskanych obiektów jest interesujący fragment kafla wypełniającego, gdzie widoczna jest głowa pochylonego putta, obok którego leży zamknięta księga. W tle przedstawienia widoczny jest fragment architektury. Ten niewielki ułamek, pokryty zielonym szkliwem, można związać z konkretnym wzorem graficznym, który dopełnia nam obraz całości przedstawienia na płytce kafla[4]. Twórca matrycy posiłkował się bez wątpienia pracą przedstawiającą alegorię Retoryki z serii siedmiu Sztuk Wyzwolonych, powstałej w warsztacie Georga Pencza około 1541 r. Pierwotnie, po prawej stronie pola przedstawieniowego płytki kafla ukazano siedzącą postać kobiety w wieńcu lau-

1 R. Kamiński, E. Wilgocki, *Sprawozdanie wstępne z interwencyjnych prac archeologicznych realizowanych przy budowie sieci cieplnej na Starym Mieście w Stargardzie Szczecińskim*, Szczecin 2001, mps, Muzeum w Stargardzie, Dział Archeologiczny, s. 1-2.

2 M. Majewski, S. Słowiński, T. Balcerzak, Sprawozdanie z interwencyjne badań archeologicznych realizowanych przy przebudowie sieci cieplnej na Starym Mieście w Stargardzie, Stargard-Szczecin 2003, mps, Muzeum w Stargardzie, Dział Archeologiczny, s. 1-5. Część materiału pozyskanego w trakcie niniejszych prac jest obecnie przedmiotem odrębnego opracowania.

3 M. Majewski, *Sprawozdanie z badań archeologiczno-architektonicznych przeprowadzonych na terenie dawnego klasztoru augustianów-eremitów w Stargardzie, stan. 11a, (AZP 32-10/167). SEZON I – 2005*, Stargard 2006, mps, Muzeum w Stargardzie, Dział Archeologiczny, s. 26-27.

4 Zachowane wymiary fragmentu: 9×10 cm; (depozyt Muzeum w Stargardzie (dalej: MS), Dział Archeologiczny, PEC 2003, nr inw. 8/ST/11a/M).

rowym, ubraną w tunikę. Naprzeciwko stała pochylona postać putta czytającego księgę. Całość kompozycji otaczała architektura.

Innego rodzaju alegorie dostarczają nam kafle wypełniające, gdzie centralnie ukazanym postaciom kobiecym towarzyszą stosowne atrybuty oraz inskrypcja dookreślająca przedstawione osoby – Zmysły: „DAS G(EHÖR)" – Słuch i „GER(UCH)" – Powonienie[5]. „Słuch" to kobieta grająca na lutni, pod której stopami leżą instrumenty muzyczne – puzon, flet, piszczałka, a z lewej strony widać głowę rogacza. „Powonienie" to również postać kobieca, tym razem delektująca się zapachem bukietu kwiatów. W drugiej dłoni również trzyma kwiaty, które wącha pies znajdujący się z lewej strony kompozycji przedstawieniowej. Obie płytki ujęto w arkadę utworzoną z obfitych akantowych liści przechodzących w woluty, które wspierają się na postaciach syren pełniących rolę herm. Ich obecność jest również związana z przedstawieniami na kaflach. Wszak syreny to uosobienie przyjemności zmysłowych prowadzących do grzechu śmiertelnego. Wobec tego mamy tu do czynienia nie tylko z ukazaniem zmysłów, ale jednocześnie z przedstawieniem moralizatorskim. Kafle z tej serii odnalezione zostały w Heiligengrabe, Woldegk, a ostatnio w Waren w Meklemburgii[6]. Na odmianę tej sceny pokrytej zielonym szkliwem natrafiono podczas badań archeologicznych w Bledzewie koło Międzyrzecza, gdzie odkryto fragment kafla z przedstawieniem zmysłu Smaku[7]. Wszystkie przedstawienia serii wykonano na podstawie prac Hendrika Goltziusa powielonych przez Claesa Jansz. Clocka, choć nie wykluczona jest tu pomocnicza rola dzieł Fransa Florisa[8]. O popularności tych właśnie wzorów graficznych Goltziusa na Pomorzu stanowią m.in. dekoracje dwóch chrzcielnic z personifikacjami pięciu Zmysłów, w kościele w Dobrej pow. goleniowski i Krępcewie pow. stargardzki[9].

Fragmenty kafli, pokrytych zielonym szkliwem z personifikacją jednej z cnót kardynalnych – Sprawiedliwością – odkryto w trakcie badań interwencyjnych przy ul. Bolesława Krzywoustego 2-4 i badań architektoniczno-archeologicznych na terenie dawnego klasztoru augustianów. Zestawienie fragmentów płytek licowych z obu tych miejsc dało nam zrekonstruowany obraz przedstawienia[10]. W pełnołukowej arkadzie dekorowanej liśćmi akantu, wspartej na kolumnach ustawionych na obfitych cokolikach, stoi prawie naga kobieca postać. Jej sylwetka ustawiona została w silnym kontrapoście. Przez lewe ramię przerzucono płaszcz, który opada w dół obfitymi fałdami. W dłoniach kobieta trzyma swoje odwieczne atrybuty sprawiedliwości: miecz i uniesioną wagę szalkową. Waga trzymana w prawej ręce, jest symbolem przeznaczenia i ważenia ludzkich czynów, a towarzyszący w drugiej dłoni miecz, oznacza możność egzekwowania wydanego wyroku[11]. W dolnej części kafla uwierzytelniono przedstawienie zachowanym częściowo napisem kapitałą: „(IUS)TITIA". Forma niniejszego kafla powstała zapewne wskutek inspiracji grafiką Antona Eisenhoita, wykonaną ok. 1591 r.

Przedstawienia religijne

W trakcie pierwszego sezonu badań architektoniczno-archeologicznych na terenie dawnego klasztoru augustianów w 2005 r. odkryto liczny zbiór kafli pochodzący z okresu końca XV – końca XVIII w. Niezmiernie ciekawym egzemplarzem jest zielono szkliwiony fragment kafla zwieńczeniowego z przedstawieniem głowy Chrystusa z profilu[12]. Jednak identyczny egzemplarz, zachowany niemal w całości, znany jest z badań w Stralsundzie[13]. W pełnołukowej, profilowanej arkadzie, zwieńczonej wolutowo ułożonymi liśćmi akantu, flankującymi centralnie ułożony kosz z owocami, wkomponowano ukazaną z profilu głowę Chrystusa w aureoli krzyżowej. Po bokach przedstawienia zawarto inskrypcję: „EIN · VIGVR · I(HE) / SV · CRSTI". Pozostałą część pola arkady wypełniają wici roślinne. Stargardzki egzemplarz tego kafla odkryty został niestety w późniejszej warstwie niwelacyjnej i nie można go związać z innymi kaflami tworzącymi pierwotnie bryłę pieca, a w szczególności odpowiedzieć na pytanie jaki program przedstawieniowo-kompozycyjny towarzyszył wyobrażeniu Chrystusa w zwieńczeniu. W przypadku odkrycia stralsudzkiego, datowanego na poł. XVI w., wiemy, że oprócz kafla z profilem Chrystusa, odkryto płytkę kafla zwieńczeniowego z profilem św. Pawła. Wypełniające kafle medalionowe tegoż pieca przedstawiały władców Związku Szmalkadzkiego, gdzie ukazano m. in. Ulryka, księcia wirtemberskiego, dzięki czemu Claudia Hoffmann związała powstanie

5 Wymiary kafla: 30×21 cm; (depozyt MS, Dział Archeologiczny, nr inw. 16/11a/ST/03).

6 K. Strauss, *Kacheln und Öfen der Mark Brandenburg. Ein Beitrag zur Geschichte des Kachelofens in Deutschland*, Strassburg 1926, s. 27, Taf. XXV/104; G. Aust, *Funde von Ofenkacheln aus den Burgen Rehberg und Hinrichshagen*, „Archäologische Berichte aus Mecklenburg-Vorpommern", 1995, Bd. 2, s. 119-134; tenże, *Woldegker Kachelofenkunst im 16. Jahrhundert*, „Archäologische Berichte aus Mecklenburg-Vorpommern", 1997, Bd. 4, s. 231-244; C. Wieczorek, *Renaissancezeitliche Ofenkacheln aus Waren, Lkr. Müritz*, „Archäologische Berichte aus Mecklenburg-Vorpommern", 2000, Bd. 9, s. 238-240.

7 Dziękuję za informację mgr Tadeuszowi Łaszkiewiczowi z Muzeum w Międzyrzeczu.

8 *„Sinnbild und Realität". Niederländische Druckgraphik im 16. und 17. Jahrhundert. Die Sammlung im Staatlichen Museum Schwerin*. Hg. K. von Berwordt-Wallrabe, Schwerin 1998, s. 66-69.

9 M. Wisłocki, *Sztuka protestancka na Pomorzu 1535-1684*, Szczecin 2005, s. 129, il. 75.

10 Wymiary kafla: 28×18 cm; (depozyt MS, Dział Archeologiczny, PEC 2003, nr inw. 16/11a/ST/03 i PEC 2004, 9/11a/ST/04b).

11 E. Zapolska, *Cnoty teologalne i kardynalne*, Kraków 2000, s. 61.

12 Zachowane wymiary kafla: 16,5×19 cm; (depozyt MS, Dział Archeologiczny, Klasztor augustianów-eremitów w Stargardzie, nr inw. 16/II/A/M).

13 H. Schäfer, *Stralsund, Hansestadt, Fpl. 146* (Kurze Fundberichte 1999. Mittelalter und Neuzeit), „Bodendenkmalpflege in Mecklenburg-Vorpommern",1999, Bd. 47, s. 533, Abb. 191; C. Hoffmann, *Eine warme Stube ohne Rauch – Ofenkacheln aus Mecklenburg-Vorpommern*, „Beiträge zur Ur- und Frühgeschichte Mecklenburg-Vorpommerns", Bd. 39: Archäologie unter dem Straßenpflaster. 15 Jahre Stadtkernarchäologie in Mecklenburg-Vorpommern, Schwerin 2005, s. 322-323.

Ryc. 1. Fragment kafla wypełniającego z personifikacją Retoryki, fot. M. Majewski.

Ryc. 2. Retoryka, z serii siedmiu Sztuk Wyzwolonych, Georg Pencz, ok. 1541 r.

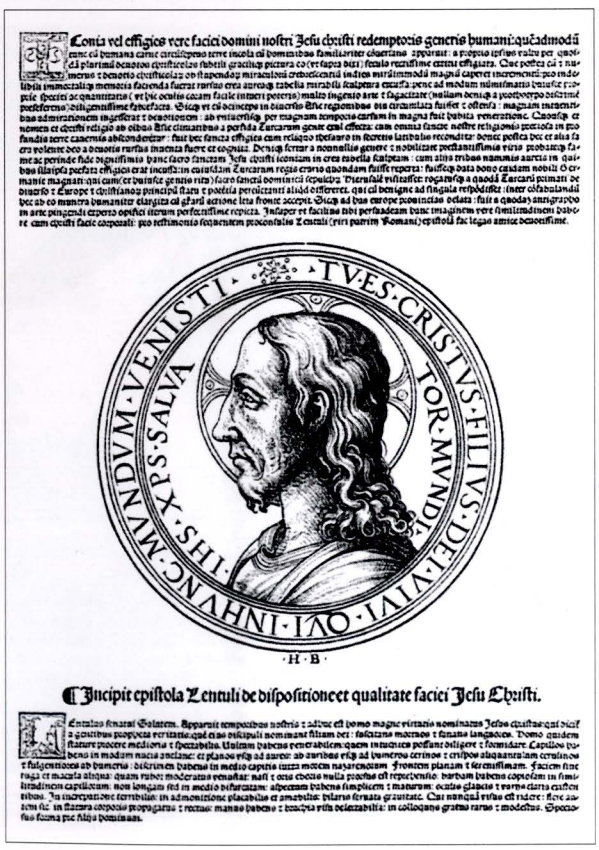
Ryc. 3. Fragment kafla wypełniającego z personifikacją Zmysłu Powonienia, fot. M. Majewski.

Ryc. 4. Powonienie, Claes Jansz. Clock wg Hendrika Goltziusa, ok. 1602 r., za: *Sinnbild und Realität* ..., s. 68, Abb. 51.

Ryc. 5. Fragment kafla zwieńczeniowego z przedstawieniem profilu twarzy Chrystusa, fot. M. Majewski.

Ryc. 6. Twarz Chrystusa z profilu, medal brązowy, Włochy, ok. 1490 r., za: G. Finaldi, op.cit, s. 96, Fig. 26.

Ryc. 7. Twarz Chrystusa z profilu w *Liście Lentulusa*, Hans Burgkmair, ok. 1515 r., za: G. Finaldi, op.cit., s. 96, Fig. 27.



Ryc. 8. Fragment kafla wypełniającego z Grupą Ukrzyżowania, fot. M. Majewski.

Ryc. 9. Kafel wypełniający z postacią Salvatora Mundi (Zbawiciela Świata), ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie, 1571 r., za: G. u. S. Horoszko, op. cit., s. 134.

Ryc. 10. Salvator Mundi, Łukasz Cranach Młodszy, 1541 r., za: D. Koepplin, T. Falk, op.cit., s. 402, Abb. 224.

modeli z obszarem sasko-turyngeńskim. Natomiast wyobrażenia Chrystusa i św. Pawła zaczerpnięto jej zdaniem z ówczesnej grafiki[14]. Warto w tym miejscu wskazać na rodowód i pierwowzór niniejszego sposobu ukazywania Chrystusa, który związany był z tzw. „Listem Lentulusa". Ten najpopularniejszy literacki opis wyglądu Chrystusa według tradycji został sporządzony przez Publiusza Lentulusa, zarządcę lub prokonsula Judei. Pojawia się on po raz pierwszy w XIV-wiecznych rękopisach, jednak bez podania jego autora. Pośredni wpływ na powstanie omawianych kafli wieńczących z przedstawieniem Chrystusa z profilu wraz z profilem św. Pawła miały wydarzenia roku około 1492. W tym czasie sułtan Bajazet II przekazał papieżowi Innocentemu VIII w zamian za więzionego w Rzymie brata sułtana, Djema, kilka przedmiotów pochodzących ze skarbca w Konstantynopolu. Wśród przedmiotów był szmaragd z wyciętym portretem Chrystusa i św. Pawła z profilu. Natychmiast go skopiowano na wielu brązowych medalach, które są datowane na koniec XV w. W 1500 r. papież Aleksander VI wysłał do elektora saskiego Fryderyka III Mądrego tekst „Listu Lentulusa" ilustrowanym iluminowanym przedstawieniem i właśnie w Saksonii rozpowszechniono rękopis w druku. Również na obszarze Europy Północnej pojawiły się druki o tej tematyce, czego naśladownictwem są malowidła pochodzące z Brugii[15] i południowych Niderlandów[16]. Z około 1511 i 1515 r. znane są dwie grafiki Hansa Burgkmaira ukazujące pośród wersów Listu znajomy portret Chrystusa z profilu. Wizerunek pozostał popularny przez cały XVI w. Występuje on na rewersach medali z portretami papieży, Piusa IV i Sykstusa V[17]. Wobec powyższych danych współwystępowanie przedstawienia Chrystusa i św. Pawła nie jest przypadkowe. Popularność wyobrażeń i „Listu Lentulusa" zbiegła się w czasie z próbami odnowienia wiary, m.in. poprzez powrót do oryginalnych źródeł. Wobec czego wizerunki jako „prawdziwe źródła" znalazły się w zwieńczeniu pieca z kaflami wyobrażającymi obrońców nowej, ale „prawdziwej" wiary – władców będących w Związku Szmalkadzkim. Powyższy motyw w kaflarstwie spotykamy, niemal identyczny jak stargardzki i stralsundzki, w kaflach zwieńczeniowych odkrytych w nieznanej miejscowości na terenie Łotwy (Chrystus z profilu) i w Rydze (św. Paweł z profilu). Natomiast w estońskiej Parnawie Chrystus z profilu wystąpił w pełnołukowej arkadzie na kaflu wypełniającym. Inskrypcję opisującą wkomponowano tu pod przedstawieniem[18].

Kolejnych przedstawień o treściach religijnych dostarczają nam znaleziska kafli wiązanych z warsztatem Hansa Bermana, które odkryto na terenie Stargardu w kilku miejscach[19]. Do ostatnich odkryć należy fragment kafla z Gru-

14 C. Hoffmann, op.cit., s. 323.

15 Obraz przedstawiający Chrystusa z profilu, powstały w 1499 r., obecnie przechowywany jest w zbiorach berlińskiej Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin-Preußische Kulturbesitz, Inv.-Nr. 528A.

16 Dyptyk z Chrystusem z profilu i „Listem Lentulusa", z przełomu XV/XVI w., obecnie przechowywany jest w zbiorach Museum Catharijneconvent w Utrechcie, INV. BMR § 2.

17 G. Finaldi, *The Image of Christ*, London 2000, s. 94-96.

18 K. Strauss, *Die Geschichte der Töpferzunft vom Mittelalter bis zur Neuzeit und die Kunsttöpfereien in Alt-Livland (Estland und Lettland)*, Basel 1969, s. 254, 256, Taf. 57/3-4, 65/1.

19 R. Kamiński, *Kafle z warsztatu Hansa Bermana w Stargardzie*, „Stargardia", t. II, 2002, s. 415-424; M. Majewski, *Kafle z XVI-XVII wieku w materiale z badań archeologicznych na Starym Mieście w Stargardzie (2001-2004). Tematyka wyobrażeń – wzory graficzne – kierunki importu*, [w:] XV Sesja Pomorzoznawcza, Elbląg 2007 (w druku).

pą Ukrzyżowania, pozyskany w trakcie badań na terenie dawnego klasztoru augustianów-eremitów[20]. Ta stateczna kompozycja zawiera dwie postacie – Marii i św. Jana Ewangelisty – stojące obok Krzyża z Chrystusem. We fragmencie stargardzkim, pokrytym zielonym szkliwem, zachowała się pełna postać Marii oraz we fragmencie postacie Ukrzyżowanego i św. Jana. Niestety ramka z inskrypcją odautorską również uległa częściowemu zniszczeniu. Jednak z analogii wiadomo, że forma sygnowana była również datą „1562". Ten niezmiernie popularny motyw w sztuce chrześcijańskiej posiadał w twórczości Hansa Bermana swój drugi, znacznie rozbudowany, wariant[21]. Odmianę odkrytą w Stargardzie znamy z innych miejscowości: z Alsfeld, Schwyz, Rygi, Schattorf, Burg Hattstein/Taunus[22], Wismaru[23], Greifswaldu[24] i Kołbacza[25].

Na terenie dawnego klasztoru augustianów-eremitów odkryto również inne przedstawienie Grupy Ukrzyżowania, nie związane już z twórczością Hansa Bermana[26]. Jest to kafel wypełniający, środkowy, pokryty zielonym szkliwem, posiada identyczną ramkę jak wspomniany wyżej kafel z personifikacją jednej z cnót kardynalnych – Sprawiedliwości – odkryty w trakcie badań interwencyjnych przy ul. Bolesława Krzywoustego 2-4, a także podczas badań architektoniczno-archeologicznych na terenie dawnego klasztoru augustianów. W przedstawieniu zwraca uwagę schematyczność kompozycji, którą podkreślają proste fałdy szat Marii i św. Jana. Scena w dolnej partii posiada inskrypcję, która jest związana prawdopodobnie z innym przedstawieniem, w którego miejsce wkomponowano Grupę Ukrzyżowania.

Postać Salome trzymającą misę z głową św. Jana Chrzciciela to kolejna postać biblijna, której wyobrażenie odkryto na terenie dawnego klasztoru augustianów-eremitów. Jest to niekompletny egzemplarz kafla środkowego wypełniającego, szkliwionego na zielono, z wysoką ramką tworzącą dużą głębię[27]. Salome, ubrana jest w renesansową suknię z rozcinanymi rękawami. Jej szyję zdobi łańcuch i naszyjnik. Głowę okrywał zapewne (tu zniszczony fragment kafla) szeroki płaski kapelusz lub beret zdobiony strusim piórem. Postać ujęto w kolumnową arkadę o łuku odcinkowym, utworzonym zarówno z dekoracji zbliżonej do pnia palmy i liści wawrzynu połączonym w kluczu owocami granatu. Identyczny egzemplarz znany jest z badań na terenie klasztoru pocysterskiego w Kołbaczu i niesłusznie związany został z wytwórczością warsztatu Hansa Bermana[28]. Niniejszy zabytek posiada odmienną od kafli bermanowskich budowę, wymiary, a ponadto sposób dekoracji arkady oraz modelowania przedstawionej postaci.

Zbiór z przedstawieniami religijnymi zamyka fragment kafla wypełniającego środkowego, zielono szkliwionego. Zachował się z niego narożnik płytki licowej, z czytelną datą: „1571" i fragmentem wyobrażenia z królewskim jabłkiem[29]. Ułamek kafla, sygnowanego również datą „1571" odkryto podczas badań na dziedzińcu klasztoru pofranciszkańskiego w Stralsundzie, jak i w Burg Stargard[30]. Również dolną partię kafla z kompletną inskrypcją: „ANNO · 1571", wkomponowaną w profilowaną ramkę pokrytą jajownikiem odkryto w Wismarze[31]. Motywem wypełniającym płytkę kafla był romboidalny raut. Postacią wypełniającą płytkę kafla stargardzkiego był Salvator Mundi, który w swojej lewej dłoni trzymał królewskiej jabłko, a lewą ukazywał w geście błogosławieństwa. Cały egzemplarz identycznego kafla, szkliwionego na czarno, przechowywany jest w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie[32]. Inspiracją dla wykonawcy formy była zapewne grafika przedstawiająca Salvatora Mundi w otoczeniu aniołków, wiązana z warsztatem Łukasza Cranacha Młodszego, powstała w 1541 r.[33] Kafel ze zbliżoną postacią Zbawiciela, w otoczeniu ramki zdobionej jajownikiem lub samym profilem uzupełniony inskrypcją z datą znany jest z kilku znalezisk

20 Zachowane wymiary kafla: 23×15,5 cm; (depozyt MS, Dział Archeologiczny, Klasztor augustianów-eremitów w Stargardzie, nr inw. 27/III/A/M). Z tego samego miejsca pochodzi fragment ramki z nieznanej sceny, sygnowanej nazwiskiem Bermana (depozyt MS, Dział Archeologiczny, Klasztor augustianów-eremitów w Stargardzie, nr inw. 57/III/A/M). Natomiast w trakcie badań sondażowych w 2006 r. prowadzonych wspólnie z Pracownią Archeologiczną Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie na terenie kwartału zawartego pomiędzy ulicami Bolesława Chrobrego – Kazimierza Wielkiego – (Władysława Łokietka) – Grodzka na Starym Mieście w Stargardzie, pozyskano fragmentu bermanowskich kafli ukazujących scenę Zwiastowania i Wskrzeszenia Łazarza (depozyt MS, Dział Archeologiczny, Kwartał 2006, nr inw. 2/S-k/M).

21 H.-P. Mielke, *Ein hessischer Hafner und sein Werk: Hans Berman*, „Kunst in Hessen und am Mittelrhein", 21, 1981, s. 35, Abb. 26.

22 H. Tunzelmann von Adlerflug, *Die alte einheimische Kachelkunst und die Ofenkacheln im Rigaer Dommuseum*, Riga 1933, s. 16, Abb. 4; K. Strauss, *Die Geschichte der Töpferzunft* ..., s. 253, Taf. 52/2; H.-P. Mielke, op.cit., s. 44, 48, 50, Abb. 27.

23 K.-D. Hoppe, *HANS BERMAN 1562 signierte Ofenkacheln und Kachelformen in Mecklenburg-Vorpommern*, „Wismarer Studien zur Archäologie und Geschichte", Bd. 2, 1991, s. 66.

24 J. Ansorge, *Renaissancetöpferei an der Stadtmauer in Greifswald*, „Archäologische Berichte aus Mecklenburg – Vorpommern", Bd. 11, 2004, s. 86.

25 R. Kamiński, *Renesansowe kafle Hansa Bermana z klasztoru pocysterskiego w Kołbaczu*, „Materiały Zachodniopomorskie", t. XLIII, 1997, s. 230, ryc. 8.5.

26 Wymiary kafla: 26,5×17,5 cm; (depozyt MS, Dział Archeologiczny, Klasztor augustianów-eremitów w Stargardzie, nr inw. 27/III/A/M).

27 Wymiary kafla: 19,5×17,5 cm; (depozyt MS, Dział Archeologiczny, Klasztor augustianów-eremitów w Stargardzie, nr inw. 27/III/A/M).

28 R. Kamiński, *Renesansowe kafle Hansa Bermana z klasztoru* ..., s. 231, ryc. 8.8.

29 Zachowane wymiary kafla: 13,5×10,5 cm (pierwotnie ok. 18×16 cm); (depozyt MS, Dział Archeologiczny, Klasztor augustianów-eremitów w Stargardzie, nr inw. 27/III/A/M).

30 R. Samariter, *Die Nutzung der Hofbereiche des Stralsunder Johannisklosters – Holzspaten, Charonspfenning und die Ofenkachel „1571"*, „Archäologische Berichte aus Mecklenburg – Vorpommern", Bd. 13, 2006, s. 155, Abb. 11.

31 H. Schäfer, *Ein frühneuzeitlicher Kachelfund aus der Dankwartstraße 39 in der Hansestadt Wismar*, „Archäologische Berichte aus Mecklenburg-Vorpommern", Beiheft 10, 2006, s. 111, Abb. 5f.

32 G. u. S. Horoszko, *Schaumünzen und Gnadenpfennige der zwei letzten Generationen der pommerschen Herzöge in der Sammlung des Muzeum Narodowe Szczecin*, [w:] *Unter Fürstlichem Regiment. Barth als Residenz der pommerschen Herzöge*, M. Ehler und M. Müller (Hrsg.), Berlin 2005, s. 134.

33 D. Koepplin, T. Falk, *Lukas Cranach. Gemälde-Zeichnungen-Druckgraphik*, Bd. I, Basel und Stuttgart 1974, s. 407, Abb. 224.

Ryc. 11. Fragment kafla wypełniającego z portretem elektora saskiego Augusta I (1526-1586), fot. M. Majewski.

Ryc. 12. Fragment kafla wypełniającego z portretem elektora saskiego Jana Fryderyka I (1503-1554), fot. M. Majewski.

z obszaru Europy Północnej: z Brukseli, Lubeki, Lundu, Kopenhagi, Mitawy, Bauska i Dobele. Wersje różnią się nie tylko szczegółami, ale i różnymi datami. Są to lata 1571, 1574, 1575 i 1588[34]. Wyobrażenie powyższe współwystępowało w bryle pieca wraz z serią kafli przedstawiających wizerunki książąt i margrabiów saskich, o czym świadczy identyczny modelunek plastyczny postaci.

Przedstawienia władców

Podczas pierwszego sezonu badań archeologiczno-architektonicznych na terenie dawnego klasztoru augustianów-eremitów pozyskano zbiór fragmentów kilku kafli z portretami przedstawicieli saskiej dynastii Wettynów. Na dekorację pojedynczej płytki licowej, szkliwionej na zielono, składa się jajownik, bądź sam profil, który „buduje" obramienie. W arkadzie o łuku odcinkowym, z kiśćmi owoców w pachach, połączonych delikatną girlandą, ukazano popiersia władców[35]. Każde z przedstawień jest dookreślone inskrypcją umieszczoną u dołu ramki. Odkryto portrety Jerzego Brodatego, Maurycego i Augusta I. W 1970 r. podczas jednego z nadzorów archeologicznych przeprowadzanych na Starym Mieście w Stargardzie natrafiono na fragment wielobarwnego kafla z powyższej serii, gdzie sportretowano margrabiego Jana Fryderyka I.

Inne kafle z tej serii, z wizerunkami margrabiów i książąt saskich – Jerzego Brodatego, Henryka Pobożnego, Maurycego, Jana Fryderyka II, Jana Wilhelma II – znane są z badań na terenie klasztoru pocysterskiego w Bierzwniku oraz ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie[36]. Kolejne egzemplarze, pochodzące z tej samej serii, odkryto w Lüneburgu, Rydze oraz Wismarze[37]. Wszystkie portrety saskich władców wykonano na podstawie grafik Łukasza Cranacha Starszego

Ryc. 13. Elektor saski Jan Fryderyk I, Łukasz Cranach Młodszy, 1551 r. (ze zbiorów Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, P 1146a).

34 K. Strauss, *Die Geschichte der Töpferzunft* ..., s. 254, Taf. 57/6; I. Ose, *Podiņu krāsnis Kurzemes un Zemgales pilīs. 15. gs. beigas – 18. gs. sākums*, Rīga 1996, s. 59-60.

35 Wymiary kafli: ok. 18×16 cm; (depozyt MS, Dział Archeologiczny, PEC 2004, nr inw. nr inw. 9/11a/ST/04b; Klasztor augustianów-eremitów w Stargardzie, nr inw. 27/III/A/S).

36 J. Kochanowska, *Szczecińska rezydencja książąt pomorskich jako pomnik rodu*, [w:] *Zamek książęcy w Szczecinie*, Szczecin 1992, s. 139-140, il. 72; M. Majewski, *Renesansowe kafle piecowe z klasztoru pocysterskiego w Bierzwniku, woj. zachodniopomorskie*, mps pracy magisterskiej, Instytut Prahistorii UAM w Poznaniu, Poznań 2001, s. 93-94; G. u. S. Horoszko, *Schaumünzen und* ..., s. 135-136.

37 *Ton, Steine, Scherben. Ausgegraben und erforscht in der Lüneburger Altstadt. Eine Ausstellung der Lüneburger Stadtarchäologie und des Deutschen Salzmuseums in Lüneburg vom 30. 5.-31.12.1996*, F. Andraschko, H. Lamschus, C. Lamschus, E. Ring (Hrsg.), Lüneburg 1996, s. 86-87; H. Tunzelmann von Adlerflug, *Die alte einheimische* ..., s. 16, Abb. 3; K. Strauss, *Die Geschichte der Töpferzunft* ..., s. 255, Taf. 61/1; H. Schäfer, *Ein frühneuzeitlicher Kachelfund* ..., s. 111, Abb. 5h, 5i.

i Młodszego, powstałych w 1534, 1551 i 1562 r. Pomocniczą rolę odgrywać mogły portretowe obrazy olejne, również wykonywane w warsztacie Cranachów[38].

Przedstawione powyżej kafle stargardzkie posiadają szereg analogii w pasie południowego pobrzeża Morza Bałtyckiego, włączając Łotwę i Estonię. Kafle o tych samych wzorach ikonograficznych spotykamy w dawnych miastach hanzeatyckich, saskich oraz na terenach przyległych do obszaru historycznego Pomorza, tzn. Meklemburgii i Brandenburgii. Twórcy matryc chętnie sięgali do wzorów graficznych, których dostarczały prace m. in. Georga Pencza, warsztatu Cranachów oraz Hendrika Goltziusa. Odkryte w Stargardzie kafle potwierdzają potwierdza wysoki poziom artystyczny ich wykonania, a na podstawie ścisłych analogii przyjąć należy, że ich matryce docierały do miasta głównie poprzez obszar północnoniemiecki. Miejmy nadzieję, że prowadzone nadal badania archeologiczne dostarczą nowego materiału do analizy i interpretacji.

ALLEGORY – RELIGION – AUTHORITY
RENAISSANCE TILES FROM STARGARD AND THEIR ICONOGRAPHIC PATTERNS

summary

Presented tile material was obtained during the archaeological research conducted on the area of the Old Town in Stargard. It represents Renaissance and mannerist tiles, which subjects concentrate on three title iconographic motifs. From allegoric representations, a tile with personification of Rhetoric, from a series of seven Liberal Arts made on the grounds of Georg Pencz`s graphics was discovered. Moreover, personifications of the Senses, for which the patterns were works by Hendrik Goltzius copied by Claes Jansz Clock were also found. The collection of allegoric representations is completed by the figure of the Justice shown on the tile as a result of an inspiration by Anton Eisenhoit`s graphics.

From among religious representations, a garland tile is specially remarkable; it shows Christ`s head in profile. Its creation is a result of the spread of so-called "*Lentulus Letter*" in the end of the 15th century, which described "original" appearance of Christ`s face, as well as of copied in medal engraving emerald with cut out portrait of Christ; the portrait was given by sultan Bajazet II to pope Innoce VIII. Finds of tiles connected with a workshop of Hans Berman, among others the scene of Crucifixion, are other religious representations. Among tiles with religious motifs worth mentioning are also a picture of Salome with the head of Saint John the Baptist and Salvator Mundi), which occurred together with portraits of representants of Saxon dynasty of the Vettines. The latter were created on the grounds of graphics of Lucas Cranach the Older and Lucas Cranach the Younger. Portrait oil paintings, also made in the Cranachs` workshop, may have played an auxiliary role.

The tiles of Stargard have a number of analogies on the territory of the zone of south coast of the Baltic Sea, including Latvia and Estonia. Tiles with the same iconographic patterns are encountered in previous Hanseatic towns, Saxon ones as well as these in the areas adjacent to the territory of historical Pomerania, that is Mecklemburg and Brandenburg.

АЛЕГОРЫЯ – РЭЛІГІЯ – УЛАДА
СТАРГАРАДСКАЯ РЭНЕСАНСНАЯ КАФЛЯ І ЯЕ ІКАНАГРАФІЧНЫЯ ЎЗОРЫ

рэзюмэ

Прадстаўлены ў артыкуле матэрыял быў сабраны падчас археалагічных даследаванняў на тэрыторыі старажытнага горада ў Старгарадзе. Калекцыя кафлі складаецца з экзэмпляраў, выкананых у стылі рэнесансу і маньерызму, і іх сюжэты прадстаўлены трыма тэмамі. З алегарычнымі ўяўленнямі звязана кафля з выявай Рыторыкі з серыі Сямі Вольных Мастацтваў, выкананая на падставе графікі Георга Пенча. Акрамя гэтага, тэму алегорыі адлюстроўвае кафля з выявамі Пачуцця (узорам паслужылі працы Хендрыка Гольтзюса з копій Цляеса Цлока) і Справядлівасці (паводле графікі Антона Эйсенхойта).

Сярод рэлігійных сюжэтаў асаблівую ўвагу заслугоўвае кафля-каронка, якая адлюстроўвае профіль галавы Хрыста. Узнікненне сюжэту звязана з распаўсюджаннем ў канцы XV стагоддзя так званага *Ліста Лентулюса*, у якім апісваецца «арыгінальны» выгляд твару Хрыста, перанесены ў дэкаратыўнае мастацтва з партрэта Хрыста, які султан Баязэт II перадаў Папу Інакенцію VIII. Наступныя выявы з рэлігійным зместам прадстаўлены кафляй з майстэрні Ханса Бермана, на якой маецца сцэна Распяцця. Сярод кафлі з рэлігійнай тэматыкай варта ўзгадаць выяву Саламеі з галавой Яна Хрысціцеля і Збаўцы свету (Сальватор Мундзі).

Старгародская кафля мае шэраг аналагаў на паўднёвым узбярэжжы Балтыйскага мора, уключаючы Латвію і Эстонію. Кафлю такіх самых іканаграфічных узораў мы сустракаем у былых ганзейскіх і саксонскіх гарадах, а таксама на гістарычных тэрыторыях Меклембургіі і Брандэнбургіі.

38 *Ton, Steine, Scherben. Ausgegraben und ...*, s. 86-87; *Skarby z kolekcji polskich towarzystw naukowych. Katalog wystawy*, red. A. Mierzejewska, A. Kardas, Toruń 2002, s. 14.

Roman Kamiński
Pracownia Archeologiczna Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie

Grafika renesansowa jako źródło przedstawień o tematyce religijnej w twórczości kaflarskiej Hansa Bermana

Kafle jako główny element do budowy pieców w większości nie były sygnowane. Formierze przygotowujący matryce do ich wyrobu pozostawali anonimowi. Zdarzały się jednak przypadki znakowania form przez ich twórców swoimi monogramami a niekiedy całym nazwiskiem i imieniem[1]. Do twórców form kaflarskich dokładnie sygnujących swoje wyroby należał Hans Berman. Niewiele możemy powiedzieć o jego życiorysie. Urodził się w jednym z małych miasteczek w pobliżu Frankfurtu nad Menem pomiędzy rokiem 1510 a 1520. Pochodził prawdopodobnie z rodziny żydowskiej, której część członków już wcześniej przeszła na chrześcijaństwo[2]. Większość życia spędził w Hesji mając swoje pracownie w Marburgu i Giessen. Odwiedził też mały kanton Uri nad Jeziorem Czterech Kantonów w Związku Szwajcarskim i jakiś czas tam pracował[3]. Część badaczy zajmujących się jego twórczością sugeruje, że odwiedził też kraje nadbałtyckie, miasta dzisiejszej Łotwy i Estonii, głównie Rygę. Jedyny swój autoportret pozostawił na kaflu ze sceną Chrystusa i Samarytanki przy studni, umieszczając go na jej cembrowinie. Przedstawił swoja głowę z profilu zwróconą w prawo, otoczoną owalną ramą[4] (ryc. 1,1a). Mistrz Hans zmarł około roku 1570 a jego twórczość kontynuowali synowie Jerzy i Tomasz. Jako człowiek renesansu imał się różnych zajęć: wypalał cegły, był zdunem, twórcą form do wypieku ciast, przedsiębiorcą[5]. Największą jednak renomę przyniósł mu wyrób form do produkcji kafli. Wysoki kunszt jego prac sprawił, że zapotrzebowanie na nie było bardzo duże. Świadczy o tym zasięg znalezisk kafli z jego sygnaturą. Począwszy od Szwajcarii przez obszary Niemiec (głównie Hesji i Nadrenii) jego wyroby wędrują nad Bałtyk do Meklemburgii – Pomorza Przedniego, na Wyspy Duńskie i tereny południowej Szwecji, a na wschód docierają do wspomnianej już Łotwy i Estonii. Jego prace trafiły też na Pomorze Zachodnie, obszary Nowej Marchii i Śląska. Z każdym rokiem przybywa zabytków związanych z jego twórczością[6].

Ryc. 1. H. Berman, Chrystus z Samarytanką przy studni, Międzyrzecz, fot. R. Patorski.

1 R. Franz, *Der Kachelofen. Enstehung und kunstgeschichtliche Entwicklung vom Mittelalter bis zum Ausgang des Klassizismus*, Graz 1969.
2 H.-P. Mielke, *Ein hessicher Hafner und seine Werk: Hans Berman*, „Kunst in Hessen und am Mittelrhein", t. 21, 1981, s. 23-24.
3 R. Fritsch, *Hans Berman 155X. Der Fund zweier signierter Kacheln im Schloß Brake*, Schriften des Weser-Renaissance-Museums Schloß Brake, Bd. 4: Renaissance in Nord-Mitteleuropa I, s. 275-291.
4 Dziękuję mgr T. Łaszkiewiczowi za udostępnienie fotografii kafla ze sceną Chrystusa i Samarytanki znalezionego w Międzyrzeczu.
5 R. Fritsch, op.cit., s. 278.
6 Mapa z miejscowościami, gdzie wystąpiły kafle H. Bermana zamieściła R. Fritsch, op.cit., s. 289, tabl. 5a, uzupełnił R. Kamiński w artykule *Kafle z warsztatu Hansa Bermana w Stargardzie*, „Stargardia", t. II, 2002, s. 415-424, ryc. 4.

Twórczość heskiego mistrza Hansa podzielić można na trzy główne etapy: okres wczesny, główny lub środkowy i późny[7].

W całokształcie tematów, jakie podejmował w swoich pracach Hans Berman czołowe miejsce zajmuje tematyka religijna. Tworzy duże cykle ilustrujące wydarzenia ze Starego i Nowego Testamentu, w tym: Historia Adama i Ewy, Życie Chrystusa do Pasji i samą Pasję.

Analizując formę i treść bermanowskich przedstawień na kaflach i twórczość niemieckich grafików późnego gotyku i renesansu dochodzimy do wniosku, że musiały być one wyraźną inspiracją w jego pracach. Podobieństwa i różnice głównie kompozycyjne przedstawimy na przykładzie egzemplarzy kafli znalezionych głównie na terenie Polski. Będą to kafle następującej treści: Stworzenie Człowieka (Adama), Stworzenie Ewy, Zwiastowanie Najświętszej Marii Panny, Dwunastoletni Jezus w świątyni, Wskrzeszenie Łazarza, Cierniem Koronowanie, Upadek pod Krzyżem i Ukrzyżowanie.

Ryc. 3. L. Cranach Mł., Karta tytułowa Biblii, drzeworyt, Lipsk 1541, za: W. Schade, op.cit., s. 87.

Stworzenie Człowieka (Adama)

Ryc. 2. Portret H. Bermana – fragment sceny Chrystus z Samarytanką, za: H.-P. Mielke, *Ein hessicher Hafner und seine ...*, 1981, s. 23.

Temat z Księgi Rodzaju w grafice podejmuje Lucas Cranach Młodszy (1515-86) ilustrując tytułową kartę Biblii wydanej w Lipsku w 1541 r. Dwanaście scen tworzących bordiurę ilustruje stworzenie świata i losy pierwszych rodziców Adama i Ewy. Samo stworzenie Adama to szósta scena po stronie prawej. Przedstawia Stwórcę jako sędziwego starca tworzącego z gliny pierwszego człowieka. Postać Boga Ojca podającego Adamowi rękę usytuowana jest po stronie prawej, postać Adama po stronie lewej. Na drugim planie pokazane są małe wzniesienie porośnięte lasem[8] (ryc. 2).

Scena na kaflu H. Bermana w układzie kompozycyjnym jest prawie taka sama z tą tylko różnicą, że poszczególne postaci są przestawione. Postać Boga Ojca znajduje się po stronie lewej, Adama po stronie prawej. Rezygnuje też twórca z drugiego planu (ryc. 3). Kafle z tą sceną znalezione zostały w klasztorze pocysterskim w Kołbaczu[9] i kamienicy mieszczańskiej w Kołobrzegu[10].

Stworzenie Ewy

Przedstawienie to znajduje się na tej samej karcie tytułowej Biblii z 1541 r. jako kolejna scena po Stworzeniu Adama wykonana przez Lucasa Cranacha Młodszego.

Na pierwszym planie drzeworytu Bóg jako starzec wyjmuje Ewę z żebra śpiącego Adama, tło stanowią drzewa ogrodu Eden (ryc. 4)[11]. W wymienionym wyżej egzemplarzu Biblii Cranach Młodszy przedstawia tę samą scenę, ale już bardzo mocno rozbudowaną, głównie o różne gatunki zwierząt[12].

Ten starotestamentowy temat podejmuje inny niemiecki artysta sygnujący się monogramem „HB". Nie wykluczone, że owym twórcą mógł być Hans Brosamer. Tworzy on dwie grafiki; pierwszą sygnowaną na rok 1549, kolejną rok później. Grafika wcześniejsza o rozmiarach 14,5×10,6 cm przedstawia postać Boga Ojca w bogato udrapowanej szacie i mitrze na głowie, wyjmującego Ewę z żebra Adama. W tym przypadku postać Adama zwrócona jest w stronę lewą. Scena rozgrywa się pod Drzewem Życia, z którego Bóg zakazał zrywania owoców, w otoczeniu dużej liczby róż-

7 W okresie głównym były to kafle należące w większości do typu: „HANS BERMAN 1562", których matryce wykonał autor będąc w Szwajcarii.
8 W. Schade, *Malarski ród Cranachów*, Warszawa 1980, s. 87.
9 R. Kamiński, *Renesansowe kafle Hansa Bermana z klasztoru pocysterskiego w Kołbaczu*, „Materiały Zachodniopomorskie", t. XLIII, 1997, s. 229-245.
10 R. Kamiński, *Kafle Hansa Bermana z Kołobrzegu*, [w:] RES et FONTES. Księga jubileuszowa dr. Eugeniusza Cnotliwego, Szczecin 2003, s. 359-360, ryc. 3.
11 W. Schade, op.cit., s. 87.
12 Tamże, s. 421.

Ryc. 4. L. Cranach Mł., Stworzenie człowieka (Adama), fragment karty tytułowej Biblii, drzeworyt, Lipsk 1541, za: W. Schade, op.cit., s. 87.

Ryc. 5. L. Cranach Mł. Stworzenie Ewy, fragment karty tytułowej Biblii, drzeworyt, Lipsk 1541, za: W. Schade, op.cit., s. 87.

wo, którym się posługuje rezygnuje w swojej kompozycji z pierwszego planu z dużą ilością zwierząt, pozostawiając jedynie główne osoby wydarzenia: postać Boga Ojca, śpiącego Adama i postać Ewy. Jedynym akcentem Rajskiego Ogrodu jest korona drzewa po prawej stronie sceny głównej. Na niebie ukazane jest słońce i księżyc (ryc. 6). Kafle z tą sceną odnaleziono w Kołbaczu i Międzyrzeczu[15].

Zwiastowanie Najświętszej Maryi Panny

Temat ten otwiera nowy cykl stworzony przez H. Bermana pod tytułem Życie Jezusa, którego elementami były sceny: Zwiastowanie NMP, Chrzest Chrystusa w Jordanie, Dwunastoletni Jezus w świątyni, Jezus i Samarytanka, Wskrzeszenie Łazarza i inne[16]. Cykl stworzył w swoim dojrzałym okresie twórczości, być może podczas bytności w szwajcarskim kantonie Uri nad Jeziorem Czterech Kantonów. Prace tam powstałe odznaczają się wysokimi walorami artystycznymi.

Zwiastowanie NMP to ulubiony temat drzeworytników i miedziorytników niemieckich. Podejmował go Martin Schongauer (ok. 1450-1491), miedziorytnik, przedstawiciel późnego gotyku[17]. Wielokrotnie przedstawiał go największy niemiecki grafik wczesnego północnego renesansu Albrecht Dürer (1471-1528). Scena Zwiastowania jego autorstwa pojawia się już w roku 1493, a rok później kolejne ujęcie tego tematu drukuje Johann Bergmann w Bazylei. Najbardziej rozbudowaną kompozycję ze sceną Zwiastowania na tle architektury wykonał Dürer w roku 1503[18].

Analizując poszczególne ujęcia sceny Zwiastowania możemy powiedzieć, że twórca ten trzyma się raz założonego schematu. Rozmieszcza postaci Marii i Anioła

nych gatunków zwierząt. Drugi plan zajmują zarośla ogrodu Eden.

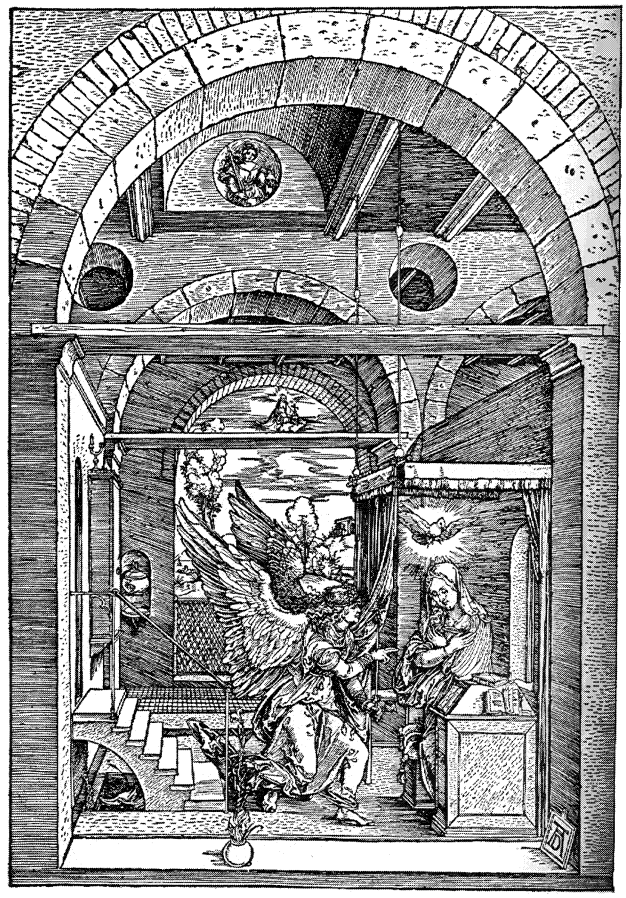
Grafika tego samego autora sygnowana o rok później ma wymiary 22,8×15,2 cm i jest bardziej rozbudowana[13]. Układ postaci jest podobny z tą różnicą, że postać Stwórcy umiejscowiona jest po stronie prawej a pierwszy plan zajmują różnego rodzaju zwierzęta. W tle ukazane są sceny, kiedy Ewa podaje zakazany owoc Adamowi oraz wypędzenie z Raju. Nie wykluczone, że powstała ona z inspiracji podanych wcześniej prac mistrza Lucasa, który podejmował ten sam temat w roku 1541[14].

Grafiki Lucasa Cranacha Młodszego i Hansa Brosamera powstają w połowie XVI w. Drukowane były głównie w Lipsku jako ilustracje do kolejnych luterańskich Biblii i musiały być zauważone przez H. Bermana. Wykorzystał je tworząc cykl Historia Adama i Ewy. W scenie Stworzenie Ewy z uwagi na inne tworzy-

Ryc. 6. H. Brosamer, Stworzenie Ewy, 1550, Biblia z roku 1564, z oryginału w zbiorach autora.

13 Wymiary obydwu grafik podane zostały z oryginalnego wydania Biblii z roku 1564.
14 Graficy nabywali bardzo często na jarmarkach odbitki swoich mistrzów, a w wielu przypadkach i klocki drukarskie.
15 R. Kamiński, *Renesansowe kafle Hansa Bermana ...*, s. 238 ryc. 8.6. Kafel ze sceną Stworzenie Ewy znaleziony w Międzyrzeczu znany jest autorowi z autopsji.
16 Podane wyżej sceny nie zamykają całkowicie tego cyklu, wzbogacają go ciągle o nowe odkrycia.
17 M. Bóbr, *Mistrzowie grafiki europejskiej od XV do XVIII wieku*, Warszawa 2000, s. 30, ryc. 27.
18 M. Pawlak (Edytor), *Albrecht Dürer 1471 bis 1528. Das gesamte graphische Werk*, 1-2, München (bez daty wydania).

Ryc. 7. H. Berman, Stworzenie Ewy, Międzyrzecz, fot. R. Patorski.



Ryc. 8. A. Dürer, Zwiastowanie, ok.1503 r., za: *Albrecht Dürer 1471 bis 1528*, b.d.w., s. 1564.

Ryc. 9. H. Berman, Zwiastowanie, Kołbacz, Stargard, rys. R. Kamiński.

w tych samych miejscach. Klęcząca postać Matki Bożej w kompozycjach graficznych znajduje się po stronie prawej, Anioł zaś po stronie lewej. Powtarzającym się elementem we wszystkich trzech przedstawieniach jest pulpit a na nim rozłożona książka[19].

Wydaje się, że na przedstawienie sceny Zwiastowania w ujęciu H. Bermana musiały mieć wpływ te dürerowskie kompozycje. Mogła to być grafika z roku 1503. Tam ujęcie postaci Maryi ze złożonymi na piersiach rękami klęczącej przy pulpicie jest niemal identyczne jak na bermanowskim kaflu. Jedyną różnicą w kompozycji pomiędzy grafiką a kaflem jest przestawienie obydwu postaci ze strony prawej na lewą (ryc. 7, 8).

Kafle ze sceną Zwiastowania zostały znalezione w Kołbaczu, gdzie stanowiły najliczniejszą grupę wśród wielu innych przedstawień[20]. Znaleziono je też na Starym Mieście w Stargardzie[21].

Dwunastoletni Jezus w Świątyni

Była to kolejna scena z bermanowskiego cyklu Życie Jezusa do Pasji, znaleziona na Starym Mieście w Stargardzie[22]. Na środkowej części płyty przedstawiona jest postać starca z księgą na kolanach, obok stojąca postać Maryi. Obydwie postaci zwrócone są w stronę prawą, gdzie jak się wydaje, winna być postać Jezusa (ryc. 9). Okres wczesnej młodości Jezusa poza wymienionym pominięty został w czterech Ewangeliach, znalazł się jedynie w niekanonicznych Apokryfach. Rzadko też podejmowany był w twórczości graficznej i malarskiej doby późnego gotyku i wczesnego renesansu. Jedynie A. Dürer przedstawił tą scenę na obrazie z roku 1506[23]. W takim też układzie trudno szukać

19 Tamże, s. 1564.
20 R. Kamiński, *Renesansowe kafle Hansa Bermana ...*, s. 236, ryc. 8.3.
21 M. Majewski, *Kafle z XVI-XVII wieku w materiale z badań archeologicznych na Starym Mieście w Stargardzie (2001-2004). Tematyka wyobrażeń – wzory graficzne – kierunki importu*, [w:] XV Sesja Pomorzoznawcza, Elbląg 2007 (w druku); M. Majewski, S. Słowiński, T. Balcerzak, Sprawozdanie z interwencyjne badań archeologicznych realizowanych przy przebudowie sieci cieplnej na Starym Mieście w Stargardzie, mps, Stargard-Szczecin 2003, s. 4.
22 R. Kamiński, *Kafle z warsztatu Hansa Bermana ...*, s. 416, ryc. 3.
23 W. Schade, op.cit., s. 25.

podobieństw do sceny jaką przedstawił H. Berman, jedynie unikalność tego przedstawienia sprawiła, że zaprezentowana została w tym zestawie[24].

Wskrzeszenie Łazarza

Podobnie jak poprzednia scena także i Cud wskrzeszenia Łazarza posiada niewiele przedstawień w grafice i malarstwie renesansowym. Temat ten podjął jedynie Wit Stwosz w roku 1506 i Cranach Młodszy w 1558[25].

Wit Stwosz uprawiał grafikę na marginesie swej rzeźbiarskiej twórczości jako dodatkową działalność dochodową sprzedając małe figurki i niewielkie obrazy w dni jarmarczne i odpustowe w Norymberdze i okolicznych miasteczkach[26].

Znając jego sławę rzeźbiarza liczni snycerze nabywali chętnie sygnowane przez niego odbitki miedziorytów i posługiwali się nimi dla tworzenia własnych wariantów. Na tej zasadzie H. Berman mógł pozyskać jedną z odbitek i wykorzystać do przedstawienia na kaflu. Zwraca uwagę bardzo duża zbieżność kompozycji w obydwu przedstawieniach stwoszowej grafiki i bermanowskiego kafla. Szczególnie postać Chrystusa w udrapowanej szacie z charakterystycznym gestem rąk z miedziorytu Stwosza jest niemal identyczna na kaflu Bermana. Podobnie przedstawiony jest drugi plan z fragmentami architektury. Grupę Apostołów stojących za Chrystusem na grafice z uwagi na szczupłość miejsca ogranicza Berman do głowy św. Piotra (ryc. 10, 11).

Malarskie przedstawienie Wskrzeszenia Lukasa Cranacha Młodszego z kościoła św. Błażeja w Nordhausen jest bardzo rozbudowane, głównie o grupę Apostołów, współczesnych reformatorów religijnych jak Lutra, Melanhtona, Erazma z Roterdamu jak też donatorów i odbiega od kompozycji Wita Stwosza. Nie mniej sama postać Chrystusa z gestem rąk w kierunku Łazarza jest prawie taka sama jak w grafice Mistrza z Norymbergii[27].

Ryc. 10. H. Berman, Dwunastoletni Jezus w świątyni, Stargard, rys. R. Kamiński.

Cierniem koronowanie, upadek pod krzyżem i ukrzyżowanie

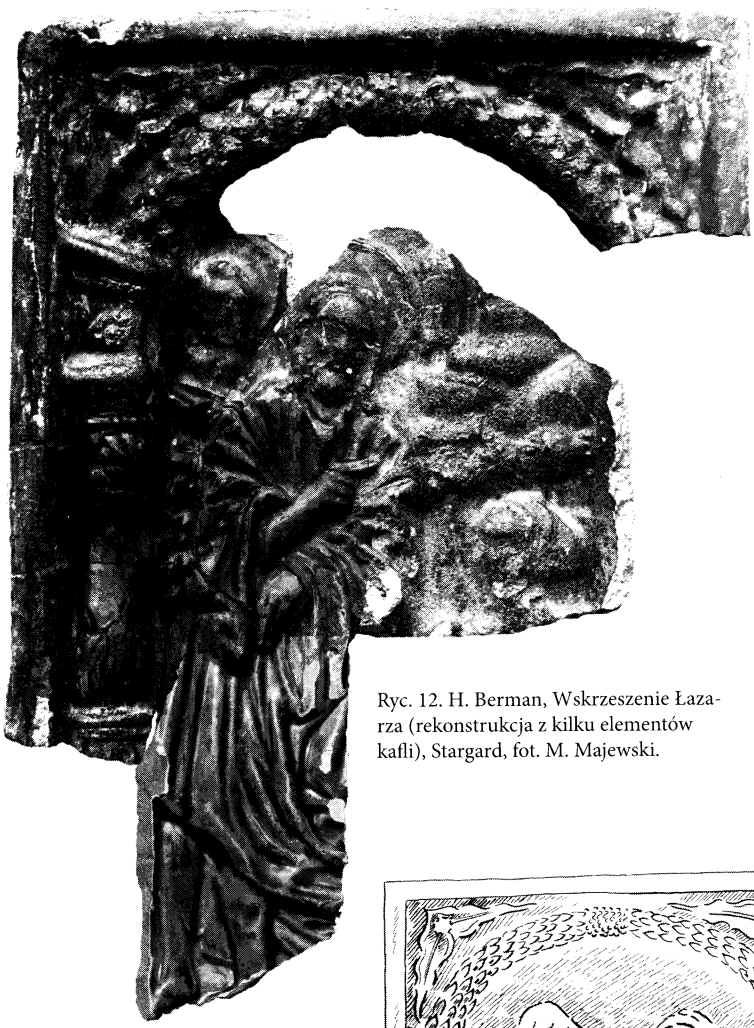
To trzy wybrane przedstawienia Pasji, dużego cyklu, jaki stworzył H. Berman w środkowym, najbardziej płodnym okresie swojej twórczości. Na cykl ten, oprócz nich, złożyły się następujące sceny: Wjazd Chrystusa do Jerozolimy, Ostatnia Wieczerza, W Ogrodzie Oliwnym (Getsemani), Chrystus przed Wysoką Radą, Umycie rąk przez Piłata, Biczowanie, Chrystus na Krzyżu z Marią Magdaleną i św. Janem[28]. Te najważniejsze momenty ostatnich godzin życia Chrystusa podejmowane były w twórczości malarskiej i rzeźbiarskiej od zarania sztuki chrześcijańskiej. Szczególnie sceny te przedstawiali artyści w dużej mierze anonimowi w okresie gotyku w niemieckim malarstwie tablicowym. Kościoły i klasztory całego obszaru cesarstwa pełne były wspaniałych ołtarzy i obrazów o tej tematyce[29]. W dobie późnego gotyku, wczesnego renesansu i późniejszych okresach malarze i graficy kontynuują tę tematykę[30].

Artystą, który temu tematowi w miedziorytach, akwafortach i drzeworytach poświęcił bardzo wiele prac był Albrecht Dürer. Stworzył on dwa duże cykle Wielkiej Pasji Chrystusa w latach 1498-1510, w której opracował 11 drzeworytów a w latach 1501-1511 wykonał 37 rycin Małej Pasji. Obydwa cykle wydane zostały w formie książeczek dodatkowo z tekstem Benedikta Chelidoniusa.

W sposób mistrzowski przedstawił ostatnie godziny życia Zbawiciela, koncentrując się przede wszystkim na jego cierpieniu. Sposób kompozycji

Ryc. 11. Wit Stwosz, Wskrzeszenie Łazarza, 1506 r., za: Z. Kępiński, op.cit., ryc. 190.

24 Mimo bardzo szerokiego zestawienia przez H.-P. Mielkego w 1981 r. scen z wielu cyklów jakie stworzył H. Berman, ta scena się nie znalazła się w zbiorze.
25 W. Schade, op.cit., ryc. 232.
26 Z. Kępiński, *Wit Stwosz*, Warszawa 1981, s. 118.
27 W. Schade, op.cit., ryc. 232.
28 H. P. Mielke, op.cit., ryc. 18-26.
29 R. Krüger, *Dawne niemieckie malarstwo tablicowe*, Warszawa – Berlin 1974, ryc. 5-6, 10, 14.
30 M. Bóbr, op.cit. s. 115, 130.



Ryc. 12. H. Berman, Wskrzeszenie Łazarza (rekonstrukcja z kilku elementów kafli), Stargard, fot. M. Majewski.

Ryc. 13. Dürer, Cierniem koronowanie, za: *Albrecht Dürer 1471 bis 1528*, b.d.w., s. 1485.

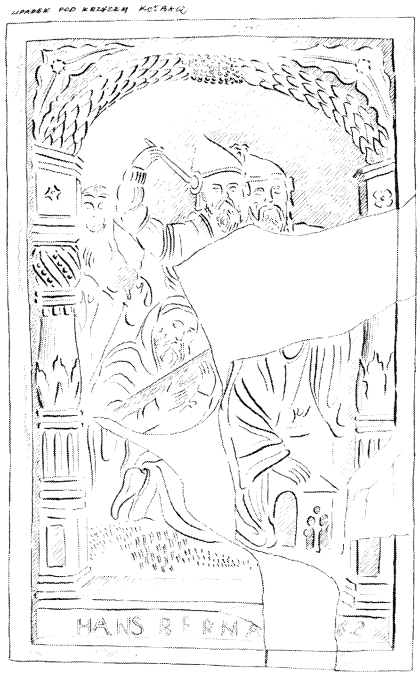
Ryc. 14. H. Berman, Cierniem koronowanie, Kołobrzeg, rys. R. Kamiński.

Ryc. 15. A. Dürer, Niesienie krzyża, drzeworyt z serii Duża Pasja, ok.1497/98 r., za: M. Bóbr, op.cit., s. 48, ryc. 50.

i technika wykonania przez Mistrza z Norymbergii stały się ideałem i wzorem dla twórców sztuki europejskiej (ryc. 12, 13, 14, 15).

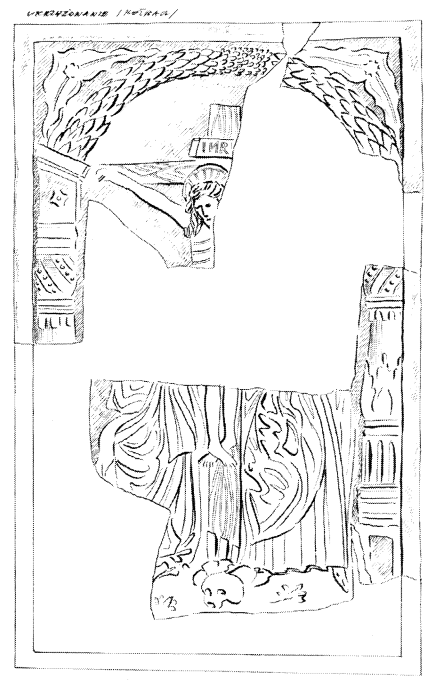
Wybrane sceny z obydwu cyklów w tym Cierniem Koronowanie, Upadek pod Krzyżem i kilka ujęć Ukrzyżowania stały się zapewne inspiracją dla cyklu form kafli, jaki wykonał H. Berman. Ograniczony materiałem, w jakim tworzył rezygnował w wielu przypadkach z drugiego planu zachowując jednak układ kompozycyjny głównych postaci.

Ten sam temat podejmuje prawie współczesny Dürerowi Łukasz Cranach Starszy. Unika on jednak dosłownego naśladownictwa prac Mistrza z Norymbergii. Sceny pasyjne w jego wykonaniu mają bardzo różny charakter, od bar-



Ryc. 16. H. Berman, Upadek pod krzyżem, Kołbacz, rys. R. Kamiński.

Ryc. 17. L. Cranach Mł., Chrystus na krzyżu, przed 1502 r., za: W. Schade, op.cit., s. 390, ryc. d.



Ryc. 18. H. Berman, Ukrzyżowanie, Kołbacz, rys. R. Kamiński.

Ryc. 19. M. Schongauer, Anioł Gabriel ze sceny Zwiastowania, za: M. Bóbr, op.cit., s. 32, ryc. 27.

dzo spokojnych w wyrazie po mocno ekspresyjne. Do tych ostatnich należą sceny Chrystusa w Ogrójcu wykonanej około 1502 r. i dwie wersje Ukrzyżowania, jaki stworzył przed rokiem 1500 i 1502[31].

Pełna zadumy i spokoju w odróżnieniu od wspomnianych wyżej była scena Chrystusa na Krzyżu, drzeworyt wykonany przed rokiem 1502, na którym artysta umieścił tylko trzy postaci: umierającego Chrystusa, Jego Matkę i św. Jana[32]. Tak podobną wersję tej sceny wykonał H. Berman w swoim cyklu pasyjnym (ryc. 16, 17). Kafle z tą wersją Ukrzyżowania znalezione zostały w Kołbaczu[33] i Stargardzie[34].

Analizując w bardzo wielkim skrócie twórczość, głównie graficzną, niemieckich mistrzów późnego gotyku i doby renesansu możemy powiedzieć, że czerpali oni z zasobu formuł, jakie wynieśli od swoich poprzedników. Mamy tutaj na myśli między innymi pracownie, gdzie rozpoczynali swoją artystyczną twórczość. Pracując już pod własnym szyldem wprowadzali nowe rozwiązania i pomysły kompozycyjne wyróżniające ich od innych, zapracowując sobie jednocześnie na sławę i mistrzostwo w swojej profesji. Chodzi tutaj o mistrzów grafiki niemieckiej takich jak Martin Schongauer, Albrecht Dürer, Lucas Cranach Starszy, Lucas Cranach Młodszy i inni. Jak już wspomniano, ich prace graficzne wydawane były drukiem w postaci całych książeczek i pojedynczych druków przez największe oficyny działające w Bazylei, Frankfurcie nad Menem, Lipsku i Strasburgu. Pojedyncze ryciny, często kopiowano i naśladowano ich styl.

Fakty te świadczyć mogą o dostępności twórczości graficznej mistrzów ówczesnej doby. H. Berman pracując głównie w Hesji jak też w czasie swoich podróży do Szwajcarii, zapewne zapoznał się z ich pracami drzeworytniczymi i miedziorytniczymi. Przytoczone powyżej przykłady jego twórczości o tematyce religijnej pozwalają stwierdzić, że w bardzo wielu przypadkach mniej lub bardziej świadomie korzystał z osiągnięć, głównie kompozycyjnych, największych mistrzów grafiki. Naśladował też prawie dosłownie pojedyncze przedstawienia, jak np. postać Anioła Gabriela w scenie Zwiastowania mistrza z Kolmaru.

31 W. Schade, op.cit., tabl. 3-5.
32 Tamże, tabl. 2.
33 R. Kamiński, *Renesansowe kafle Hansa Bermana* ..., s. 230, ryc. 8.5.
34 M. Majewski, *Kafle z XVI–XVII wieku w materiale* ..., op.cit., s. 5.

RENAISSANCE GRAPHICS AS A SOURCE OF REPRESENTATIONS OF RELIGIOUS SUBJECT IN HANS BERMAN`S TILE WORKS

summary

On analysing Hans Berman`s works as an author of forms to tile production we can notice a clear influence of graphics masters of the early and full Renaissance.

It can be observed on the tiles signed with his name, found mainly in Poland. The Hessian master created series of events from the Old and New Testament, from which most developed are scenes of Jesus` life to Passion and the Passion itself. In his compositions he takes pattern after works of the same subject by graphics masters, mainly German ones, such as: Martin Schongauer, Albrecht Dürer, Lucas Cranach the Older, Lucas Cranach the Younger, Hans Brosamer and even Vit Stwosz who besides sculpture was also engaged in graphics. In many cases he imitates whole composition arrangements (Annunciation) or single figures with full range of gestures (Angel form the scene of Annunciation by M. Schongauer, Christ in the scene of Revival of Lasarus by Vit Stwosz).

Being limited by material of which he creates, in many compositions he decreases the number of figures and the background in comparison with similar representations in graphics. Significant resemblance between graphics and scenes on tiles testifies considerable knowledge of great masters` works by H. Berman and skilful use of them in his works.

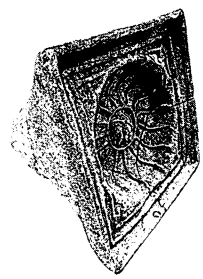
РЭНЕСАНСНАЯ ГРАФІКА ЯК КРЫНІЦА ЎЯЎЛЕННЯЎ АБ РЭЛІГІЙНАЙ ТЭМАТЫЦЫ Ў КАФЛЯРСКАЙ ТВОРЧАСЦІ ХАНСА БЭРМАНА

рэзюмэ

Аналізуючы працы Ханса Бэрмана як стваральніка формаў у вытворчасці кафлі, мы можам заўважыць яўны ўплыў, які мелі на яго працы майстроў ранняга і позняга рэнесансу. Гэта можна прасачыць на прыкладзе кафлі, пазначанай яго прозвішчам, знойдзенай галоўным чынам на тэрыторыі Польшчы. Майстар стварае цыклы падзей са Старога і Новага Запаветаў, з якіх найбольш распаўсюджаны сцэны з жыцця Езуса да пакуты і сама пакута. У сваіх кампазіцыях арыентуецца на працы аналагічнай тэматыкі майстроў графікі, найперш нямецкіх, такіх як Марцін Схонгаўэр, Альбрэхт Дюрэр, Люцас Цранах Старэйшы, Люцас Цранах Малодшы, Ханс Брасамэр і нават Віт Ствош, які, акрамя разьбы, скульптуры, займаўся таксама графікай. Ён у многіх выпадках пазычаў асаблівасці кампазіцыі (Звеставанне) або браў асобныя постаці з цэлай гамы вобразаў (анёл са сцэны Звеставання М. Схангаўэра, Хрыстос са сцэны Уваскрасення Лазара Віта Ствоша). Значнае падабенства графічных прац са сцэнамі на кафлях сведчыць аб моцным знаёмстве Х. Бэрмана з майстрамі таго часу і аб умелым выкарыстанні іх у сваіх працах.

Rafał Niedźwiadek
„Archee" Badania i Nadzory Archeologiczne, Lublin

Cztery zespoły kafli lubelskich z okresu od początku XVI do połowy XVII w.



Systematyczne badania archeologiczne na terenie lokacyjnego centrum i historycznych dzielnic Lublina prowadzone są od przeszło trzydziestu lat. W trakcie tych prac sukcesywnie pozyskuje się nowe zabytki ruchome. Wśród nich pokaźną liczbę stanowią kafle – płytowe oraz kafle miskowe i garnkowe.

Prezentowany artykuł nie jest całościowym spojrzeniem na formy kafli, pojawiające się w Lublinie od początku XVI do połowy XVII stulecia. Stanowi on świadomy wybór czterech zespołów, które (ryc. 1) możemy uznać za zespoły zwarte[1]. Pośród tych znalezisk mamy do czynienia z reliktami dwóch warsztatów garncarsko-kaflarskich, gdzie współwystępowały ze sobą naczynia ceramiczne i kafle oraz dwa przykłady znalezisk gromadnych, których kafle są zbliżone chronologicznie.

Zazwyczaj kafle znajdowane są jako pojedyncze okazy, np. podczas remontów staromiejskich i śródmiejskich kamienic[2]. Do wyjątków należy zaliczyć większe zespoły zabytków pozyskanych tą drogą. Interesujący zespół kafli garnkowych, odkryto na zapleczu kamienicy przy ul. Grodzkiej 30 w Lublinie (ryc. 2). Z wnętrza zwęglonej konstrukcji drewnianej, wydobyto trzydzieści jeden całych lub prawie całych kafli garnkowych oraz zachowane w różnym stopniu czterdzieści dwa fragmenty partii przydennych i korpusów. Autor odkrycia, na podstawie analogii i cech stylistycznych, umieszcza je w ostatnim – najbardziej zaawansowanym – etapie wytwórczości kafli garnkowych, datowanym na pierwszą poł. XVI w.[3]

Kolejny, zespół kafli, chronologicznie odpowiadający wspomnianemu znalezisku, został odsłonięty w obrębie reliktów warsztatu garncarsko-kaflarskiego przy ul. Krakowskie Przedmieście 50 gdzie zidentyfikowano pozostałości trzech pieców do wypału wyrobów ceramicznych[4] (ryc. 3). Na podstawie pozyskanego materiału zabytkowego okres funkcjonowania warsztatu został ustalony na pierwszą poł. XVI stulecia. Interpretacje układu nawarstwień oraz analiza wydobytych fragmentów naczyń i kafli umożliwiła wyznaczenie czterech faz w użytkowania badanych pieców.

Za początek pierwszej fazy przyjąć trzeba moment wykopania jamy przypiecowej z dwoma zagłębieniami w dnie przeznaczonymi na składowanie odpadków poprodukcyjnych (ryc. 4). Następnie w ściany jamy wbudowany został piec nr 1. Pośród kafli wiązanych z I fazą występowały obok siebie zarówno kafle miskowe jak i płytowe. Wykonano je z glin kaolinitowych wypalanych na kolor biały lub kremowy oraz glin żelazistych o barwie od ceglastej do siwej. Kafle miskowe, w przewadze, kształtowane były z gliny kaolinitowej (ryc. 5a-b). Na dnie jednego z nich widoczne są ślady odcinania od tarczy koła garncarskiego. Natomiast otwór, o niemal kwadratowym narysie, został już uformowany ręcznie. Każdy z narożników jest lekko wyciągnięty na zewnątrz. Do schudzenia masy garncarskiej wykorzystano domieszkę drobno-, średnio i gruboziarnistego piasku.

Zarówno na płaszczyznach zewnętrznych tego kafla oraz częściowo na krawędzi otworu i na wewnętrznych ściankach dają się zaobserwować wyraźne nacieki zielonego szkliwa. Nieregularny rozkład glazury od brzegu otworu w kierunku dna wydaje się być śladem spłynięcia polewy z innego wyrobu.

Zaprezentowany zabytek został znaleziony w warstwach wiązanych z najstarszym zasypiskiem jamy odpadkowej. Biorąc pod uwagę kontekst znalezienia przypuszczać wypada, że został on odrzucony, nie na skutek wad

1 M. L. Bernhard, J. K. Kozłowski, *Wprowadzenie w zagadnienia archeologii*, Kraków 1979, s. 178-179.
2 por. R. Niedźwiadek *Wyniki nadzorów archeologicznych przy remoncie kamienicy na ul. Złotej nr 3 w Lublinie*, „Archeologia Polski Środkowowschodniej", t. 5, 1999, s. 155-164, ryc. 6.
3 A. Henicz, *W cieniu muru obronnego*, [w:] *Lublin przez wieki. Szkice z badań archeologicznych*, red. E. Banasiewicz-Szykuła, A. Stachyra, B. Gosik-Tytuła, Lublin 2004, s. 82-84.
4 R. Niedźwiadek, J. Tkaczyk, *Odkrycia archeologiczne poprzedzające remont poczty w Lublinie*, [w:] *Budynek Poczty Głównej w Lublinie*, red. Z. Nestorowicz, Lublin 2006, s. 7-32.

technicznych, lecz raczej deformacji powstałych w trakcie suszenia lub wypału. Przesłanką do takiego wnioskowania są wymiary zabytku. Średnica dna dochodzi do 11 cm, wysokość nie przekracza 13 cm, ale długości boków otworu odstają od siebie. Ich przedział zmienności waha się od 15,0 do 16,0 cm (mierząc po zewnętrznym obrysie) i od 13,5 do 13,0 cm (od wewnątrz). Rozpatrując dane metryczne warto także zauważyć, że punkt X jest usytuowany stosunkowo nisko, tuż ponad dnem.

Podobny – równie dobrze zachowany – kafel miskowy znaleziony został w obsypisku pieca nr 1, datowanym na pierwszą fazę rozwoju omawianego warsztatu. Oba zabytki zbliża do siebie sposób uformowania – okrągłe dno i kwadratowy otwór, wyrycie bruzdy wzdłuż krawędzi otworu oraz lekkie wyciągnięcie narożników. Różnice odnajdujemy w opracowaniu powierzchni zewnętrznej ścian. Na drugim z wymienionych kafli widoczny ciąg poziomych, równoległych rowków opasujących górną część ścianek. Są one śladem zabiegu, który miał zapewnić stabilność mocowania zabytku w konstrukcji pieca. Również na tym kaflu miskowym widoczne są nieregularne zacieki zielonej glazury.

Z zasypiska pieca nr 1 pozyskano także kafle miskowe wykonane z gliny żelazistej schudzonej domieszką drobno- i średnioziarnistego piasku. Prezentowany kafel został wypalony w atmosferze utleniającej. Na jego zewnętrznej powierzchni oraz w przełomie widoczne są plamy brązowego szkliwa pozostałe w wyniku pęknięcia podczas wypalania a następnie glazura ściekła w to pęknięcie. Na innym przełomie stwierdzono wewnętrzne spękanie struktury masy ceramicznej. Długość jednego z boków kafla dochodzi do 19,5 cm, ale drugi osiąga tylko 17,5 cm, przy wysokości nie przekraczającej 9,5 cm. Pełnych wymiarów nie można odtworzyć ze względu na fragmentaryczny stan zachowania. Na zewnętrznej stronie dna, o średnicy 11 cm, widoczne są ślady odcinania od koła garncarskiego.

Wewnątrz, na dnie kafla umieszczono ornament w postaci palcami wykonanej rozetki. Podobnie zdobione kafle znane są między innymi ze Wzgórza Katedralnego we Fromborku[5] oraz zamku biskupiego w Poznaniu[6]. W przypadku kafli fromborskich wielkość rozetki wydaje się być podobna do okazu z lubelskiego warsztatu, jednak kafel lubelski ma szerzej wychylone ścianki, co zbliża go bardziej do egzemplarza z Poznania.

Obok kafli miskowych, z najstarszych warstw zasypiska jamy przypiecowej oraz w piecu nr 1 wydobyto także kafle płytowe[7]. Jednym z najstarszych egzemplarzy będzie nieglazurowany kafel zdobiony pąkiem kwiatu umieszczonym ukośnie w stosunku do kwadratowego lica objętego podwójną ramką o ostroprofilowanym, wysokim brzegu. Ten typ zdobnictwa występuje w pierwszej połowie XVI w.

Oprócz uszkodzeń mechanicznych, prezentowany kafel jest wtórnie przepalony. Nie zachował się kołnierz, z tego względu jednym wymiarem który można podać jest długość boku 13,5 cm.

Mimo nienajlepszego stanu zachowania analizowanego kafla jego pierwotny wygląd możemy odtworzyć na podstawie analogii. Podobnie zdobione kafle znane są z dworu w Spytkowicach[8] oraz Będziemyśla[9].

Zaprezentowany powyżej egzemplarz został odciśnięty z gliny żelazistej. Inny – zachowany w mniejszym fragmencie, na którym stwierdzono fragment analogicznego motywu zdobniczego został wykonany z gliny kaolinitowej. W przypadku drugiego kafla na jego wewnętrznej powierzchni wyraźnie widoczny jest odcisk tkaniny o grubym splocie. Tkanina została przycięta w czworobok, który wypełnił całą wewnętrzną płaszczyznę komory.

Kolejny kafel wypełniający (ryc. 6) zdobi wirująca rozeta zagłębiona w stosunku do lica. I znów bardzo zbliżony motyw znajdujemy wśród kafli z dworu w Spytkowicach[10]. Zabytek pozyskany z lubelskiego warsztatu jest niemal regularnym kwadratem, o boku dochodzącym do 20,0 cm długości. Uwagę zwracają bardzo wysokie ścianki komory (około 14 cm), w których wykonano otwory na spinające druty. Kafel jest nieglazurowany.

Kolejne kafle płytowe pochodzące z pierwszej fazy funkcjonowania warsztatu charakteryzują się dekoracją reliefową z motywem roślinnym, wypełniającym znaczną część powierzchni lica (ryc. 7c-d). Prezentowane egzemplarze były niepolewane. W czasie najnowszych badań archeologicznych, prowadzonych na tyłach parceli przy ul. Olejnej 6A w Lublinie, w miejscu gdzie miała swoją siedzibę mennica Zygmunta III Wazy,[11] pozyskano kafle zdobione analogicznym motywem, o wielobarwnej glazurze (ryc. 7a-b). Zabytki noszą wyraźne ślady użytkowania w postaci okopcenia komory i wewnętrznej powierzchni płytek. Zabytki z omawianego warsztatu i z zaplecza mennicy różnią szczegóły powstałe w procesie produkcyjnym. Na kaflach wydobytych z garncarni są bardzo wyraźne ślady ugniatania palcami masy garncarskiej a następnie jej zagładzania (ryc. 7d), podczas gdy z ul. Olejnej 6A, mają odciśnięty niewyraźny negatyw tkaniny o drobnym splocie (ryc. 7b).

Omówione dotychczas kafle płytowe przyporządkować możemy do grupy kafli wypełniających, umieszczanych w dolnej skrzyni pieca. Nie były to jedyne tego typu wyroby jakie produkowano w tym, lubelskim warsztacie. Pozyskano również kafle niszowe, które są podobne do egzemplarzy z walcowatej nadstawy pieca typu „wawelskiego" [12].

---

5 M. Dąbrowska, *Kafle i piece kaflowe w Polsce do końca XVIII wieku*, „Studia i materiały kultury materialnej", T. LVIII, Wrocław 1987, il. 11: 6-9; Il. 12: 1-3.

6 amże, il. 10: 8.

7 Zestawienie cech technologicznych kafli odciskanych w matrycach zamieszczono w tabeli nr 1.

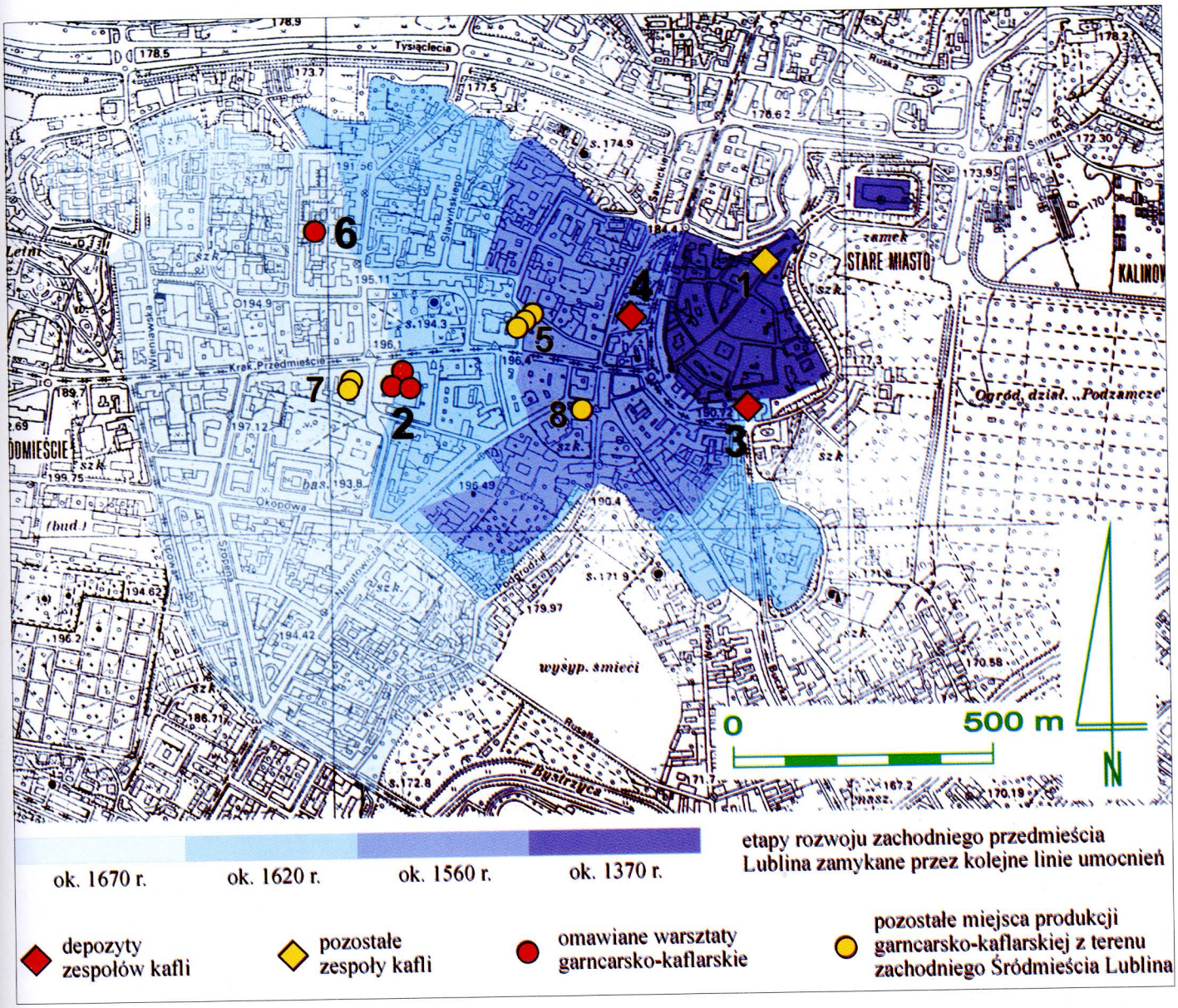
8 M. Dąbrowska, op.cit., il. 51.

9 S. Czopek *Renesansowe kafle z Będziemyśla*, [w:] *Garncarstwo i kaflarstwo na ziemiach polskich od późnego średniowiecza do czasów współczesnych. Materiały z konferencji – Rzeszów 21-23 XI 1993*, red. A. Gruszczyńska, A. Targońska, Rzeszów 1994, s. 109, ryc. 21.

10 M. Dąbrowska, op.cit., il. 48.

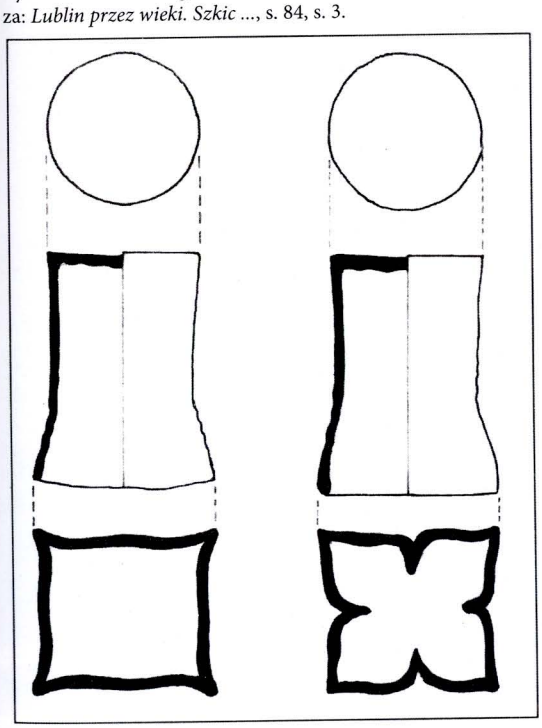
11 Wyniki badań są opracowywane, a ich publikacja przewidziana jest na 2008 r.

12 Por., M. Piątkiewicz-Dereniowa, *Rekonstrukcja dawnych wawelskich pieców kaflowych*, „Biuletyn Historii Sztuki", R. 22, 1960, s. 331-332; tejże, *Kafle wawelskie okresu wczesnego renesansu*, „Studia do Dziejów Wawelu", t. II, 1960, s. 303-375.

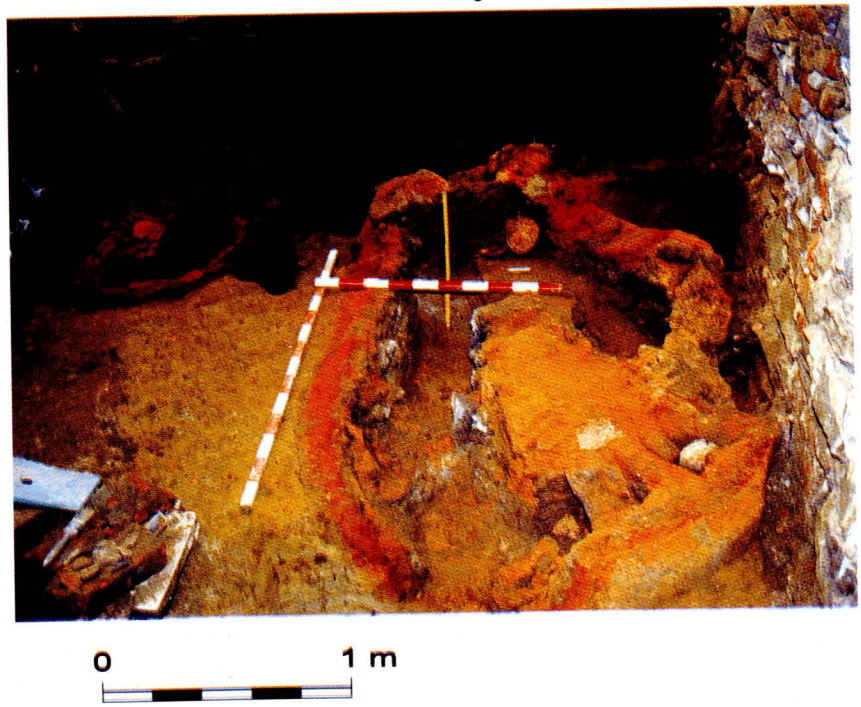


Ryc. 1. Lublin. Lokalizacja znalezisk, opr. R. Niedźwiadek.

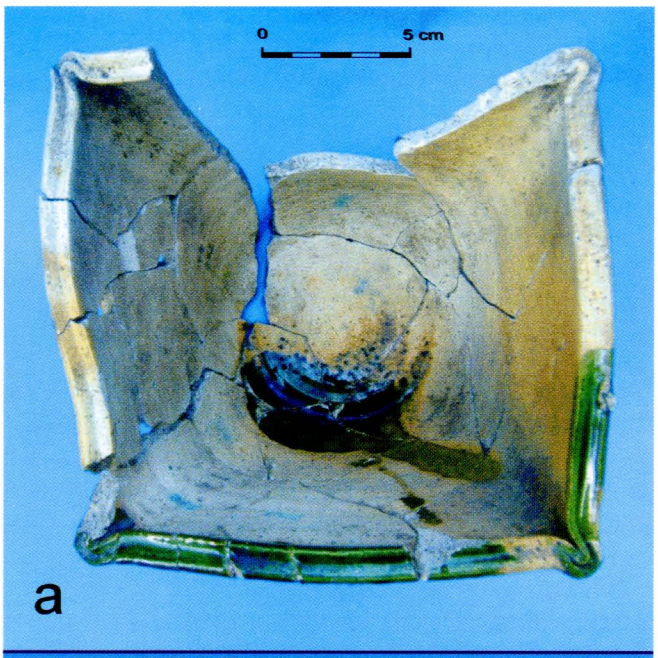
Ryc. 2. Lublin. Kafle garnkowe z działki przy ul. Grodzkiej 30, za: *Lublin przez wieki. Szkic* ..., s. 84, s. 3.



Ryc. 3. Lublin, ul. Krakowskie Przedmieście 50. Relikty pieców garncarsko-kaflarskich, fot. R. Niedźwiadek.

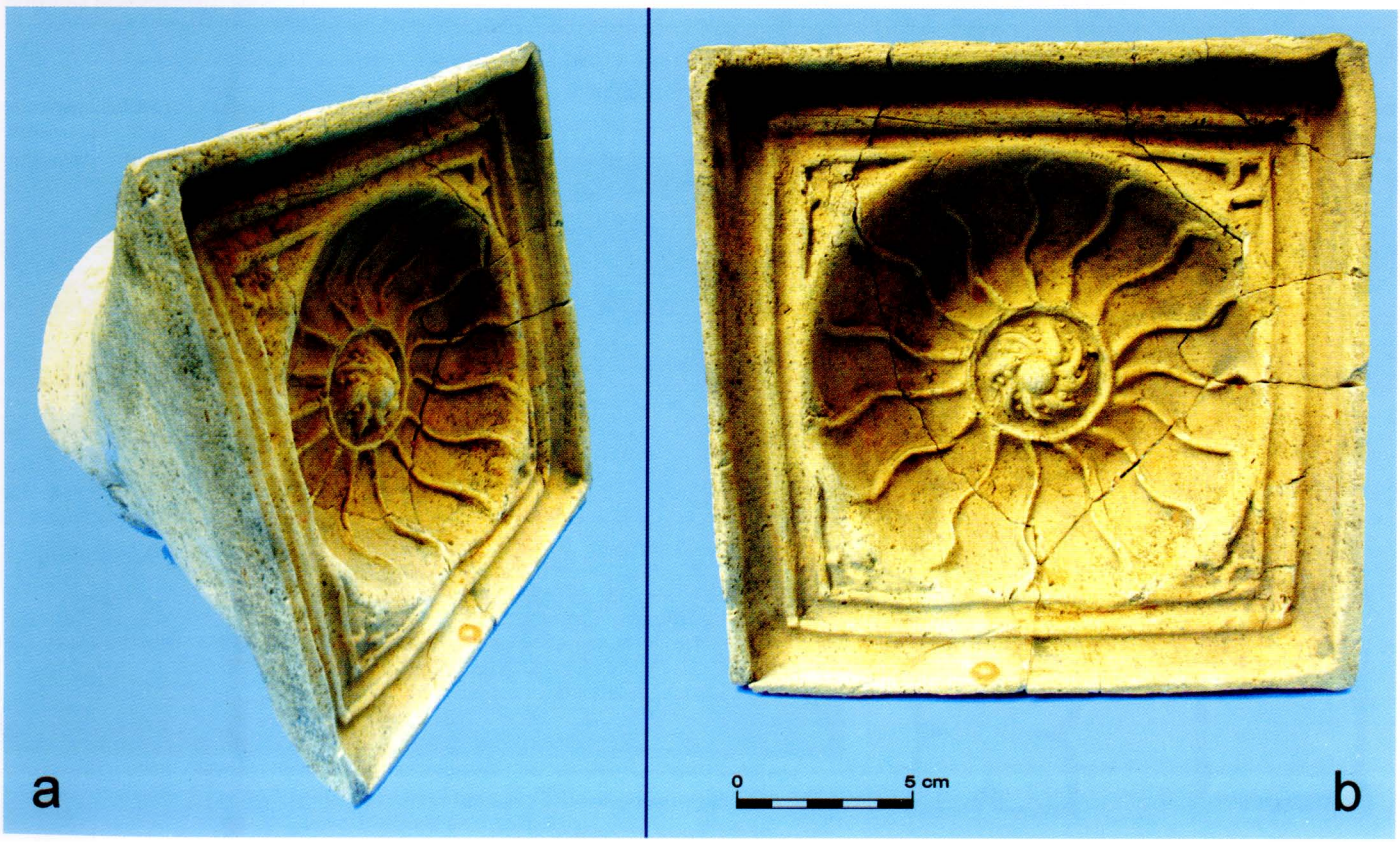


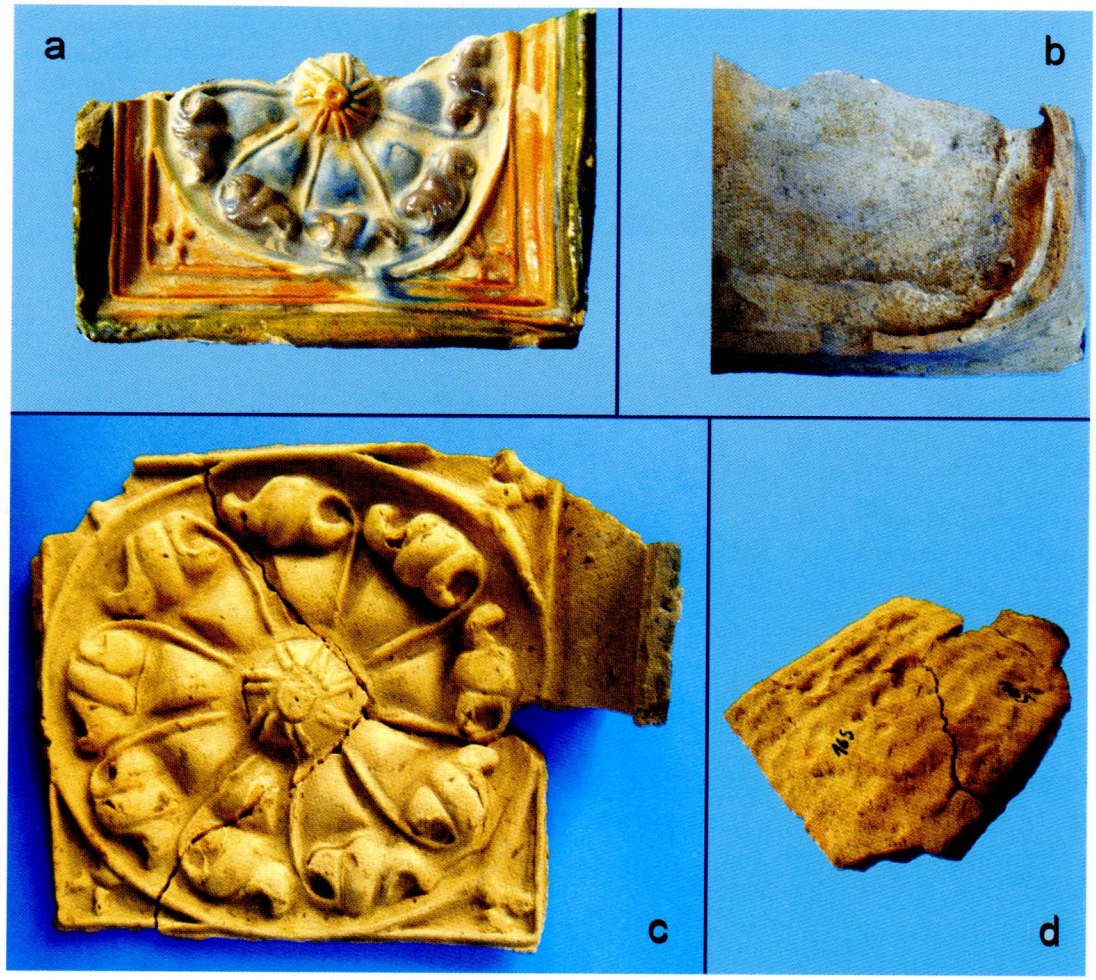
Ryc. 4. Lublin, ul. Krakowskie Przedmieście 50. Zespół zabytków datujących najstarszą fazę rozwoju warstw z dna jamy przypiecowej, fot. R. Niedźwiadek.



Ryc. 5. Lublin, ul. Krakowskie Przedmieście 50. Kafel miskowy (I faza rozwoju warsztatu), fot. R. Niedźwiadek.

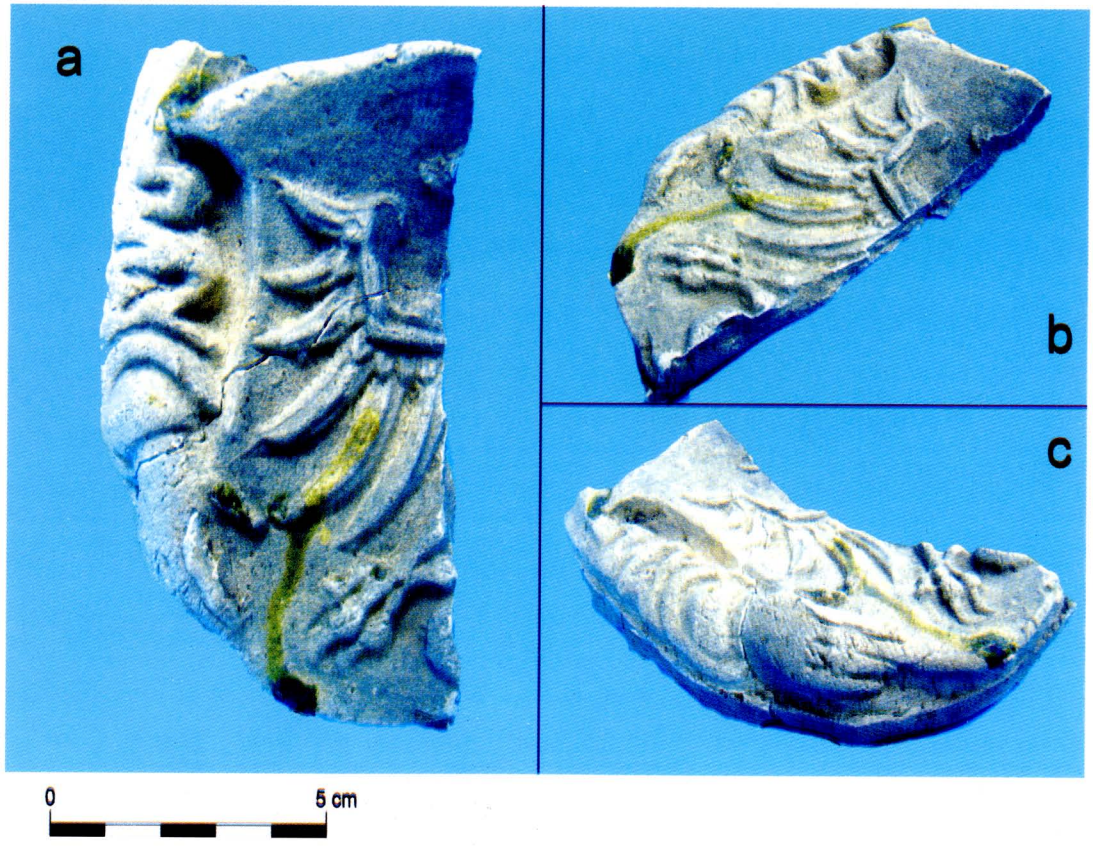
Ryc. 6a,b. Lublin, ul. Krakowskie Przedmieście 50. Kafel płytowy z motywem wirującego kwiatu (I faza rozwoju warsztatu), fot. R. Niedźwiadek.





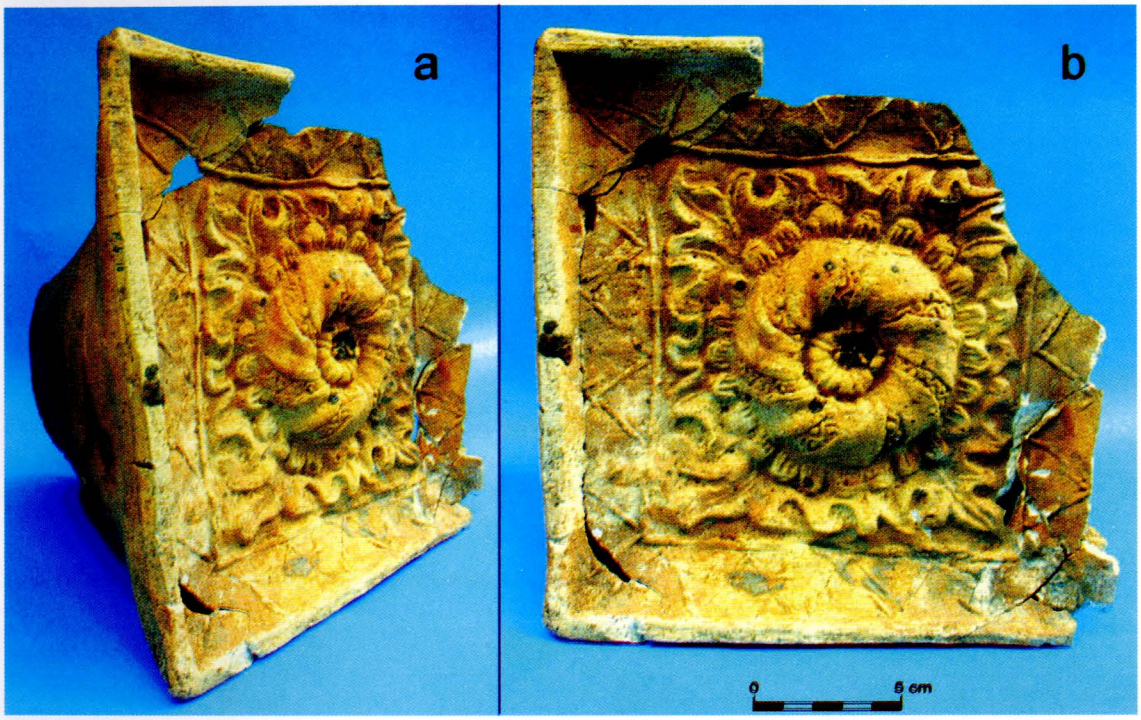
Ryc. 7. Lublin, ul. Olejna 6A (a, b), ul. Krakowskie Przedmieście 50 (c, d).
Kafle z motywem rozety o odmiennych metodach formowania płytek, fot. R. Niedźwiadek.

Ryc. 8a-c. Lublin, ul. Krakowskie Przedmieście 50, Fragmenty kafla wieńczącego,
fot. R. Niedźwiadek.

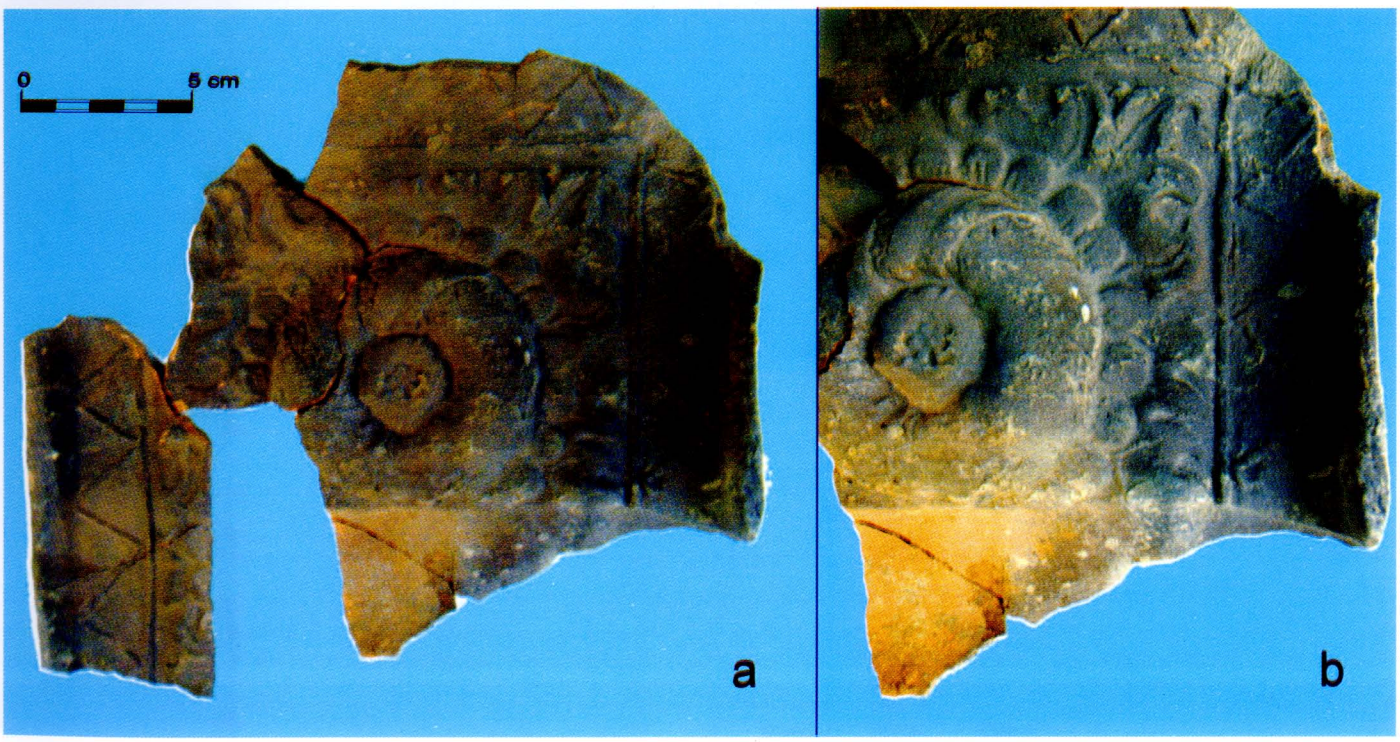


Ryc. 9. Lublin, ul. Krakowskie Przedmieście 50. Relikty pieców, fot. R. Niedźwiadek.

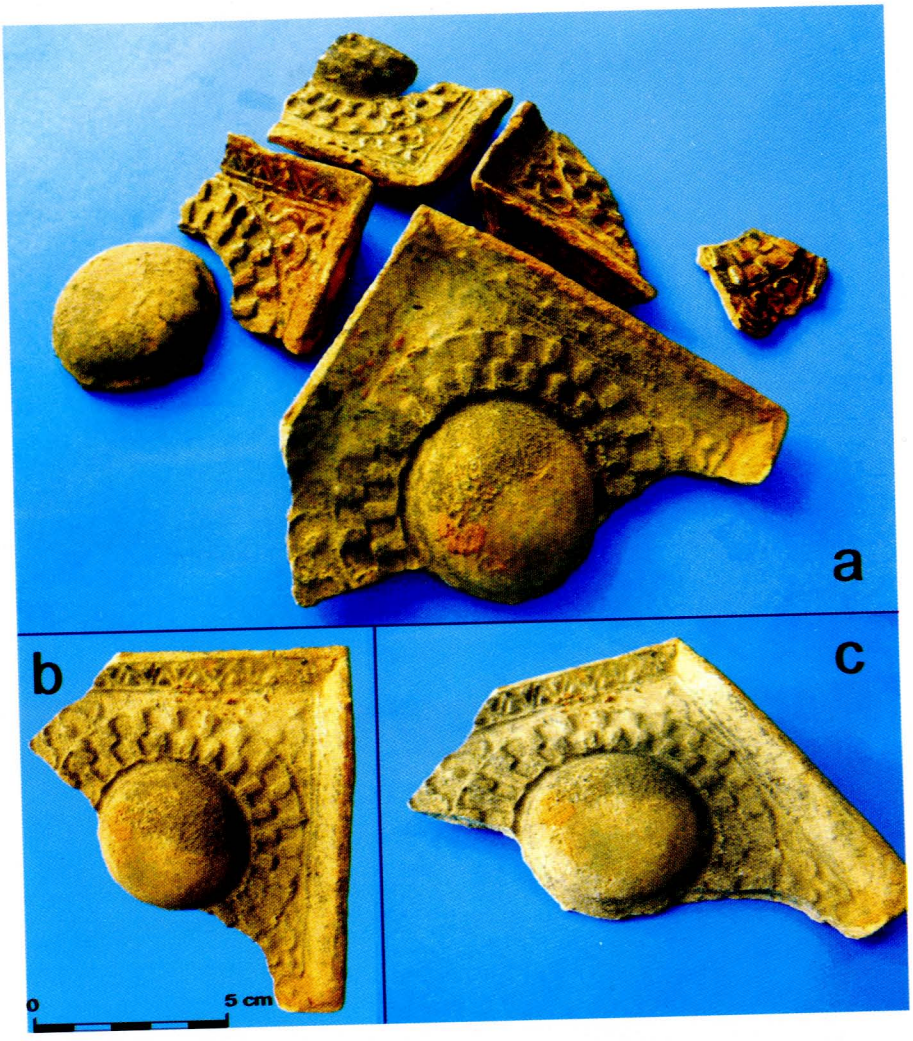
Ryc. 10a,b. Lublin, ul. Krakowskie Przedmieście 50. Kafel płytowy dekorowany motywem rozety z III fazy rozwoju warsztatu, fot. R. Niedźwiadek.



Ryc. 11a,b. Lublin, ul. Krakowskie Przedmieście 50. Kafel płytowy z motywem rozety, fot. R. Niedźwiadek.



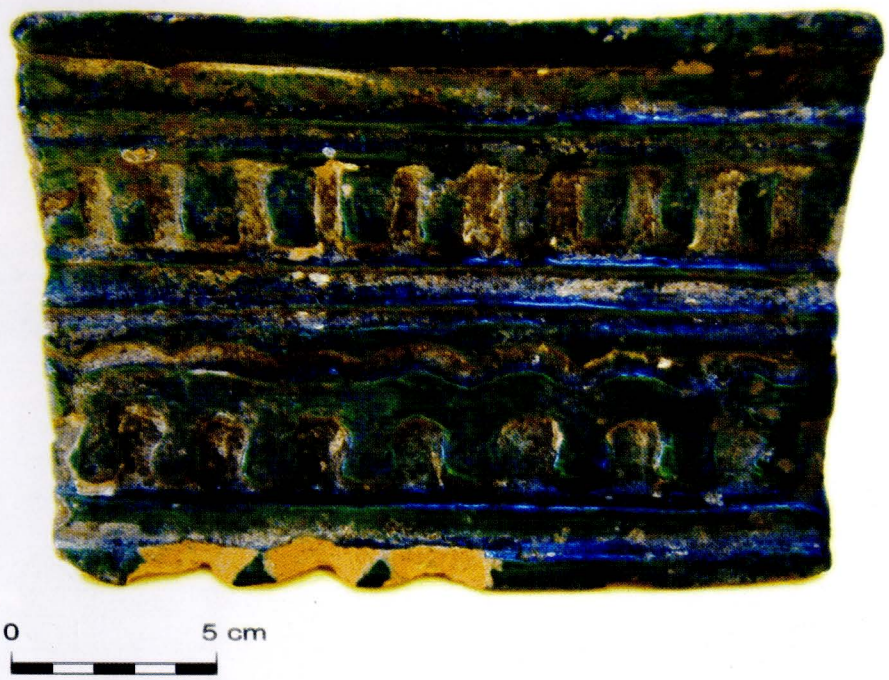
Ryc. 12a-c. Lublin, kościół p. w. św. Jana – krypta „środkowa". Fragmenty płytek licowych z motywem rozety, fot. R. Niedźwiadek.



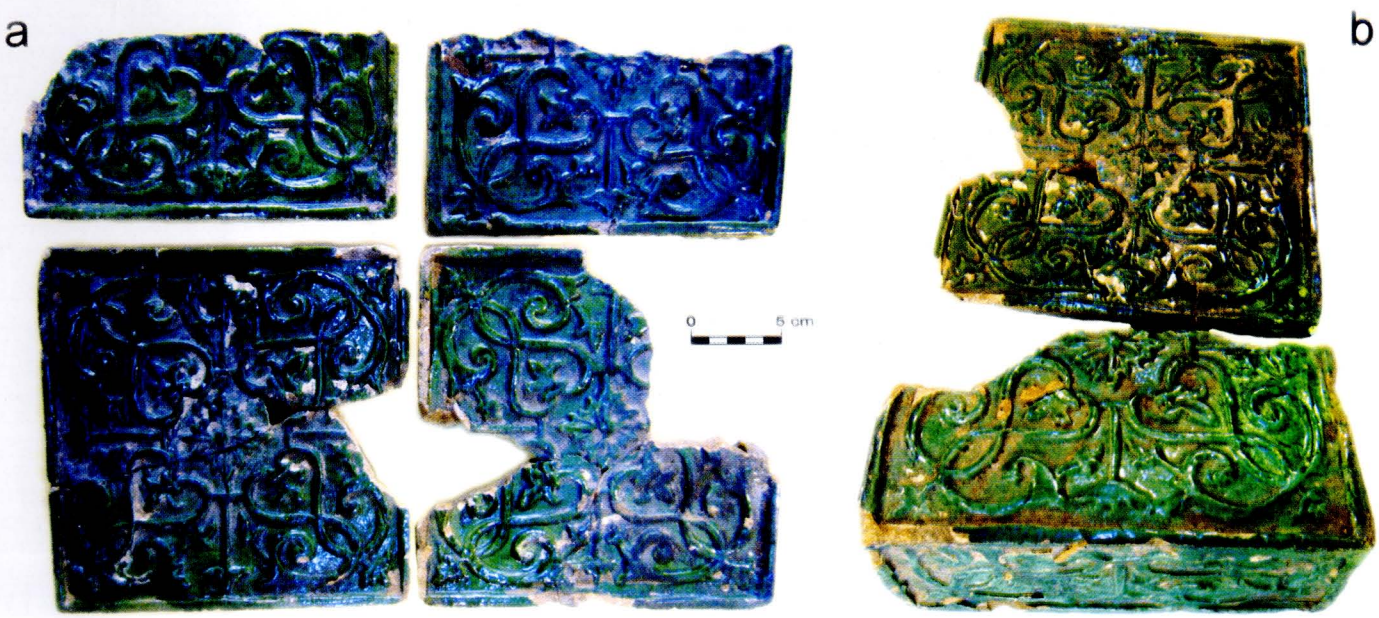
Ryc. 13a,b. Lublin, ul. Przystankowa. Kafel z ornamentem kontynuacyjnym, fot. R. Niedźwiadek.

Ryc. 14a,b. Lublin, ul. Przystankowa. Kafel gzymsowy ze stylizowanym motywem roślinnym, fot. R. Niedźwiadek.

Ryc. 15. Lublin, ul. Przystankowa. Kafel gzymsowy z motywem maszkarona, fot. R. Niedźwiadek.



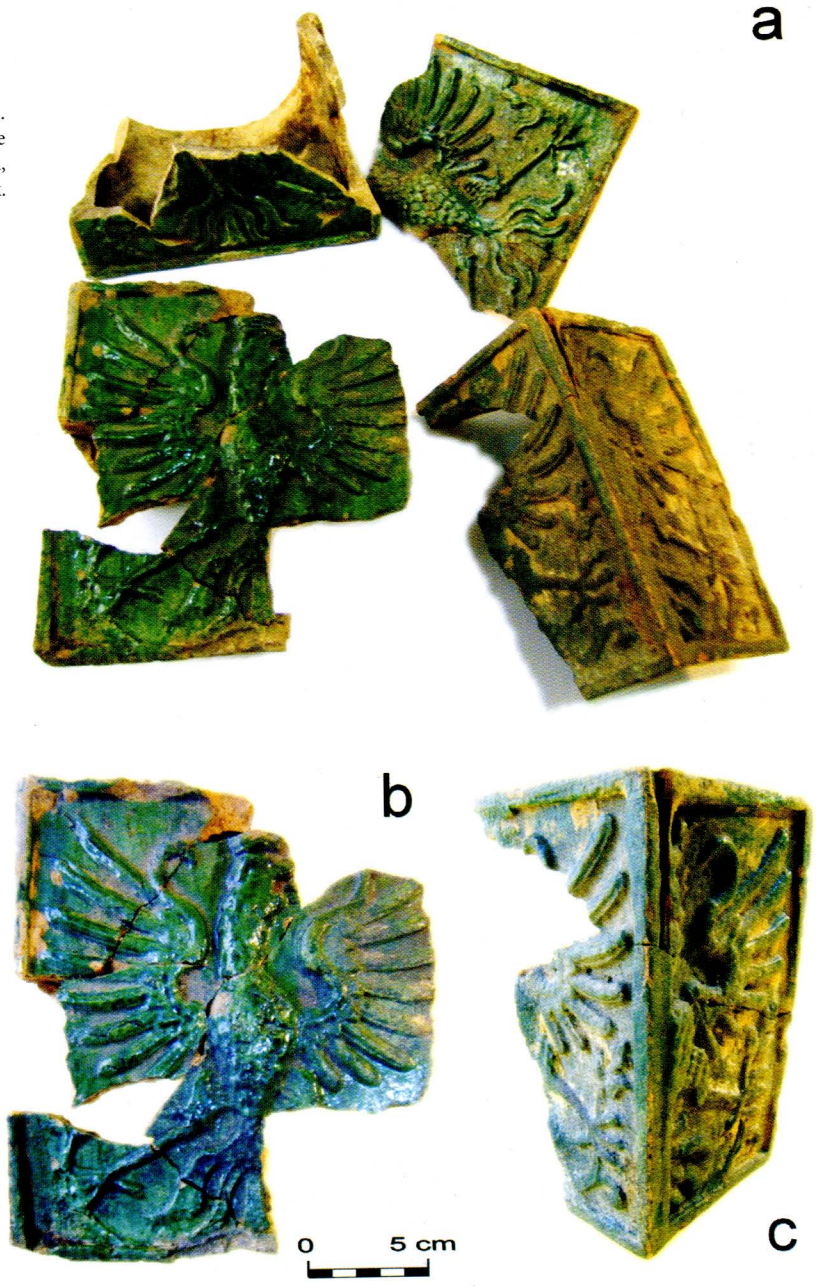
Ryc. 16. Lublin, ul. Przystankowa. Kafel gzymsowy środkowy, fot. R. Niedźwiadek.

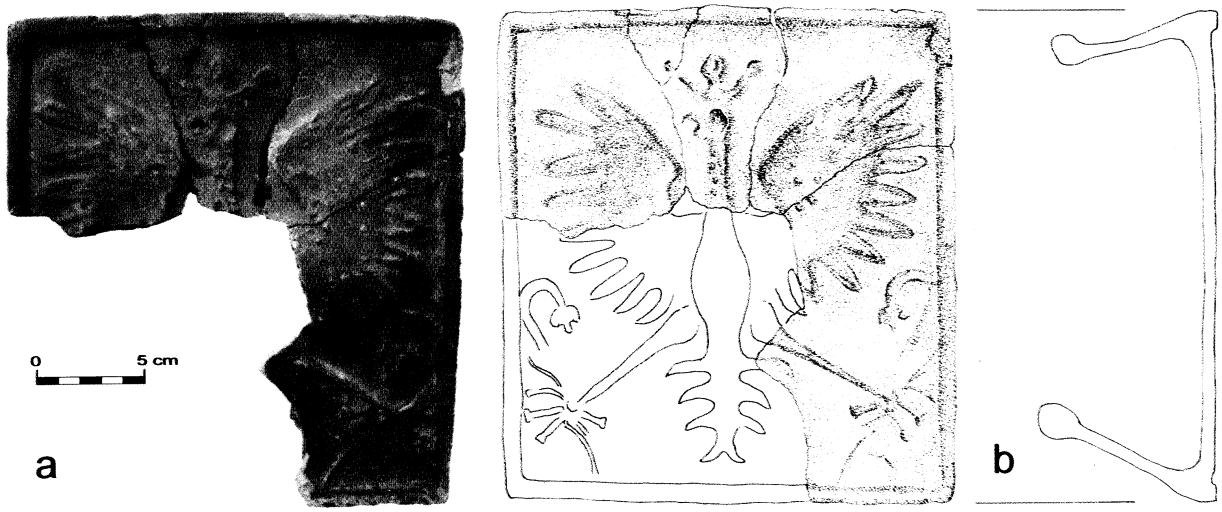


Ryc. 17a,b. Lublin, ul. Przystankowa. Kafle wypełniające środkowe i narożne, ornament maureski, fot. R. Niedźwiadek.

Ryc. 18a,b. Lublin, ul. Przystankowa. Kafle wypełniające środkowe i narożne z motywem stylizowanych wici roślinnych, fot. R. Niedźwiadek.

Ryc. 19a-c. Lublin, ul. Przystankowa. Kafle wypełniające środkowe i narożne z przedstawieniami orła, fot. i rys. R. Niedźwiadek.





Ryc. 20a,b. Lublin, ul. Przystankowa. Kafel wypełniający środkowy z przedstawieniem orła, fot. i rys. R. Niedźwiadek.

Prezentowany zbytek jest w znacznej mierze uszkodzony dlatego też można podać tylko szerokość jego podstawy – dochodząca do 16 cm, natomiast zachowana wysokość nieznacznie przekracza 23 cm. Od strony komory widać odciski palców garncarza pozostawione przy ugniataniu masy ceramicznej w matrycy.

Porównując, przedstawione dotychczas kafle płytowe, z rekonstrukcją pieca typu „wawelskiego" publikowaną przez M. Pietkiewicz-Dereniową, jesteśmy skłonni uznać je za elementy konstrukcyjne tego typu urządzenia grzewczego[13]. W zaproponowanej wizualizacji umieszczone zostały także wyroby, których głównym motywem zdobniczym jest anioł tarczownik. W prezentowanym zespole zabytków mamy do czynienia z dwoma tego typu wizerunkami. O pełnym wyglądzie lubelskich przedstawień możemy wnioskować jedynie na podstawie analogii, gdyż pozyskane kafle zostały w znacznym stopniu uszkodzone. Mimo to, można wydzielić dwie odmiany – kafle ze zwieńczenia pieca oraz umieszczane w narożnikach (ryc. 8). W uzupełnieniu dodać można, że lubelskie zabytki ze zwieńczenia pieca wykonano z gliny żelazistej, zaś narożne – z kaolinitowej. Różnica jaką dostrzegamy pomiędzy wyrobami pochodzącymi z omawianego warsztatu a publikowanymi analogiami dotyczy dłoni anioła. W zamieszczonych egzemplarzach dłonie postaci opuszczone są niżej w stosunku do publikowanych analogii z zamku na Wawelu oraz dworu w Spykowicach[14]. W ilustracjach zamieszczonych przez Marię Dąbrowską anioł obejmuje tarczę trzymając jej górną część. W zabytkach z Lublina dłonie opuszczone są wyraźnie niżej.

W zwieńczeniu pieców „wawelskich" umieszczano koronkę utworzoną z szeregu lilii[15]. Elementy wieńczące ukształtowane w postaci wyciętego kwiatu pozyskano także z najstarszych warstw naszego warsztatu. Zamieszczony tu egzemplarz został znaleziony w poziomie niwelacyjnym, w pobliżu jamy do sezonowania gliny.

Drugą fazę funkcjonowania warsztatu wyznacza budowa drugiego pieca. Obiekt ten został w sporej części zniszczony w czasie murowania pieca nr 3 i przebudowywania pracowni – III faza (ryc. 9). Trzony ogniowe obiektów nr 1 i 2 miały podobne rozmiary oraz zbliżoną konstrukcję i przez pewien czas pracowały równolegle. Obydwa należą do typu pieców dwukomorowych z pionowym ciągiem powietrza[16]. Zebrany materiał zabytkowy związany z funkcjonowaniem warsztatu w drugiej fazie reprezentowany jest wyłącznie przez ułamki naczyń ceramicznych.

Faza III rozwoju warsztatu to okres, kiedy powstał piec nr 3. Był on największy w warsztacie. Jego dłuższa ściana miała długość ok. 2,4 m zaś krótsza 1,5 m. Równolegle z piecem nr 3 funkcjonował nadal najstarszy trzon ogniowy (nr 1). Można sądzić, że najintensywniej wykorzystywano trzeci piec – nosił on ślady wielu napraw.

Kafle wiązane z trzecią fazą rozwojową pracowni prezentują jeden typ zdobnictwa (ryc. 10). Wszystkie zabytki należy uznać także za półwytwory nieglazurowane, które wykorzystano do naprawy trzonu ogniowego. Być może przyczyną ich eliminacji z dalszego procesu były deformacje powierzchni lica. Mimo pewnych ubytków i zniekształceń jesteśmy w stanie podać wymiary – wysokość i szerokość były zbliżone do siebie i wynosiły – około 21,0 cm. Lico ma kształt niemal regularnego kwadratu. Wysokość komory jest dość znaczna – około 15 cm. Na jego zewnętrznej powierzchni dają się zauważyć ślady okopcenia, będące efektem przenikania płomieni z paleniska przez otwory ogniowe rusztu. Wewnątrz kafla, na styku ścianek komory z powierzchnią płytki, umieszczono dodatkowe grudki gliny, które miały wzmocnić połączenie w narożnikach.

Powodem odrzucania części egzemplarzy były deformacje, pęknięcia lub uszkodzenia, a także niedokładne odciśnięcie reliefowych motywów zdobniczych (ryc. 11).

W ostatnim – IV etapie – rozwoju warsztatu pracował tylko piec nr 3. W fazie tej wytwarzano wyłącznie naczynia, podobnie jak w fazie II.

13 Tejże, *Kafle wawelskie* ..., ryc. 67.
14 M. Dąbrowska, il. 45, 53.
15 Tamże, ryc. 33.
16 M. Kwapieniowa, A. Wałowy, *Piece garncarskie w świetle badań archeologicznych*, „Materiały Archeologiczne", t. 10, 1969, s. 209.

Na podstawie zaprezentowanej analizy materiału zabytkowego oraz analogii kafli możemy stwierdzić, iż badany warsztat funkcjonował od początku do lat 60. XVI stulecia. Przyjęte ramy czasowe możemy synchronizować z drugim okresem rozwoju kaflarstwa na ziemiach polskich, gdy równocześnie kafle formowano na kole (miskowe) oraz odciskano w matrycach (płytowe)[17].

Należy zauważyć, że najbardziej różnorodny asortyment produkowany był w I fazie funkcjonowania warsztatu, kiedy to współwystępują obok siebie dwa typy kafli – miskowe oraz płytowe. W trzeciej fazie wytwarzano już tylko różne typy kafli płytowych.

Drugim, w ujęciu chronologicznym, inwentarz zabytków tworzy zespół kafli, pozyskanych w trakcie badań archeologicznych, prowadzonych w 2001 r. w kryptach pod południową nawą kościoła p.w. św. Jana Chrzciciela i Jana Ewangelisty[18]. Pod ceglaną posadzką pomieszczeń grobowych zidentyfikowano poziomy niwelacyjne, z których dla podjętych rozważań, najistotniejszą będzie warstwa nasycona węglami drzewnymi oraz ułamkami kafli.

Synchronizując historię zespołu pojezuickiego w Lublinie z układem stratygraficznym, zadokumentowanym podczas badań archeologicznych, skłonni jesteśmy identyfikować warstwę zawierającą kafle z pożarem jaki w 1752 r. strawił kościół i kolegium. Pożar zniszczył nie tylko gmachy sakralne, ale też inne budynki należące do jezuitów – w tym kamienice – które dostali lub kupili na przełomie XVI i XVII w. Zapewne piece, będące na wyposażeniu kamienic zostały wówczas rozebrane, a ich szczątki zsypano do podziemi kościoła, co możemy dziś obserwować jako poziom niwelacyjny, obecny pod posadzką krypty.

Powracając do charakterystyki kafli które znalazły się w nawarstwieniach podziemia kościoła, należy zwrócić uwagę na najstarsze z nich, a jednocześnie najliczniejsze, datowane na pierwszą poł. XVI w. W zespole liczącym kilkanaście sztuk, żaden egzemplarz nie zachował się w stanie nienaruszonym. Znakomita większość z nich jest mocno przepalona na tyle, że nie można określić koloru szkliwa. Jedynie w dwóch przypadkach udało się ustalić, że mogła to być barwa pomarańczowa, zielona lub żółta[19]. Mechaniczne uszkodzenia wykluczają także podanie pełnych wymiarów. Możemy jedynie stwierdzić, że długość krawędzi boku oscylowała wokół wartości 16,5 cm.

Dominującym ich motywem zdobniczym była wypukła półkula, zajmująca około 3/4 powierzchni lica. Z uwagi na ten motyw bywają one nazywane „kopulastymi"[20], a ich pierwowzorów doszukuje się w sztuce jubilerskiej.

Przeciwnym zabiegiem stylistycznym do omówionego powyżej było umieszczenie wklęsłej półkuli zajmującej centralne miejsce w kompozycji lica. Także w przypadku tego typu kafli nie dysponujemy w pełni zachowanymi egzemplarzami. Zestawiając ze sobą poszczególne fragmenty, możemy stwierdzić, że kafle posiadały kwadratowe lica o długości boku około 17 cm. Wymiary boków obydwu typów kafli były więc zbliżone do siebie. Kafle te możemy datować na drugą poł. XVI w.

Drugą co do liczebności grupą kafli pozyskanych podczas badań w kryptach archikatedry lubelskiej będą egzemplarze z bogatym, wypukłym reliefem (ryc. 12). Garncarze formując te wyroby starali się zapełnić ornamentem całą powierzchnię lica. W stylistyce ich wykonania daje się wychwycić tendencje do schematycznego przedstawienia motywu roślinnego.

Powyżej wymieniono dominujące liczebnie kafle. Oprócz nich, w zgromadzonym zespole, występowały także pojedyncze egzemplarze o różnym zdobnictwie. Pierwszy z nich miał lico zdobione ornamentem roślinnym – stylizowaną kompozycją liści. Na części prezentowanego kafla zachowała się zielona glazura. Zabytki z podobną rozetą, lecz nieco inaczej ukształtowaną ramką znane są z zamku w Odrzykoniu i zostały wydatowane na drugą poł. XVI w.[21] Także w Bieczu odnajdujemy podobny typ zdobienia powierzchni lica[22].

Podsumowując analizę kafli zalegających w obrębie warstwy nr 20, w krypcie środkowej lubelskiej archikatedry, trzeba stwierdzić, że wszystkie one mieszczą się w stylistyce wyrobów renesansowych. Poprzez metrykę powstania można je łączyć – przynajmniej z pewną dozą prawdopodobieństwa – z mieszczańskimi kamienicami, które jezuici dostali lub nabyli pod koniec XVI lub na początku XVII w. Budynki te przystawały do południowej partii muru obronnego, po drugiej stronie którego wystawiony został gmach kościoła (ryc. 1).

Trzeci, z wybranych do niniejszej prezentacji zbiorów kafli, został pozyskany w trakcie najnowszych badań, które w chwili pisania artykułu jeszcze trwają. Stąd, refleksje tu zawarte, nie będą poparte wnikliwą analizą kontekstu. Niemniej jednak – zważywszy na ogrom materiału, datowanego na okres od drugiej poł. XVI do pierwszej poł. XVII stulecia – zasługuje na bezzwłoczną prezentację.

Wykopaliska, o których mowa, podjęte zostały w związku z planowaną budową wielopoziomowego parkingu podziemnego, położonego w kwartale zabudowy śródmiejskiej, pomiędzy ulicami Lubartowską, Świętoduską i Przystankową (ryc. 1). Historycznie teren ten usytuowany był na przedpolu średniowiecznej linii obrony miasta. Od schyłku średniowiecza należał do kościoła i szpitala p.w. Św. Ducha, a od początku XVII w. do karmelitów. W jednym z wykopów natrafiono na warstwy niwelacyjne zawierające pozostałości rozebranych pieców grzewczych. Pozycja stratygraficzna tego znaleziska i chronologia kafli pozwala łączyć je z zabudowaniami klasztornymi, które uległy niemal

17 M. Dąbrowska, op.cit., s. 85, 89-92.

18 R. Niedźwiadek, *Pochówki w kościele pojezuickim p.w. św. Jana Lublinie jako przykład szlacheckiej obrzędowości pogrzebowej z okresu staropolskiego*, [w:] *Lublin przez wieki ...*, Lublin 2004, s. 107-129.

19 Cechy technologiczne wszystkich typów kafli pozyskanych z warstwy niwelacyjnej spod posadzki krypty lubelskiej Archikatedry zestawiono w tabeli nr 2.

20 S. Czopek, op.cit., s. 111, ryc. 25.

21 M. Dąbrowska, op.cit., il. 30: 1.

22 G. i T. Sławscy, *Garncarstwo i kaflarstwo w Bieczu od późnego średniowiecza do czasów współczesnych*, [w:] *Garncarstwo i kaflarstwo ...*, Rzeszów 1994, s. 211-232, ryc. 28.

całkowitemu pożarowi w 1803 r. W pewnym sensie, mamy więc do czynienia z analogiczną sytuacją, jaką została opisana przy charakteryzowaniu zabytków występujących w podziemiach lubelskiej archikatedry.

Na drugą poł. XVI w. datowane są dwie odmiany kafli wypełniających środkowych (por. tabela 3). Ich cechą wspólną jest brak ramki okalającej płytkę. Na obydwu egzemplarzach widoczna jest dążność do zapełnienia całej płaszczyzny lica wyrazistym reliefem tworzącym motyw maureski (ryc. 13). Opisany kafel zbliżony jest typem ornamentyki do egzemplarza z Jarosławia[23]. Ale jak to w przypadku maureski bywa obserwujemy różny stopień schematyzacji.

Drugi typ kafli, bez ramki, także był pokryty zielonym, ewentualnie zielono-oliwkowym szkliwem (ryc. 14). Zamieszczony na rycinie egzemplarz jest kaflem narożnym zdobionym ornamentem kontynuacyjnym, o kwadratowym licu i długości boku około 20 cm. Możemy go datować na drugą poł. XVI w.

Przegląd zabytków z pierwszej poł. XVII w., znalezionych na tyłach historycznej zabudowy pokarmelickiej, rozpoczyna fragment kafla gzymsowego (ryc. 15). W kompozycji tego wyrobu główne miejsce zajmuje przedstawienie portretowe. Szerokość kafla, polewanego zieloną glazurą, dochodzi do 15 cm. Wysokość mogła pierwotnie przekraczać 10 cm.

Pozostałe kafle płytowe, pozyskane w trakcie wykopalisk, posiadają pojedynczą ramkę. Inną, wspólną cechą tych wyrobów jest ornamentyka lica – kompozycje wici roślinnych. Jest to powszechnie stosowany w pierwszą poł. XVII w. motyw maureski (ryc. 17) znany na przykład z zamku w Ciechanowie[24] oraz ze Wzgórza Katedralnego we Fromborku[25].

Kolejny przykład stylizowanego ornamentu roślinnego, został przedstawiony na rycinie 18. Choć nadal daje się zauważyć tendencję do zapełniania reliefem całej powierzchni lica, to jednak motyw dekoracyjny nie jest już tak zawiły.

Ostatnia grupa kafli pozyskana podczas omawianych badań dotyczy egzemplarzy, których głównym motywem zdobniczym jest orzeł heraldyczny (ryc. 19). Każdy kafel obwiedziony jest ramką zamykającą płaszczyznę lica. W zespole tym znaleziono zarówno egzemplarze wypełniające, jak też narożne.

Kafle zdobione przedstawieniem orła w koronie i polewane zieloną glazurą były popularne na terenie Lublina. W trakcie badań archeologicznych znajdowane są w wielu punktach miasta. Podczas nadzorów archeologicznych związanych z przebudową ul. Zielonej, oddalonej od zespołu świętoduskiego i karmelickiego o kilkadziesiąt metrów ku zachodowi, odsłonięte zostały relikty warsztatu garncarskiego zapewne wytwarzającego tego typu kafle. W skład pracowni wchodziły trzy trzony ogniowe do wypału form ceramicznych[26]. Korelując ze sobą datowanie i analizę stylistyczną zabytków, pochodzących z tego warsztatu z kaflami pozyskanymi w trakcie badań archeologicznych prowadzonych na tyłach założeń klasztorno-kościelnych Św. Ducha i karmelitów, możemy przyjąć, iż są to bardzo bliskie sobie wyroby. Piece grzewcze stawiane z kafli zdobionych motywem orła w koronie odnajdujemy także w siedzibach magnackich, wznoszonych w okolicznych miejscowościach. Przykładem może być tu wzgórze zamkowe w Piaskach (stanowisko nr 12), pow. Świdnik[27].

W kwietniu i maju 2005 r. przeprowadzone zostały nadzory archeologiczne i ratownicze badania wykopaliskowe na działce przy ul. Cichej nr 10 w Lublinie[28]. W północno-zachodniej części badanego terenu, odkryto relikty pieca do wypalania ceramiki wraz z obiektami towarzyszącymi. W warstwach związanych z użytkowaniem i destrukcją trzonu ogniowego zalegały niezbyt liczne ułamki kafli. Zabytki te nie posiadały barwnej glazury. Dwa z nich udało się zrekonstruować.

Jako pierwszy prezentowany jest kafel narożny. Na jego wklęsłym licu widoczny jest tzw. ornament „okuciowy". Bliską analogię do opisanego kafla znajdujemy w materiałach z Poznania, datowanych na pierwszą poł. XVII w.[29] Cechą charakterystyczną kafli narożnych z tego czasu jest wklęsłe lico z podobnie rozłożonymi akcentami kompozycji ornamentu okuciowego.

Drugą grupą kafli produkowanych w tym warsztacie byłyby egzemplarze określane jako wypełniające (ryc. 20). W sumie, z pozyskanych ułamków udało się zrekonstruować tylko jeden cały egzemplarz. Poza tym, dysponujemy sześcioma mniejszymi fragmentami. Lica zostały ozdobione motywem orła z rozpostartymi skrzydłami. Zwraca uwagę niestarannie opracowany relief, zwłaszcza gdy zestawimy go z wcześniej omówionymi kaflami z wi[illegible] orła w koronie.

Relief tej grupy zabytków jest bardzo płytki, uwarunkowany modelunkiem formy. Na innym egzemplarzu omawianej grupy wyraźnie widoczne są słoje drewna. Za dbałością o dokładnym wypełnieniu formy masą garncarską

23 M. Dąbrowska, op.cit., il. 32: 1.
24 Tamże, il. 162.
25 Tamże, il. 194.
26 G. Mączka, Sprawozdanie z nadzorów archeologicznych nad pracami ziemnymi związanymi z budową kanali[illegible]ji deszczowej w ul. Zielonej w Lublinie, Lublin 1997, s. 10 (maszynopis dokumentacji w archiwum Wojewódzkiego U[illegible]rony Zabytków w Lublinie).
27 K. Drewniak, R. Niedźwiadek, J. Tkaczyk, *Analiza przemian przestrzennych wzgórza zamkowego w Piaskach (stan. 12) na podstawie archeologicznych badań wykopaliskowych w pasie drogi krajowej S12*, „Archeologia Polski Środkowo[illegible]", 8, 2007 (w druku)
28 R. Niedźwiadek, J. Tkaczyk, Dokumentacja z nadzorów archeologicznych i badań ratowniczych przy pra[illegible] ziemnych związanych z konstrukcją budynku wielorodzinnego przy ulicy Cichej 10 w Lublinie, Lublin 2007, (maszynopis dokumentacji w archiwum WUOZ w Lublinie)
29 M. Dąbrowska, op.cit., il. 36: 6.

świadczy także wewnętrzna powierzchnia płytki. Tu wyraźnie widoczne są ślady zagładzania, obserwowane jako ciągi linii papilarnych, pozostawione przez rzemieślnika.

Dla tej grupy zabytków nie dysponujemy analogiami. Wydaje się jednak, że tematyka wyobrażenia, pozwala wskazać na pierwszą poł. XVII w. jako moment ich produkcji, a tym samym określić okres funkcjonowania warsztatu, przy obecnej ul. Cichej 10. Trudno jednocześnie wyjaśnić dlaczego produkowane tu kafle z motywem orła, odstają tak znacznie od pozostałych swoją techniką i stylistyką wykonania.

Zaprezentowany artykuł nie prezentuje wszystkich aspektów wytwórczości kaflarskiej w Lublinie. Zadanie to daleko wykracza poza przyjęte ramy publikacji. Skupiono się w nim na omówieniu czterech znalezisk, z których każde można traktować jako osobny zespół. Ostatnia dekada ubiegłego stulecia i początek obecnego przyniosła szereg odkryć warsztatów garncarskich, które zestawiła i omówiła A. Stachyra[30]. Mam nadzieję iż kolejne lata przyniosą nowe, interesujące odkrycia poszerzające informacje o lubelskim kaflarstwie.

FOUR ASSEMBLAGES OF TILES FROM LUBLIN FROM THE BEGINNING OF THE 16TH TO THE HALF OF THE 17TH CENTURIES

summary

In the present paper, four selected tile assemblages were presented;they were obtained in the course of archaeological excavations carried out in different places of the centre of Lublin.

The oldest one is connected with a pottery-tile-making workshop producing its articles at 50 Krakowskie Przedmieście. Correlation of the chronology of the material with the stratigraphic arrangement allowed to distinguish four phases of this workshop`s functioning. Certain types of products may be attributed to each of the phases. Among them, the most interesting is a group of tiles, which show close analogies to specimens of Wawel" type.

The second group of artifacts was obtained from levelling layers present in crypts under the south aisle of the Archee. In the past, the temple was one of the elements of Jesuits` buildings in Lublin. It should be thought that the discovered products were constructional elements of stoves from townspeople`s houses which the monks received or bought at the end of the 16th century or first years of the 17th century. In the middle of the 18th century tenement-houses, the college and basilica almost completely burnt.

The third of the discussed assemblages was found at the rear of historical parcels belonging to the church and hospital of the Holy Ghost as well as the Carmelite monastery. The obtained tiles occurred within one levelling layer. Front plates were decorated mainly with motifs of vegetal twigs and an eagle wearing the crown.

The fourth assemblage of artifacts, is also dated to the 1st half of the 17th century and is connected with another place of pottery and tile production, a workshop located on present-day parcel at 10 Cicha Street. Fronts of this group of tiles were decorated with two motifs – vegetal, presented in form of "fixture" ornament or zoomorphologic one (representation of an eagle wearing the crown).

ЧАТЫРЫ ГРУПЫ ЛЮБЛІНСКАЙ КАФЛІ ПАЧАТКА XVI – ПЕРШАЙ ПАЛОВЫ XVII СТАГОДДЗЯ

рэзюмэ

У дадзеным артыкуле робіцца спроба ахарактарызаваць чатыры групы кафлі, якая была сабрана падчас сучасных археалагічных даследаванняў розных частак цэнтра (Śródmieścia) горада Любліна. Галоўным крытэрыем пры адборы старажытнага матэрыялу з'яўляецца гомагенічнасць (аднароднасць) груп. Пад гэтым разумеецца фактар выяўлення вялікай колькасці прадметаў, звязаных месцам і часам укрыцця.

Самая ранняя група звязана з ганчарна-кафлярскай майстэрняй, якая дзейнічала ў першай палове XVI стагоддзя з тыльнага боку сённяшняга ўчастка на Кракаўскім прадмесці, 50. Выдзелены чатыры стадыі функцыянавання майстэрні і вылучаны асноўныя формы кафлі, якія характарызуюць храналагічна-стылістычныя асаблівасці мясцовай прадукцыі рамесніка-печніка.

Другая група прадметаў кафлярскай вытворчасці была выяўлена ў нівеляцыйных пластах сучасных крыптаў пад паўднёвым нефам Архікатэдры. У мінулым гэты храм быў часткай езуіцкага комплекса ў Любліне. Можна меркаваць, што знойдзеныя вырабы складалі канструкцыйныя элементы пячэй мяшчанскіх дамоў, якія манахі набылі ў канцы XVI ці на пачатку XVII стагоддзя. У першай палове XVII стагоддзя камяніцы, калегіум і базыліка згарэлі. Падчас адбудовы манастырскага комплекса разбураныя печы і кафля маглі быць складзены ў падзямеллі касцёла. На падставе стылістыкі вытворчасці кафлі можна рэканструяваць выгляд пячэй гарадскіх камяніц другой паловы XVI стагоддзя.

Трэцяя група разглядаемай кафлі мела падобны лёс. Яна была выяўлена на гістарычных участках, якія належалі касцёлу і шпіталю св. Духа і ордэну кармелітаў. Знойдзеная кафля знаходзілася ў нівеляцыйным пласце з прызнакамі разбурэння і мела сляды ўздзеяння высокай тэмпературы. Можна выдзеліць два асноўныя дэкаратыўныя матывы – складаны віты раслінны і зааморфны. Колькасна пераважаюць фрагменты з выявай арла ў кароне. Трэцюю групу кафлі можна датаваць другой паловай XVI – першай паловай XVII стагоддзя.

Чацвёртая група, якая датуецца першай паловай XVII стагоддзя, знойдзена падчас даследаванняў ганчарна-кафлярскай майстэрні. Яна была лакалізавана на ўчастку па вуліцы Ціхая, 10. Тут таксама вылучаюцца два арнаменты – раслінны і зааморфны (арол у кароне). Аднак выява арла на кафлі з майстэрні па вуліцы Ціхая, 10 моцна адрозніваецца ад аналагічных выяў, знойдзеных у іншых месцах.

30 A. Stachyra, *Odkrycia nowożytnych pieców garncarskich na terenie historycznego Śródmieścia Lublina*, „Wiadomości Konserwatorskie Województwa Lubelskiego", red. H. Landecka, D. Kopciowski, B. Stolarz, t. 7, 2005, s. 218-230.

Marta Trojanowska
Zbigniew Jeliński
Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej w Przemyślu

Zdobnictwo i formy kafli nowożytnych z Placu Berka Joselewicza w Przemyślu

Plac Berka Joselewicza znajduje się na terenie tak zwanego „żydowskiego miasta", dzielnicy żydowskiej w obrębie dawnych murów miejskich, położonej na północ od Rynku pomiędzy dawnym mostem na Sanie i prowadzącą na ten most bramą Wodną a bramą Lwowską prowadzącą na gościniec lwowski. Dzielnica ta istniała w Przemyślu od średniowiecza do drugiej wojny światowej i charakteryzowała się zwartą, aczkolwiek nieregularną zabudową, której centrum stanowiły między innymi niewielka targowica, szesnastowieczna synagoga oraz dwie inne bożnice, łaźnia, szpital, rzeźnia i piekarnia mac[1]. Cała ta historyczna dzielnica uległa zniszczeniu w latach ostatniej wojny, a resztki renesansowej synagogi rozebrano na polecenie władz w latach 50. XX w. Później na tym miejscu znajdował się zieleniec i plac targowy oraz pomnik wdzięczności żołnierzom radzieckim. Obecnie na części zachodniej tego terenu usytuowany jest parking, a na części wschodniej – na placu Berka Joselewicza budowany jest nowy główny gmach Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej.

To właśnie decyzja o budowie w tym miejscu muzeum sprawiła, że w 2002 r. podjęto tu (ryc. 1) najpierw badania sondażowe, a potem, od 4 listopada 2004 r. do 25 maja 2006 r., ratownicze prace wykopaliskowe na ogromnym, 30 arowym wykopie, doprowadzonym do głębokości ok. 5,5 m poniżej poziomu współczesnej powierzchni[2]. W wyniku całej akcji między innymi odsłonięto, wyeksponowano, wyeksplorowano i udokumentowano relikty drewnianej i murowanej zabudowy od średniowiecza do XIX w., średniowieczną drewnianą palisadę – umocnienia miasta oraz cmentarz szkieletowy z XIII–XIV w. (58 pochówków)[3]. Pozyskane w wyniku badań zabytki nadal są opracowywane i aby nie uprzedzać archeologicznych publikacji na ten temat, do których, niewątpliwie, mają pierwszeństwo prowadzący prace, autorzy niniejszego komunikatu postanowili skupić się jedynie na omówieniu zdobnictwa i form nowożytnych kafli z pl. Berka Joselewicza. Pominięte zostały tu całkowicie inne odkrycia z zakresu garncarstwa, a także zdobnictwo kafli z XIX i XX w.

Znaleziska pojedynczych kafli towarzyszyły pracom archeologicznym od samego początku; znajdowano zarówno kafle dziewiętnastowieczne i z pierwszej poł. XX w., jak i szesnasto- i siedemnastowieczne. Aby łatwiej opisać zdobnictwo kafli zdecydowano się na podział ich na typy wyróżnione pod względem formy determinowanej funkcją, jaką spełniały. Kolejno omówione zostaną: kafle fryzowe i gzymsowe, kafle wieńczące i najliczniejsza grupa: kafle wypełniające środkowe[4].

Fragmenty kafli fryzowych i gzymsowych. Sprzed poł. XVI w. pochodzi prawdopodobnie nieglazurowany kafel, którego jedynym elementem dekoracyjnym są cienkie zwielokrotnione do pięciu łuki przypominające arkadki (ryc. 1). Niestaranne wykonanie i złe szlamowanie gliny nie świadczą dobrze o wytwórcy. Znacznie piękniejszą formę posiada nieco później datowany, fragment kafla gzymsowego z motywami kwiatowymi, pierwotnie także wielobarwnie polewany (ryc. 3)[5]. Być może z tego samego pieca pochodził podobnie szkliwiony kafel

1 A. Koperski, *„Żydowskie miasto" w Przemyślu – rys dziejów*, [w:] *Tajemnice placu Berka Joselewicza w Przemyślu. Rezultaty badań archeologicznych w obrębie „żydowskiego miasta"*. Katalog wystawy, Przemyśl 2006, s. 8-9.

2 Według roboczej dokumentacji archeologicznej; tamże, s. 11.

3 Tamże, s. 13-14. Pracami ratowniczymi kierował Łukasz Rejniewicz z Lublina, współpracowali z nim: Katarzyna Padło, Michał Krzemiński, Rafał Ratajczak i Zbigniew Jeliński, współautor komunikatu. Po odkryciu cmentarzyska zespół archeologów wspomagali pracownicy działu archeologii Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej: Adam Kostek, Magdalena Krzemińska i Maria Jarema. Autorem wszystkich fotografii i rysunków w niniejszym artykule jest Zbigniew Jeliński.

4 W pozyskanym materiale zastanawia znikoma liczba kafli narożnych.

5 Kafel o takim samym motywie, ale z błękitno-białą polewą znaleziony został w zamku w Dubiecku, por. J. T. Frazik, *Kafle z zamku w Dubiecku (z problematyki badawczej i konserwatorskiej zabytkowego założenia pałacowo-parkowego w Dubiecku)*, „Ochrona zabytków", nr 4 (91), 1970, s. 294-302.

gzymsowy, prawdopodobnie z górnej skrzyni pieca. Bardzo interesującą formą dekoracji (zgeometryzowane motywy roślinne) i wielobarwną polewą ozdobiono inny, jeszcze szesnastowieczny zabytek (ryc. 4). Pozostałe kafle fryzowe o motywach kwiatowych datować można już na początek XVII w. (ryc. 5); są one, niestety, wtórnie przepalone, ale były bardzo starannie wykonane. Cienkie ścianki, piękna forma i kolorystyka stawiają te kafle wśród najlepszych artystycznie i technicznie dokonań z tego okresu.

Trzykrotnie na kaflach gzymsowych i fryzowych stwierdzono motyw putta. Pierwszy z kafli pochodzi z wieku XVI, kolejny z początku XVII – główka putta z elementami ornamentu okuciowego na kaflu – a następny, prawdopodobnie z początku XVIII w. (ryc. 5). W tym ostatnim przypadku, datowanie jest niepewne[6]. Motyw aniołka o takiej, oryginalnej wersji jest ze wszech miar godny uwagi: forma putta jest jeszcze szesnastowieczna, ale cienka linia malatury na twarzy i skrzydełkach wskazywać może na wiek XVIII, gdyż wcześniej nie spotykamy na tych terenach kafli o tak precyzyjnie malowanym, drobnym detalu. Kafel osiemnastowieczny jest jednolicie wypalony, stosunkowo cienki, z dobrze szlamowanej, żelazistej glinki bez grubych ziaren piasku.

Fragmenty kafli wieńczących i ozdób pieca. Do tej grupy, jako najwcześniej datowane, należą duże wymiarami kafle z przedstawieniem winnych gron, pierwotnie glazurowane. Nawiązują one dekoracją do kafli środkowych ze zbiorów Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej[7]. Podobnie, a więc na poł. XVI w., datować można zwieńczony kwiatonem (?) kafel z Christogramem w okręgu; „IHS" zapisano późnogotyckim krojem liter (ryc. 7). Taka forma kafla jest nieco zbarbaryzowaną wersją (źle szlamowana glina, odwrócone „S", niedokładności odcisku w matrycy) wieńczących kafli z Dubiecka o podobnej formie[8]. Być może, do tego samego pieca należał, również nieco zbarbaryzowany w stosunku do dubieckich, fragment zwieńczenia – „koronki" ozdobionej płaskimi kwiatkami; oba kafle znaleziono razem. Mielibyśmy więc do czynienia z podobnymi formami zwieńczenia pieca, jak w Dubiecku, ale w bardziej prymitywnej artystycznie wersji[9]. Dodać należy, że kafle wieńczące prawie identyczne z dubieckimi, zostały znalezione również w Będziemyślu koło Sędziszowa Małopolskiego i w Rzeszowie[10]. Podobny fragment „koronki" pochodzi także z jednej z przyrynkowych kamienic w Przemyślu[11], więc prawdopodobnie na terenie historycznej ziemi przemyskiej i sanockiej w XVI w. był to typ zwieńczenia popularny i powielany, z mniejszą lub większą starannością, przez różnych wytwórców.

Za wieńczący można uznać też fragment pokrytego pierwotnie pobiałą kafla z drobnymi motywami geometryczno-roślinnymi na obrzeżach. Identyczne zdobnictwo spotykamy na fragmencie pobielanego kafla z początku XVII w. ze zbiorów muzealnych[12].

Bardzo interesujące są duże wieńczące kafle z motywem delfinków w zamkniętym półkolem górnym polu i barokowych tralek w części dolnej[13]. Niestety, znalezione fragmenty są wtórnie mocno przepalone; prawdopodobnie piec, w którym były umieszczone padł ofiarą wielkiego pożaru miasta w roku 1638. Motyw delfinków ułożonych antytetycznie znany był wówczas (na początku XVII w.) w Przemyślu, bo zdobi on jeden z kafli wypełniających pochodzący z kamienicy przyrynkowej[14].

Do kafli wieńczących lub ozdób pieca szesnastowiecznego należy też fragment kafla dekorowany prymitywnie zakomponowanymi w matrycy motywami geometrycznymi (nierówne romby, w niektórych rombach niewielkie okręgi), ale o bardzo dobrze zachowanej polewie. Do takiej formy dekoracji nie udało się znaleźć analogii. Znacznie piękniejszą formę przypominającą dachówkę – karpiówkę (lub rybią łuskę) posiada podobnie datowany, bardzo dobrze zachowany fragment lica tzw. dachówki piecowej[15] o niebieskiej i żółtej polewie (ryc. 8). Tak zwane dachówki piecowe były prawdopodobnie na terenie Przemyśla i okolic stosunkowo rzadkie, bo ten fragment jest pierwszym, jaki trafił do zbiorów Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej.

Fragmenty kafli wypełniających. Do tej grupy, z oczywistych względów, należy najwięcej zabytków. Z uwagi na ich dużą ilość, nie wszystkie zostaną tu zaprezentowane. Z pierwszej poł. XVI w. pochodzi nieglazurowany kafel z motywem rozetki o czterech potrójnych wirujących płatkach. Motyw ten był w Przemyślu popularny, gdyż pojawia się on w różnych wcześniejszych znaleziskach; przede wszystkim w kamienicach przyrynkowych[16], ale kompozycja ozdób obramienia w przypadku nowoodkrytego kafla jest trochę inna, niż wspomnianych wyżej.

Bardzo dekoracyjne, kolorowe polewy pokrywały kafle z poł. XVI w., swą gamą barwną nawiązywały do kafli wawelskich (ryc. 9). Na niektórych fragmentach zachowała się piękna w formie, wielobarwna dekoracja, niestety, trudno z tych pozostałości odtworzyć całe lico. Prawdopodobnie kafle te miały dość głęboką komorę.

---

6 Datowanie utrudnia fakt, że kafel ten znaleziono w warstwie przemieszanej, zawierającej materiał od XVI do XX wieku.

7 K. Winiarska, M. Trojanowska, *Katalog kafli prezentowanych na wystawie*, [w:] K. Winiarska, M. Trojanowska, L. Czarska, B. Kot, *O kaflach, tudzież garncarzach, kaflarzach i zdunach w Przemyślu*, Przemyśl 2006, poz. kat. 6.

8 J. T. Frazik, op.cit., s. 294-302, s. 298, il. 8, 9; K. Winiarska, M. Trojanowska, op.cit., poz. kat. 66.

9 J.T. Frazik, op.cit., s. 299, il. 8; K. Winiarska, M. Trojanowska, op.cit., poz. kat. 56-60.

10 S. Czopek, *Renesansowe kafle z Będziemyśla*, [w:] *Garncarswo i kaflarstwo na ziemiach polskich od późnego średniowiecza do czasów współczesnych. Materiały z konferencji – Rzeszów 21-23 IX 1993*, red. A. Gruszczyńska, A. Targońska, Rzeszów 1994, s. 95-120, il. 29, 30, 34.

11 K. Winiarska, M. Trojanowska, op.cit., poz. kat. 102.

12 Tamże, poz. kat. 22.

13 Znaleziono kilka fragmentów takich kafli.

14 K. Winiarska, M. Trojanowska, op.cit., kat. 107.

15 Pomimo, że nie jest to kafel, a rzadko spotykany element zdobniczy służący do osłaniania pieca, zdecydowano się włączyć go do zespołu kafli wieńczących z uwagi na to, że oprócz ochronnej, pełnił także funkcję ozdoby, podobnie jak kafle wieńczące.

16 K. Winiarska, M. Trojanowska, op.cit., poz. kat. 10, 97-99.

Część fragmentów kafli wypełniających z drugiej poł. XVI w. posiadała w centrum motyw rozetki i polewę jednobarwną zieloną ołowiową; nie zachowała się jednak ona dobrze, widać jedynie jej ślady (ryc. 10-11). Kafle o podobnej formie dekoracji, ale nie takiej samej, także z zieloną ołowiową polewą, znaleziono w Dubiecku [17]. Podobne do nich są też niektóre kafle bieckie[18].

Następną grupę tworzą kafle z motywem rozet i tzw. wirującej rozety (ryc. 12-13). Były one również najczęściej szkliwione na zielono i mogą być datowane na poł. XVI w., lub nieco wcześniej. Znów nasuwają się analogie z kaflami z Biecza[19] i z przemyskiego Zamku[20]. Na tych ostatnich jednak nie zachowały się ślady polewy.

Wydaje się, że właśnie tej ostatniej formie kafli pokrewne są tak zwane kafle kopulaste – według nowszej terminologii – kafle z wypukłym lustrem, również znalezione na placu Berka Joselewicza. Nie mają one jednak tak mocno wypukłej płytki licowej, jak podobne w formie, kafle dubieckie i będziemyskie[21] i inaczej jest ona zdobiona: ma otoczoną okręgiem rozetkę położoną w samym centrum lica; w narożach zaś kafla, już poza wypukłością lustra, znajdują się trójliście ułożone odśrodkowo (ryc. 14)[22]. Wszystkie te kafle mają ślady wielobarwnych polew – zielonej, błękitnej, żółtej, białej i brązowej, a piec z nich wykonany musiał wyglądać imponująco. Datować go można na poł. XVI w., lub tuż po połowie tegoż wieku.

I już prawie na koniec, najbardziej chyba interesujące spośród wszystkich pozyskanych podczas tych prac, kafle o motywach figuralnych datowane na poł. XVI w. Pierwsza grupa to kafle o prostokątnej płytce licowej, na której przedstawiono zwróconą w prawo półfigurę króla pod arkadą. Król w obu dłoniach trzyma stylizowane kwiaty (ryc. 15). Nie zachowała się na nich polewa, ale pierwotnie, mogły być pokryte polewą zieloną. Formy dekoracji w dość prymitywny sposób nawiązują do renesansowych kafli figuralnych znanych z terenu Polski; przede wszystkim kafli wawelskich, kafli ze Spytkowic, czy Liwu[23], czy też, bliższych terytorialnie, figuralnych kafli przedstawiających młodzieńca w arkadzie znanych z Będziemyśla i Biecza[24]. Takie ujęcie motywu króla w renesansowej szacie jest dotychczas nieznane i chyba można je uznać za osiągnięcie oryginalne przemyskich garncarzy.

Podobnie rzecz ma się z pobielanymi i prawdopodobnie polewanymi zieloną ołowiową polewą, bo zachowały się jej fragmenty, kaflami na prawie kwadratowej płytce licowej przedstawiono uzbrojonych rycerzy lub gotowych do walki obrońców miasta: kuszników i halabardników (ryc. 16-17). Zachował się również fragment kafla z przedstawieniem konia; być może z siedzącym na koniu rycerzem. Zbroje, a właściwie kolczuga lub skórzany kaftan oraz hełmy typu łebka lub salada[25] ukazane na tych kaflach pochodzą z przełomu XV i XVI w., a same kafle można datować na poł. XVI w. Dodać należy, że w przyrynkowych kamienicach w Przemyślu zostały znalezione kafle o podobnych motywach zdobniczych[26]. Na ich licach widnieje zarówno rycerz w podobnym hełmie, jak i niemal identycznie upozowany koń. Kafle z podobną dekoracją znaleziono w latach sześćdziesiątych XX w. w Łańcucie[27]. Zarówno kafle z postacią króla w arkadzie, jak i kafle z rycerzami mają proste, ścianki kafli są stosunkowo grube, a komory głębokie.

Przegląd zamykają kafle wypełniające o dekoracji kontynuacyjnej. Niewielkie fragmenty dwóch z nich można datować jeszcze na koniec XVI w., a pozostałe, niestety bardzo mocno wtórnie przepalone, na początek wieku XVII[28]. Na ich licach widnieje biały pierwotnie(?) ornament na ciemnoniebieskim tle (ryc. 18). Ornament jest płaski, drobny i delikatny, nawiązuje do znalezionych w pobliżu wtórnie przepalonych kafli wieńczących z motywem antytetycznie ułożonych delfinów i tralek (może pochodziły z jednego pieca?) przedstawionych powyżej. Kafle o podobnych motywach kontynuacyjnych pochodzą z Jarosławia i datowane są na wiek XVII[29].

Następną grupę tworzą siedemnastowieczne kafle wypełniające(?) ozdobione motywami roślinnymi i zwierzęcymi. Zachowały się jednak w niewielkich fragmentach i trudno na ich podstawie pokusić się o jakieś rekonstrukcje, analogie i uogólnienia. Wśród tych ostatnich niewątpliwie interesujący dla mieszkańców Przemyśla jest fragment kafla z przedstawieniem niedźwiadka (ryc. 19). Trudno jednak ustalić, czy ten datowany na XVII w. kafel wypełniający jest nawiązaniem do herbu miasta z okresu staropolskiego, ale nie można tego wykluczyć[30].

Reasumując – większość kafli nowożytnych znalezionych podczas ratowniczych prac wykopaliskowych prowadzonych w miejscu budowy nowego gmachu Muzeum pochodzi z XVI w. i swoją dekoracją nawiązuje do znanych już i publikowanych zabytków z Dubiecka, Będziemyśla, Rzeszowa, Przemyśla, Jarosławia i Biecza, a więc do ośrodków garncarskich w obecnej Polsce południowo-wschodniej. Garncarze z tych ośrodków oddziaływali na siebie wzajemnie i właściwie nie wiadomo, które z miast i miasteczek ówczesnej Małopolski Wschodniej i Rusi Koronnej odgrywało w tym rzemiośle zdecydowanie przewodnią rolę. Najcenniejsze pod względem ikonografii są kafle z półfigurą

17 J. T. Frazik, op.cit., s. 300, il. 11, 12. Zostały zrekonstruowane przez Renatę i Józefa Tomasza Frazików.
18 G. T. Ślawscy, *Garncarstwo i kaflarstwo w Bieczu*, [w:] *Garncarswo i kaflarstwo* ..., s. 211-213, il. 10, 26, 27, 32.
19 Tamże, s. 224, il. 30.
20 K. Winiarska, M. Trojanowska, op.cit., poz. kat. 93-95.
21 J.T. Frazik, op.cit., s. 296, il. 4 a-c; K. Winiarska, M. Trojanowska, op.cit., poz. kat. 61-64; S. Czopek, op.cit., s. 112, il. 27.
22 Kafle o podobnej dekoracji znaleziono w Jarosławiu. M. Dąbrowska, *Kafle i piece kaflowe w Polsce do końca XVIII wieku*, Wrocław 1987, il. 32, poz. 2.
23 M. Pietkiewicz-Dereniowa, *Kafle wawelskie okresu wczesnego renesansu*, [w:] „Studia do dziejów Wawelu", t. 2, Kraków 1961, s. 303-375; s. 337-338; M. Dąbrowska, op.cit., s. 127-128, il. 19: 2 i 4, il. 43, 46, 47, 71, 90.
24 S. Czopek, op.cit., il. 4-6; G. T. Ślawscy, *op.cit.*, il. 24.
25 M. Gradowski, Z. Żygulski jun., *Słownik uzbrojenia historycznego*, Warszawa 1998, s. 129, 133, il. 157.
26 K. Winiarska, M. Trojanowska, op.cit., poz. kat. 105, 106.
27 F. Kotula, *Rozmowy ze skorupami*, Rzeszów 1969, il. 26.
28 Najpóźniej na lata trzydzieste – rok 1638 – pożar miasta.
29 J. Olszewska, *Jarosławski ośrodek kaflarski*, „Rocznik Stowarzyszenia Miłośników Jarosławia", 1963/1964, s. 55.
30 J. Krochmal, *Siedem wieków przemyskiego herbu, katalog wystawy 5-30 czerwca 1998*, Przemyśl 1998, il. 1-3.

króla i przedstawieniem rycerzy, ale te ostatnie były już odnotowane w kamienicach przy Rynku. Dla przemyślan interesującym, po raz pierwszy spotkanym w Przemyślu motywem dekoracyjnym jest niedźwiadek zdobiący fragment lica kafla z XVII w.; nie jest jednak pewne, czy to przedstawienie jest nawiązaniem do herbu miasta. Najbliższe przemyskim są kafle z Dubiecka i Będziemyśla oraz kafle o motywach kontynuacyjnych z Jarosławia i z garncarstwem tych miast należy szukać związków rzemieślników przemyskich.

W warstwach nie natrafiono na gruzowisko pieca z XVIII w. Ten ostatni fakt świadczyć może o zubożeniu mieszkańców królewskiego miasta w czasach saskich. Nie udało się niestety, pozyskać takiej ilości materiału zabytkowego, by pokusić się o rekonstrukcję szesnasto- lub siedemnastowiecznego pieca[31].

Pozostałe wyniki badań w obrębie przemyskiego „żydowskiego miasta" zostaną ogłoszone później, a zrobią to prowadzący ratownicze prace archeolodzy[32].

ORNAMENTATION AND FORMS OF MODERN-TIMES TILES OBTAINED AS A RESULT OF ARCHAEOLOGICAL RESCUE WORKS ON BEREK JOSELEWICZ SQUARE IN PRZEMYSL IN THE PERIOD FROM 4 NOVEMBER 2005 TO 25 MAY 2006

summary

Berek Joselewicz Square is located in the area of so-called "Jewish town", a Jewish quarter within the old city walls, which was placed to the north of the Market Square between previous bridge on the river San and leading to it Water Gate and Lvov Gate that led to the Lvov road. The quarter existed in Przemysl from the Middle Ages to World War II and was characterised by dense though irregular building arrangement. Decision about the building of a new National Museum of the Przemyśl Region caused that in the year 2002 there were undertaken first sondage excavations, and then, from 4 November 2004 to 25 May 2006 rescue excavations on 30-ares trench that achieved the depth of c. 5.5 metres below the modern surface. Artifacts obtained as a result of the works are still being described, and the present report only presents ornamentation and forms of modern tiles. Cross tiles and mould ones, garland tiles and the most numerous group: middle filling tiles have been discussed.

Most of modern tiles found in the "Jewish town" during the mentioned rescue excavations are dated to the 16th century and with their decoration they refer to known and published artifacts from Dubiecko, Będziemyśl, Rzeszów, Przemyśl, Jarosław and Biecz, that is to pottery centres in present-day south-east Poland. More original in respect of iconography are filling tiles with half-length figure of a king in an arcade and representation of knights but the latter have already been noted in tenement-houses at the Market Square. An interesting, first met in Przemyśl decorative motif is a young bear which decorated a fragment of the face of a tile from the 17th century; however it is not sure whether this representation is a reference to the young bear from the arms of the city. The closest to the Przemyśl ones are tiles from Dubiecko and Bedziemyśl and tiles with continuous motifs from Jarosław and this is where inspirations of potters of Przemyśl should be looked for.

Among the gathered material lack of corner tiles is striking. There appears a question whether in stoves of Przemyśl in the 16th and 17th centuries they were used. There is also lack of (except an uncertainly dated mould tile with a putto motif) the 18th century tiles. The latter fact may testify impoverishment of the king`s town inhabitants in the Saxon period. It was also unsuccessful to obtain such amount of material to attempt to reconstruct the 16th or 17th century stove.

ДЭКАРАТЫЎНАЕ МАСТАЦТВА І ФОРМЫ КАФЛІ НОВАГА ЧАСУ, ЗНОЙДЗЕНАЙ ПАДЧАС АРХЕАЛАГІЧНЫХ ДАСЛЕДАВАННЯЎ НА ПЛОШЧЫ ІМЯ БЕРКІ ЁСЕЛЕВІЧА Ў ПЕРАМЫШЛІ (4 ЛІСТАПАДА 2005 – 25 МАЯ 2006 ГГ)

рэзюмэ

Плошча імя Беркі Ёселевіча знаходзіцца на тэрыторыі так званага „яўрэйскага горада" – квартала, які размяшчаецца на поўнач ад Рынка паміж былым мастом на Сане з Воднай брамай і Львоўскай брамай, што вядзе да львоўскага гасцінца. Гэты квартал існаваў у Перамышлі з сярэднявечча да другой сусветнай вайны і характарызаваўся шчыльнай і нерэгулярнай забудовай. Рашэнне аб будаўніцтве тут новага будынка Нацыянальнага музея Перамышальскай зямлі паслужыла пачаткам правядзення ў 2002 годзе зандажных даследаванняў, а з лістапада 2005 да 25 мая 2006 гг. ратаўнічых археалагічных раскопак. Яны былі праведзены на плошчы 30 га на глыбіню 5,5 м ніжэй узроўню сучаснай плошчы. Знойдзеныя падчас даследаванняў матэрыялы яшчэ апрацоўваюцца. У дадзеным артыкуле разглядаецца дэкаратыўнае мастацтва і тыпы кафлі: фрызавая, карнізная, каронкі, вонкавая.

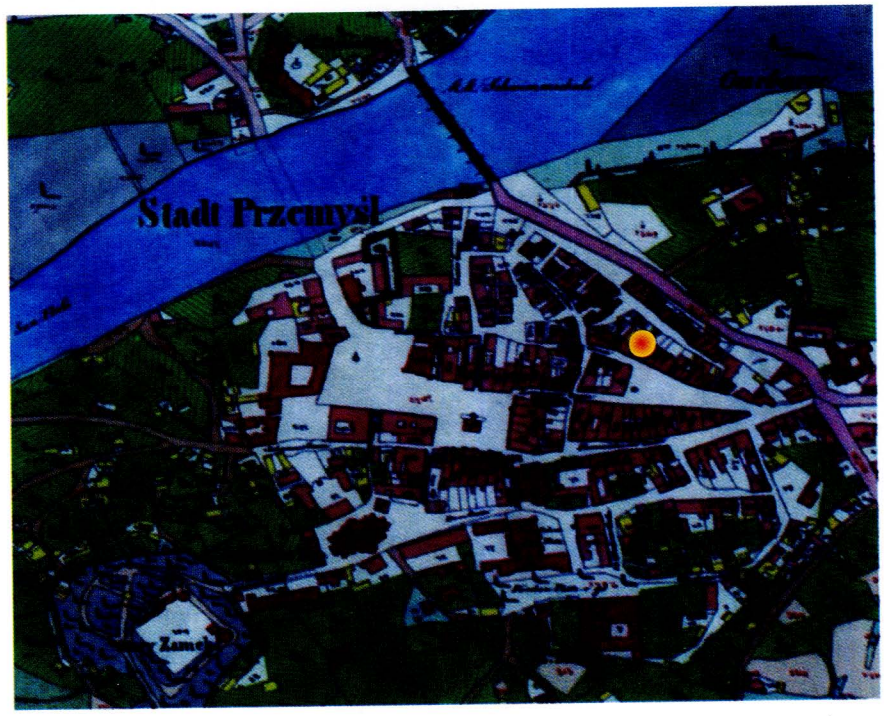
Большасць кафлі, знойдзенай у "яўрэйскім горадзе", паходзіць з XVI стагоддзя і падобна на апублікаваную кафлю з вядомых ганчарных цэнтраў паўднёва-ўсходняй Польшчы – Дубецка, Бэндземысля, Рэйха, Пшэмысля, Ярославя і Беча. Арыгінальным іканаграфічным тыпам з'яўляецца кафля з паўфігурай караля ў аркадзе і выявай рыцараў, якія, праўда, былі ўжо знойдзены ў камяніцах на Рынку. Цікавым дэкаратыўным сюжэтам, упершыню сустрэтым у Перамышлю, з'яўляецца медзведзяня на вонкавай пласціне кафлі XVII стагоддзя. Магчыма, гэты сюжэт звязаны з гербам Перамышля. Бліжэйшыя аналагі перамышальскай кафлі паходзяць з Дубецка, Бэндземысля і Ярославя, з якімі і трэба шукаць сувязі перамышальскіх ганчароў.

Сярод сабранага матэрыялу здзіўляе адсутнасць вуглавой кафлі. Узнікае пытанне, ці была яна ў перамышльскіх печах. Трэба адзначыць малую колькасць кафлі XVIII стагоддзя. Апошні факт можа сведчыць аб збядненні жыхароў каралеўскага горада ў часы Сасаў. Не атрымалася, на жаль, сабраць дастатковую колькасць матэрыялу, каб рэканструяваць печ XVI-XVII стагоддзя.

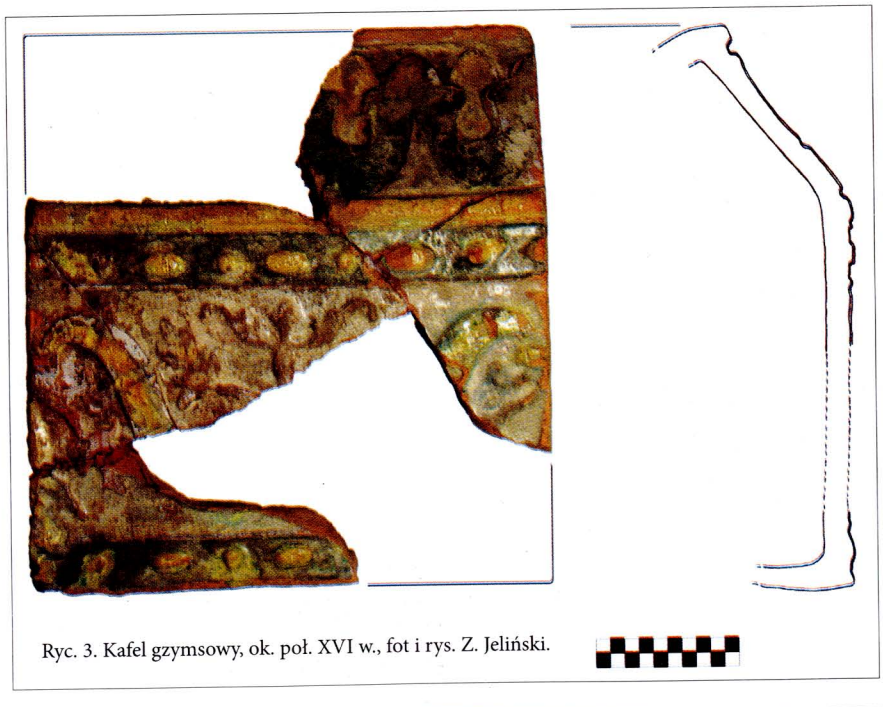
31 Być może z jednego pieca pochodzą kafle umieszczone na fotografiach: 11, 12, 17, 28, 29, 30 oraz: 5, 6, 8, 14, 32.

32 Autorzy dziękują Łukaszowi Rejniewiczowi za udostępnienie materiału do napisania tego artykułu.

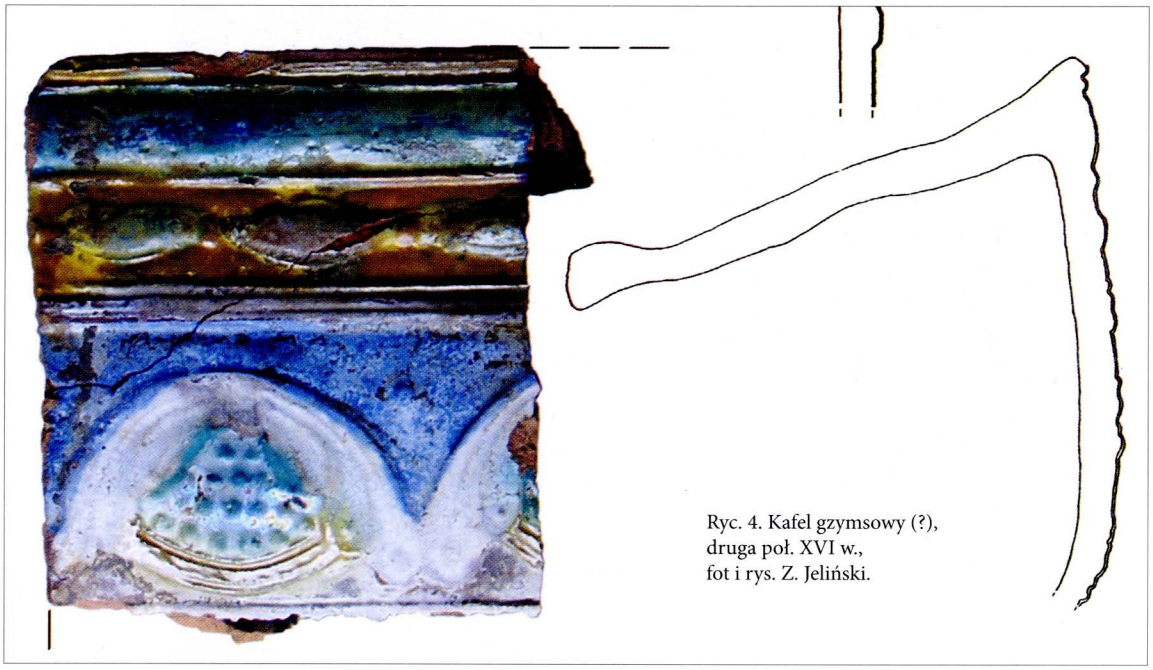
Rys. 1. Mapa katastralna Przemyśla z roku 1852. Kółkiem oznaczono miejsce wykopalisk, oprac. M. Krzemiński.



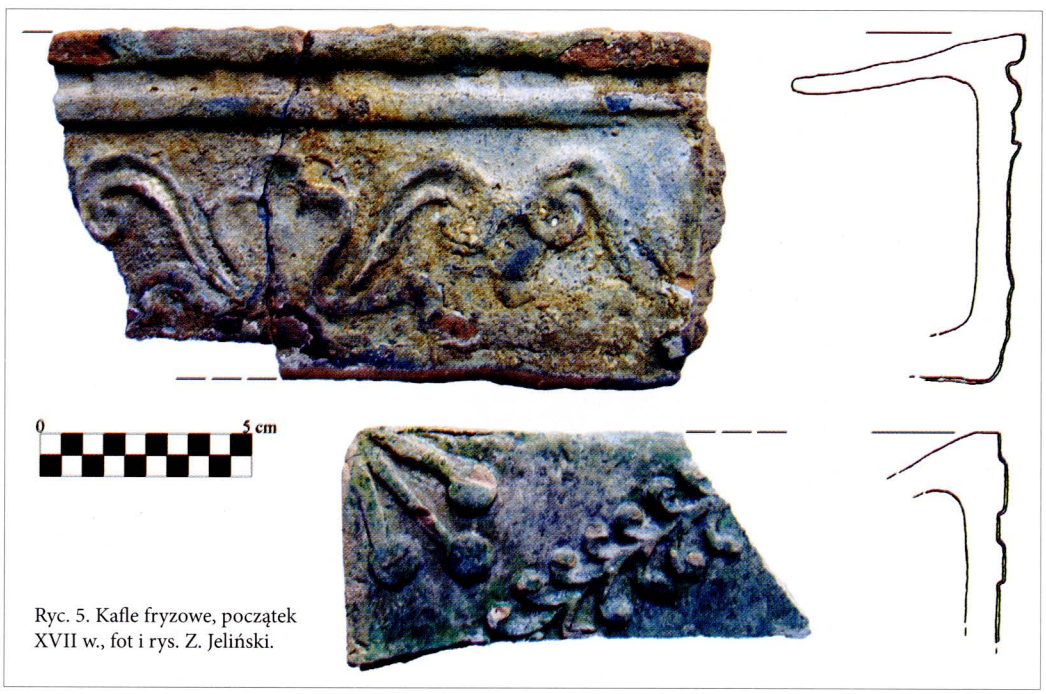
Ryc. 2. Kafel fryzowy, przed poł. XVI w., fot i rys. Z. Jeliński.



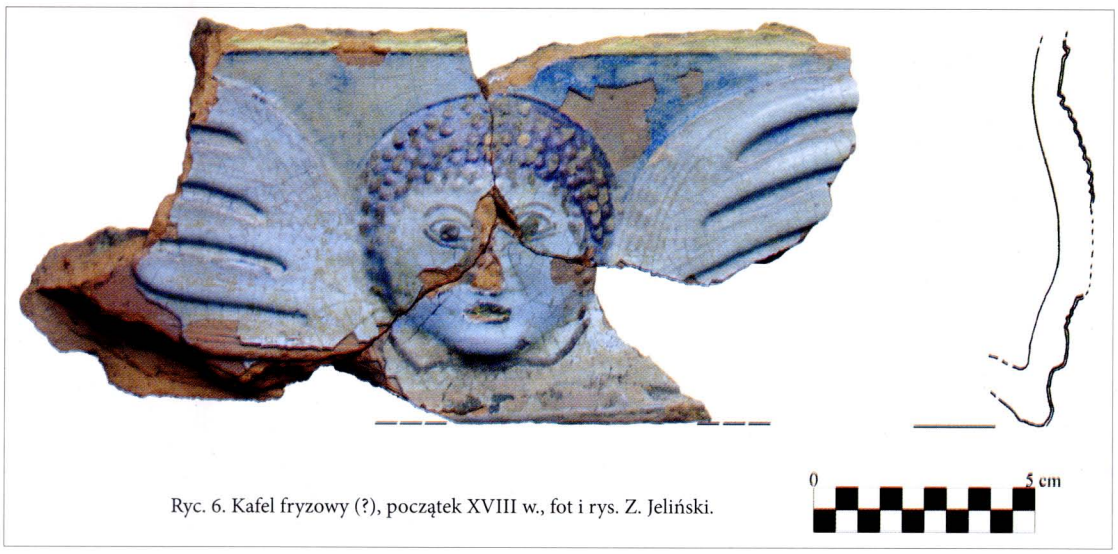
Ryc. 3. Kafel gzymsowy, ok. poł. XVI w., fot i rys. Z. Jeliński.



Ryc. 4. Kafel gzymsowy (?), druga poł. XVI w., fot i rys. Z. Jeliński.

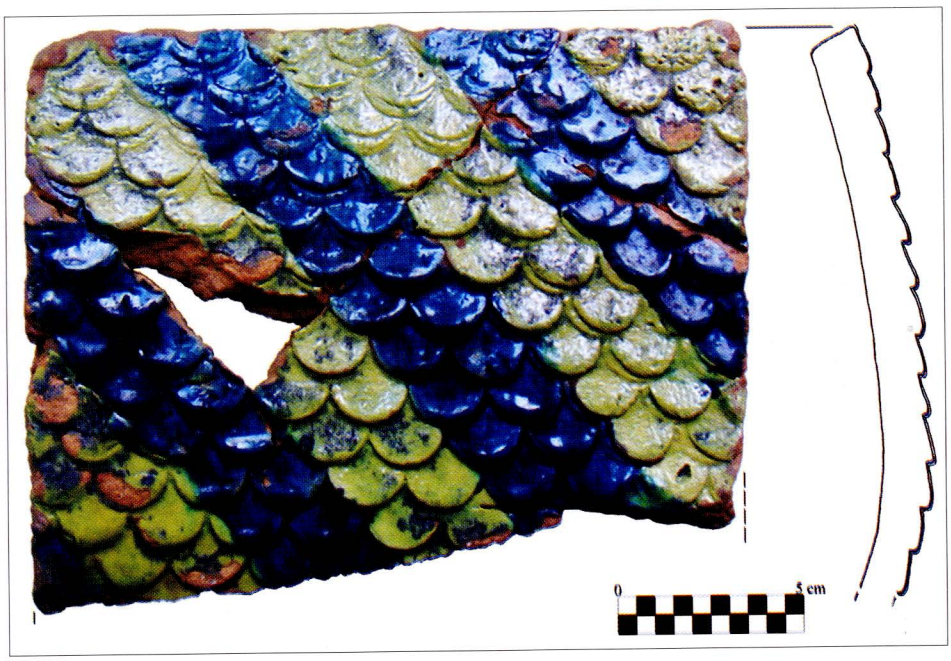


Ryc. 5. Kafle fryzowe, początek XVII w., fot i rys. Z. Jeliński.

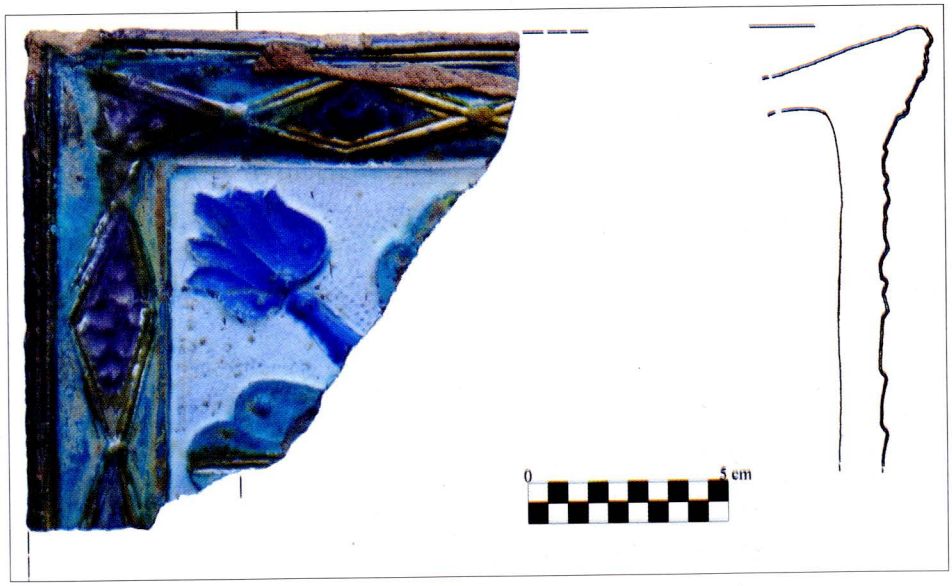


Ryc. 6. Kafel fryzowy (?), początek XVIII w., fot i rys. Z. Jeliński.

Ryc. 7. Kafel wieńczący, ok. poł. XVI w., fot i rys. Z. Jeliński.



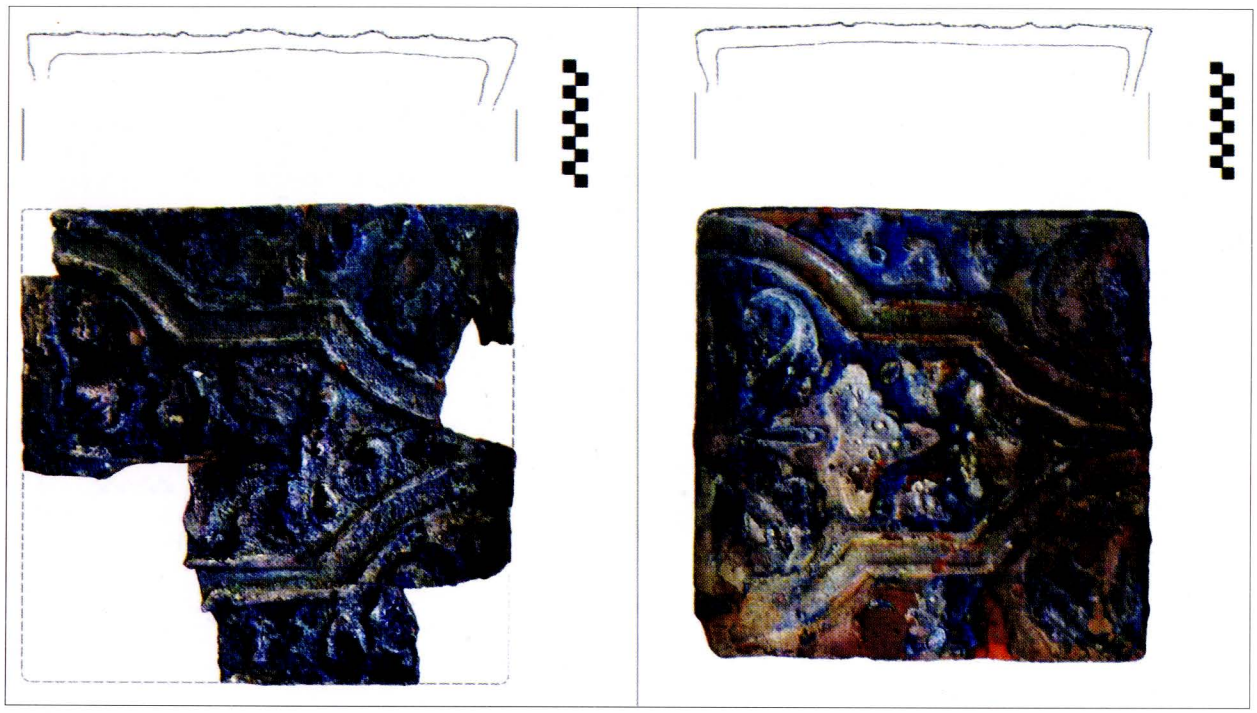
Ryc. 8. Dachówka piecowa, druga poł. XVI w., fot i rys. Z. Jeliński.

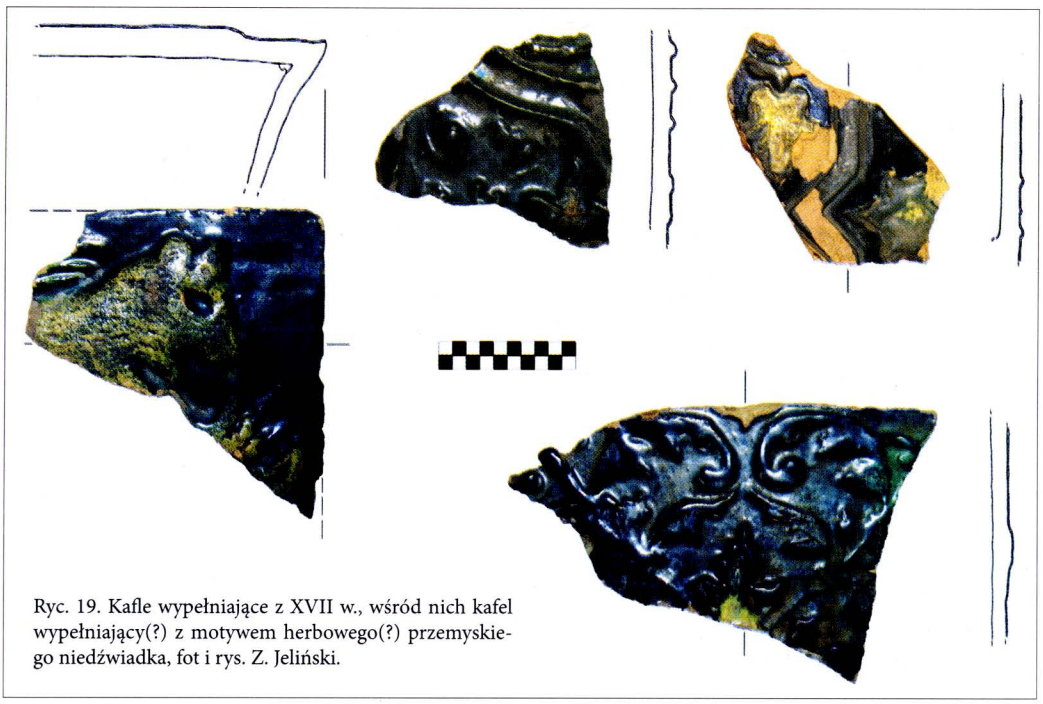


Ryc. 9. Kafel wypełniający, ok. poł. XVI w., fot i rys. Z. Jeliński.

Ryc. 17. Kafel wypełniający, ok. poł. XVI w., fot i rys. Z. Jeliński.

Ryc. 18. Kafle wypełniające, początku XVII w., fot i rys. Z. Jeliński.

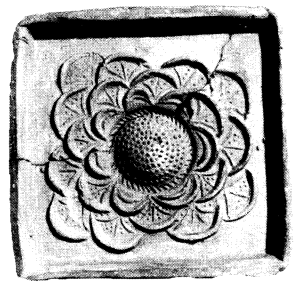




Ryc. 19. Kafle wypełniające z XVII w., wśród nich kafel wypełniający(?) z motywem herbowego(?) przemyskiego niedźwiadka, fot i rys. Z. Jeliński.

Krystyna Sulkowska-Tuszyńska
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

O kaflach i piecach z klasztoru Norbertanek w Strzelnie (XVI–XVIII w.)



W artykule umieszczono uwagi dotyczące trzech pieców, które w okresie pomiędzy XV/ XVI a XVIII/ XIX stuleciem ogrzewały różne pomieszczenia w klasztorze norbertanek w Strzelnie na Kujawach. Krótko scharakteryzowano miejsca, w których funkcjonowały piece, opisano kafle (formy i zdobienie) oraz, o ile to możliwe, bryły pieców (zachowane lub zrekonstruowane).

Początki kujawskiego Strzelna sięgają drugiej poł. XII w., łączone są z przybyciem żeńskiego konwentu i zbudowaniem drewnianego klasztoru o dwóch kamienno-ceglanych świątyniach. Kres pobytu norbertanek na wzgórzu w Strzelnie nastąpił wraz z kasatą klasztoru, dokonaną przez władze pruskie w 1837 r.[1] Strzelno do dnia dzisiejszego słynie ze wspanialej rzeźby romańskiej, w tym z przedstawień figuralnych na kolumnach i na różnych detalach architektonicznych, odkrytych podczas badań archeologicznych, architektonicznych i remontów (ryc. 1).

Najstarsze kafle zachowały się na strzeleńskim wzgórzu w jednostkach stratyfikacyjnych związanych ze wznoszeniem gotyckiego klasztoru, od drugiej poł. XV w.; najmłodsze pochodzą z XX w.

Najstarsze kafle zachowały się w nawarstwieniach, w północno-zachodniej partii wzgórza, poza terenem klauzury. Obszar ten od końca XII w. był wykorzystywany jako parafialny cmentarz, a od XIV do co najmniej XVIII w., znajdowały się tam różne budynki mieszkalne i gospodarcze. Najdalej od kościołów stał długi prostokątny budynek (ca 20 m, z XVI w.) – prawdopodobnie stajnia lub stodoła. Bliżej *claustrum* były drewniane domy mieszkalne z paleniskami i gospodarcze budynki z żarnem, datowane na XIV-XV w. Tuż przy rotundzie znajdował się podpiwniczony murowany dom dla przybywających gości i pielgrzymów z XV/XVI – pierwszej poł. XVI w.[2]

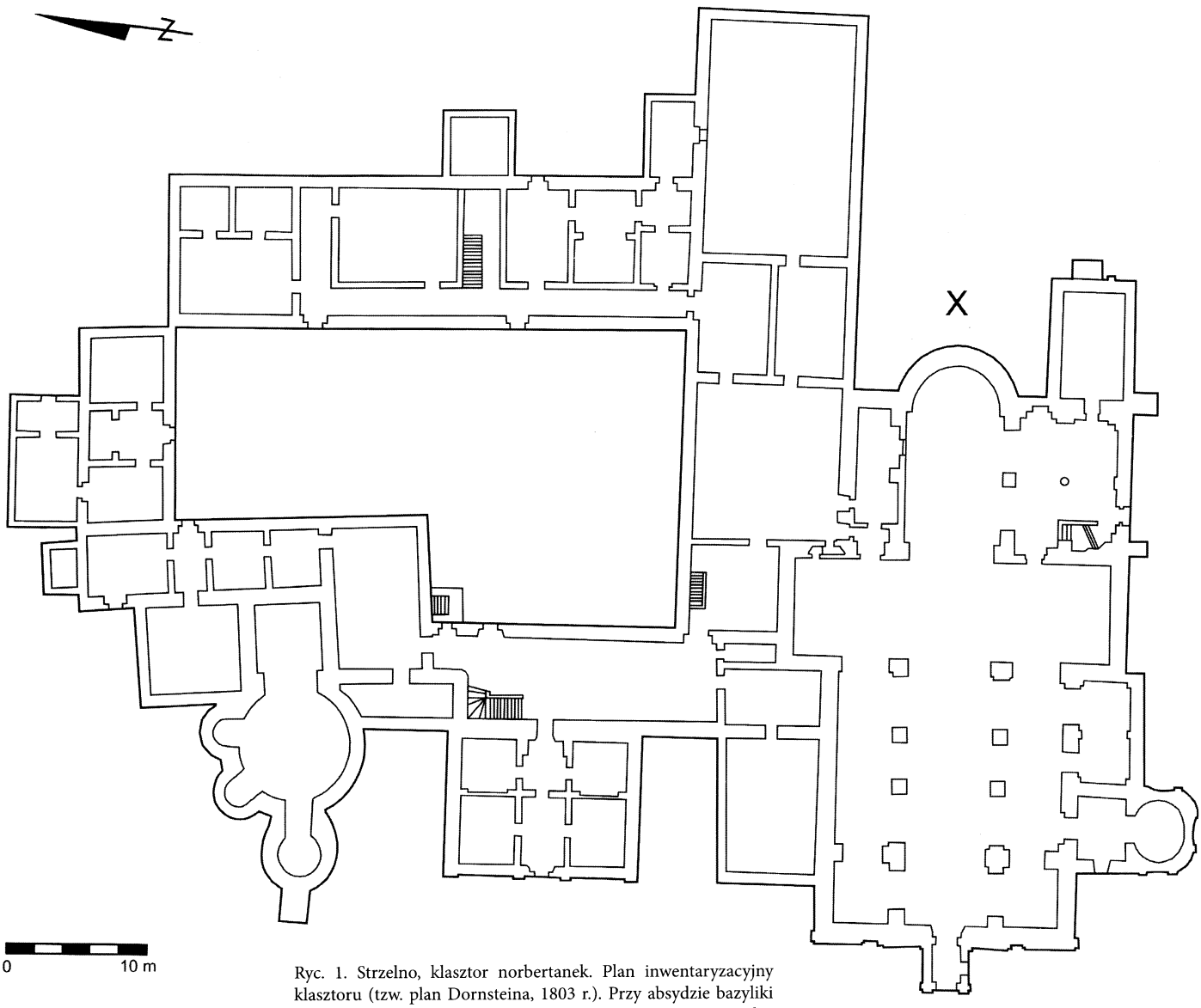
W piwnicy domniemanego domu gości odkryto piec *hypocaustum z* dwoma pomieszczeniami po obu stronach komory paleniskowej – od zachodu i wschodu[3]. Po rozebraniu budynku do zachodniego pomieszczenia wrzucono kafle naczyniowe i płytowe, pochodzące z jednego lub dwóch pieców, ogrzewających pomieszczenia dla pielgrzymów (ryc. 2-6). Wśród kafli garnkowych o okrągłych otworach wyróżniono egzemplarze mniejsze i większe (średnice: 15, 17 cm, wys. 17 cm; ryc. 2); nieliczne kafle miskowe miały kwadratowe otwory (dł. krawędzi 14 cm, wys. 14 cm; ryc. 3). Wszystkie kafle naczyniowe mają ceglastą barwę powierzchni i są pozbawione jakichkolwiek zdobień.

Kafle płytowe mają jedno lub dwuskokową wysoką ramkę i długie komory (wys. do 16 cm). Wśród kafli płytowych wyróżniono zdobienia:
- z chrystogramem („IHS" w lustrzanym odbiciu) na płytce o wymiarach 17,3×17,8 cm; (ryc. 4);

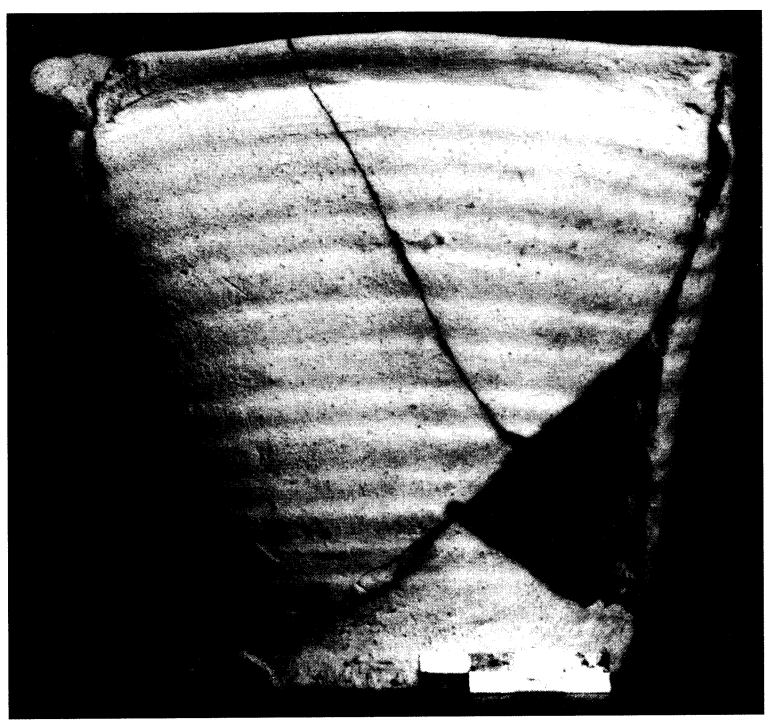
1 Pierwsze badania archeologiczne w Strzelnie podjęła w 1950 roku mgr Krystyna Józefowiczówna, z PAN w Poznaniu. Systematyczne i długie poszukiwania archeologiczno-architektoniczne rozpoczął w 1981 roku i realizował do 1986, Instytut Archeologii Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, pod kierunkiem prof. dr hab. Jadwigi Chudziakowej, z udziałem asystentów – Jolanty i Jerzego Dubikajtis oraz Krystyny Sulkowskiej. Badania te miały na celu ustalenie początkowej historii wzgórza i specyfiki romańskiej architektury Strzelna. W roku 2000 Zakład Archeologii Architektury Instytutu Archeologii UMK powrócił do Strzelna, by przed remontem bazyliki dokończyć poznawanie jej wnętrza. W 2001 roku zakończono badania w kościele; do 2004 roku trwały poszukiwania kolejnych skrzydeł średniowiecznego *claustrum*, kierowane przez Krystynę Sulkowską-Tuszyńską. Wśród wielu grup przedmiotów pozyskanych w trakcie badań archeologicznych i czekających na kompleksowe opracowanie są właśnie kafle. Stan badań nad kaflami w Strzelnie nie pozwala na pełną charakterystykę poszczególnych ich rodzajów i grup.

2 Opis jednostek kulturowych, ich wstępne datowanie i specyfika nawarstwień patrz: J. Dubikajtis, J. Dubikajtis, G. K. Sulkowska, *Charakterystyka stratyfikacji kulturowej wzgórza klasztornego w Strzelnie (woj. bydgoskie)* [w:] *Z badań nad średniowieczną architekturą Kujaw i Wielkopolski Wschodniej,* red. J. Chudziakowa, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków", seria B, 1990, t. 86, s. 31-88.

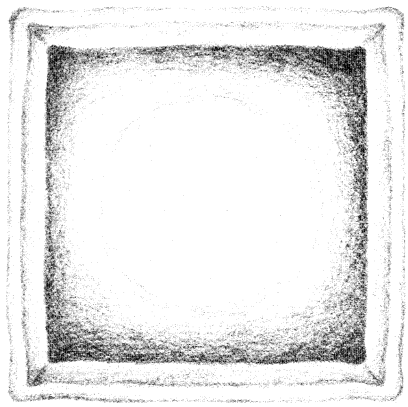
3 J. Dubikajtis, *Późnośredniowieczny piec typu hypocaustum ze Strzelna (woj. bydgoskie)*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici", Archeologia, t. 17, 1990, s. 45-59.



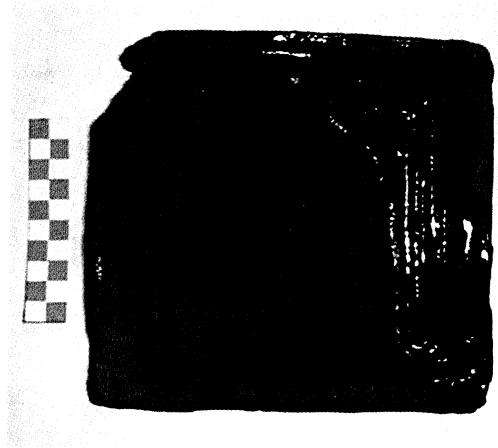
Ryc. 1. Strzelno, klasztor norbertanek. Plan inwentaryzacyjny klasztoru (tzw. plan Dornsteina, 1803 r.). Przy absydzie bazyliki wskazano lokalizację pieca zdobionego kartuszami, za: J. Dubikajtis, op.cit., s. 47 (zdygitalizował M. Tuszyński).



Ryc. 2. Strzelno, klasztor norbertanek. Kafel garnkowy z kwadratowym otworem, fot. A. Grochocki.

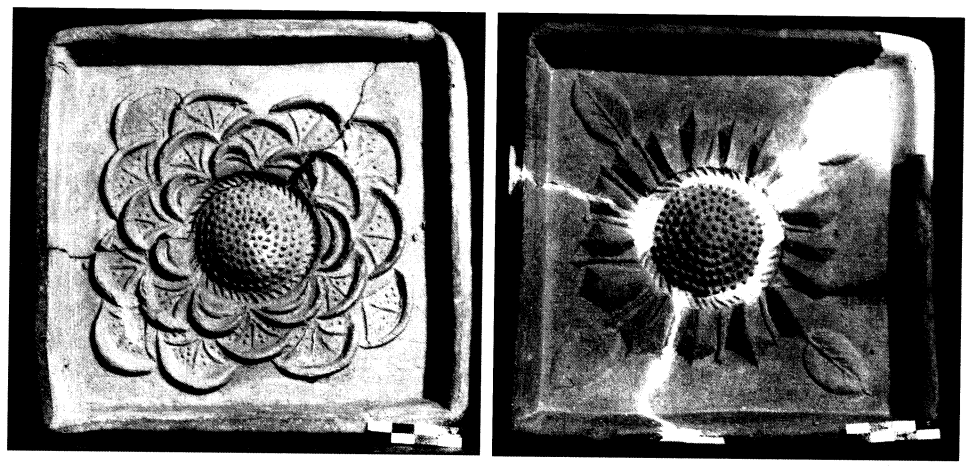


Ryc. 3. Strzelno, klasztor norbertanek. Kafel miskowy z kwadratowym otworem, rys. E. Szewczyk



Ryc. 4. Strzelno, klasztor norbertanek. Kafel z „IHS"; widoczny zaciek szkliwa, fot. K. Sulkowska-Tuszyńska.

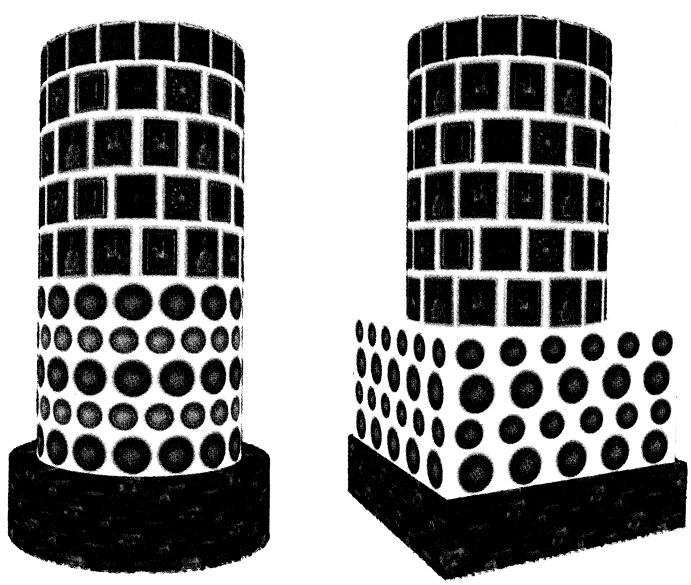
Ryc. 5a,b. Strzelno, klasztor norbertanek. Kafle zdobione różnymi rozetami, fot. A. Grochocki.



- z różnymi rozetami o półkolistych środkach, z jednym, dwoma lub trzema okółkami różnych płatków, na płytce o wymiarach 18×18 cm (ryc. 5);
- z półfigurą Jakuba Starszego – pielgrzyma [4];
- z jednorożcem (?) na tle osiowo ustawionej gałązki (ryc. 6);
- z jeźdźcem na koniu w uprzęży (w kolistym otoku lub w kwadratowej ramce, na płytce o wymiarach 20×20 cm[5].

Kafle płytowe i naczyniowe nie są szkliwione[6], wszystkie mają wyraźne ślady po osadzeniu w piecu (okopcenia, ślady gliny), nierówności powstałe podczas wyjmowania z matryc, łączenia płytek z kołnierzami, modelowania otworów itd. Wszystkie wypalone są na ceglasty kolor. Z pozostałych fragmentów zrekonstruowano co najmniej 6 egzemplarzy miskowych o kwadratowych otworach, 14 garnkowych o kolistych otworach i 24 kafle płytowe. Wymiary, kształty i zdobnictwo kafli pozwalają na rekonstrukcję bryły w co najmniej dwóch wariantach[7].

Pierwszy z nich miałby bryłę podobną do walca, w podstawie z kaflami garnkowymi o mniejszych i większych średnicach. W nadstawie takiego pieca mogłyby



Ryc. 6. Strzelno, klasztor norbertanek. Rekonstrukcja bryły pieca z „domu dla gości" – dwa warianty, rekonst. B. Bielec-Maciejewska, rys. E. Szewczyk.

4 Patrz, J. Dubikajtis, op.cit., ryc. 7:2; K. Sulkowska-Tuszyńska, *Klasztor Norbertanek w Strzelnie (XII-XVI w.). Sacrum i profanum,* Toruń 2006, ryc. 182.
5 Patrz, K. Sulkowska-Tuszyńska, op.cit., ryc. 181.
6 Poza nielicznymi zaciekami na niektórych licach i komorach.
7 Rekonstrukcję prezentowanych obu wariantów wykonała mgr B. Bielec-Maciejewska.

być kafle płytowe z rozetami, z jeźdźcami, Jakubem – pielgrzymem, chrystogramem „IHS", a w zwieńczeniu niskie kafle miskowe o kwadratowych otworach. Egzemplarze z chrystogramem i z półfigurą Jakuba Starszego, o ile istotnie były jedynymi, być może umieszczono gdzieś w centralnej, górnej części bryły. Ten sam zestaw kafli pozwala na inny wariant rekonstrukcji bryły o walcowatej nadstawie, opartej na masywnej sześciennej podstawie, z ewentualnym zapieckiem, przy przesunięciu nadstawy[8].

Ze względu ma motywy zdobnicze pieca (Jakub – pielgrzym, chrystogram), usytuowanie budynku poza klauzurą, ogrzewanie domu, potwierdzające jego mieszkalną funkcję przez cały rok, oraz fakt, że najpóźniej od XV w. do cudownego krucyfiksu, słynącego łaskami przybywali pielgrzymi, można z dużą dozą prawdopodobieństwa zaryzykować twierdzenie, że omawiany piec ogrzewał schronienie dla pielgrzymów, czyli dom gości, najpóźniej od przełomu XV i XVI w. i w pierwszej połowie XVI stulecia.

Ryc. 7. Strzelno, klasztor norbertanek. Relikty zabudowy po wschodniej stronie bazyliki Św. Trójcy. Na pierwszym planie fundament budynku, po lewej ceramiczna posadzka, na drugim planie relikt cokołu pieca z kartuszami. W głębi koncha absydy bazyliki, fot. A. Ciechanowski.

Kolejny piec na terenie klasztoru norbertanek odkryto w obrębie budynku po wschodniej stronie bazyliki, blisko zakrystii. Było to czworoboczne pomieszczenie, o powierzchni użytkowej powyżej 4×4 m, zlokalizowane prostopadle do osi kościoła, w odległości 1,6 m od konchy absydy. Fundament budynku o szerokości 0,9 m wzniesiono z kamieni, uzupełniono gruzem ceglanym, zalano zaprawą. Poza odsłoniętymi *in situ* czterema kaflami cokołu pieca, znaleziono też kilkadziesiąt luźnych fragmentów kafli (ryc. 7). Piec postawiono wzdłuż zachodniej ściany pomieszczenia, w niewielkiej odległości od niej (ryc. 8). Wlot do komory znajdował się prawdopodobnie od strony południowej i zachodził na częściowo odsłonięty fundament. Piec mógł stać w samym narożniku; nie jest wykluczone, że rozpalano w nim z korytarza. Wymiary kafli są następujące:

- kafle wypełniające: płytka 9×18-18,5 cm, wysokość komory do 5,5 cm (ryc. 8, 9);
- gzymsowe: 9-9,5×19,5 cm, wysokość komory do 9 cm;
- listwy okalające kafle gzymsowe: szerokość 2,2 cm, zachowana długość 19,5 cm, wysokość listwy 5 cm.

Na podstawie odsłoniętych reliktów można w przybliżeniu zrekonstruować wymiary komory pieca (1×0,6 m) i jego cokołu (1,6×1,25 m). Nieznana jest ilość skrzyń ani wysokość całej bryły, ale można przypuszczać, że piec nie przekraczał 2,2 m do 2,5 m. Dłuższa ściana pieca, od strony wnętrza pomieszczenia, miała w cokole 7-8 kafli, krótsza 5-6 kafli. Nad kaflami wypełniającymi zachowały się *in situ* listwy, a w warstwach kulturowych liczne fragmenty kafli wypełniających i gzymsowych (ryc. 8).

Powierzchnia licowa wszystkich kafli pokryta była szkliwem cynowym kryjącym; malaturę wykonano tlenkami kobaltu i manganu. Kartusz jest jedynym plastycznym elementem wystającym ponad lico; w jego obrębie na białe tło

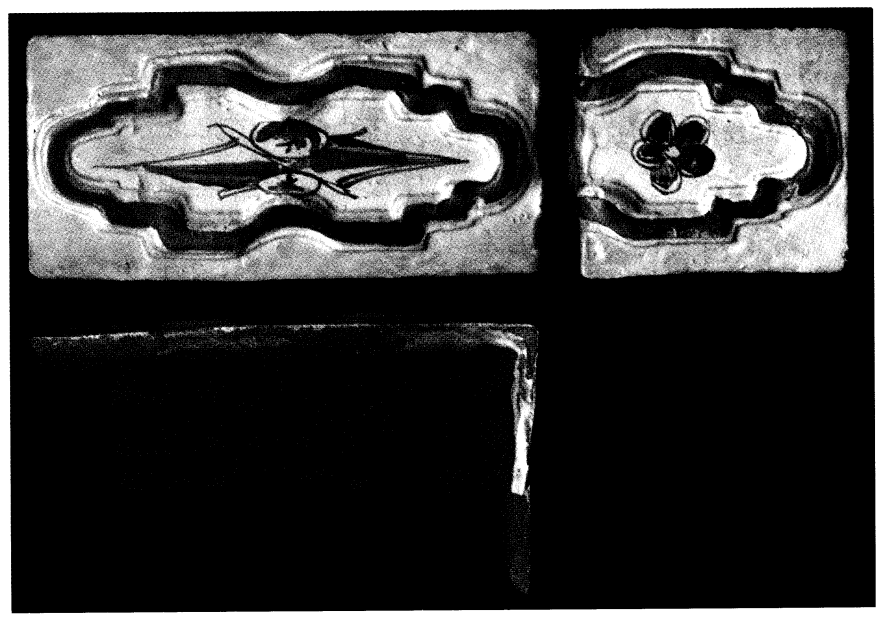
8 Do takiej rekonstrukcji brył skłoniła autorkę rekonstrukcji, Beatę Bielec-Maciejewską nieobecność kafli narożnych, w formie połówek. Kafel o wymiarach 10×19 cm, ozdobiony schematyczną rozetą na pionowej osi, znaleziono nieopodal omawianego pieca *hypocaustum;* jego cechy technologiczne pozwalają domniemywać, że należy on do grupy kafli z piwnicy domu gości. O ile wnioskowanie takie jest prawidłowe, wówczas trzeci wariant bryły pieca pozwalałby na korektę drugiego wariantu z nadstawą o formie prostopadłościanu, z połowami kafli w narożnikach.

Ryc. 8. Strzelno, klasztor norbertanek. Zbliżenie na kafle i listwy *in situ,* fot. A. Ciechanowski.

naniesiono fioletowo-brunatny lub niebieski, schematyczny rysunek kwiatowo-roślinny, podporządkowany przestrzeni wewnętrznej kartusza.

Kafle gzymsowe luźne, z warstwach kulturowych, mają profil silnie esowaty. Ich zdobienie jest bardzo podobne do kafli wypełniających, znalezionych *in situ,* w cokole. Listwy mają lico półkuliste, ozdobione schematyczną wicią (linia falista) z listkami lub gronami (ryc. 8). Cechy stylistyczne kafli i kontekst stratyfikacyjny wskazują, że piec został wykonany w pierwszej połowie XVIII w.[9)]

Na planie inwentaryzacyjnym, wykonanym w 1803 r. (ryc. 1) nie było już opisanego budynku przy absydzie bazyliki; nie jest wykluczone, że został on rozebrany jeszcze przed końcem XVIII w., gdy powiększano pobliską zakrystię. Niestety, nieznany jest bliżej budynek, w którym postawiono opisany piec. Być może został on dobudowany do południowego skrzydła *claustrum* i funkcjonalnie był z nim związany. Jest bardzo możliwe, że dom ten był najkrótszym „łącznikiem" pomiędzy klasztorem a zakrystią.



Ryc. 9. Strzelno, klasztor norbertanek. Kafel narożny (widok z góry i z boków), fot. K. Sulkowska-Tuszyńska.

Barokowy dwór prepozytów w Strzelnie polecił postawić prepozyt Paweł Wolski. Stało się to w okresie wielkich przemian architektonicznych Strzelna. W latach 1717-1728, zgodnie z barokowym stylem zmieniono wnętrze, bryłę i fasadę bazyliki Świętej Trójcy. Na Rynku miasta klasztornego postawiono murowany ratusz, a na wzgórzu, w południowo-zachodniej partii wyniesienia, w miejscu dawnego, pobudowany został okazały dwór prepozytów[10)]. W 1800 r., podczas generalnego remontu dworu, gdy założono nowy naczółkowy dach była okazja by po kilkudziesięciu latach postawić nowe piece. Do dziś na piętrze zachował się jeden z nich; obecnie w pokoju, w zachodniej części dworu, po stronie północnej (ryc. 10). Piec ten składa się z trzech skrzyń i nadstawy, która ma formę najmniejszej, czwartej skrzyni (ryc. 11). Postawiono go w narożniku pomieszczenia, przy kominie, stąd dobrze widoczne są tylko dwie jego ściany – północna (szersza) i zachodnia (węższa).

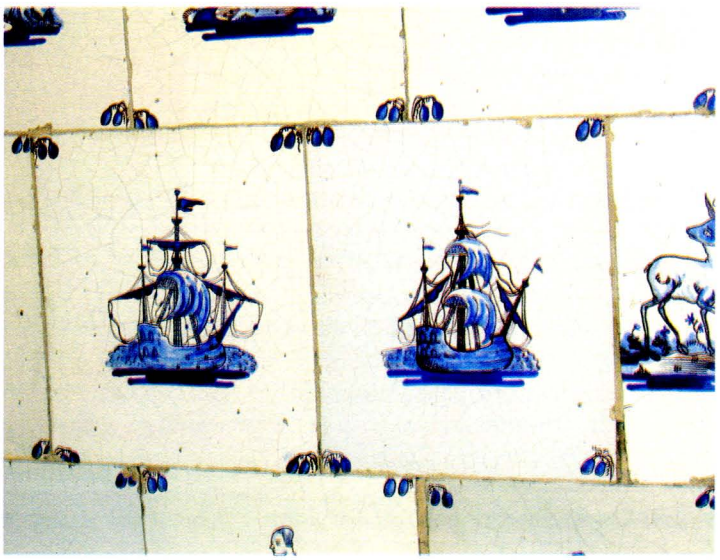
9 XXXI zespół nawarstwień wg J. Dubikajtis, J. Dubikajtis, G. K. Sulkowska, op.cit., s. 42-43.
10 R. Kabaciński, *Historia miasta Strzelna,* Bydgoszcz 2001.

Ryc. 10. Strzelno, klasztor norbertanek – dwór prepozytów.
Piec z około 1800 r., fot. K. Sulkowska-Tuszyńska.

Ryc. 11. Strzelno, klasztor norbertanek – dwór prepozytów. Zwieńczenie pieca (3 skrzynia nadstawy), fot. M. Berduszek.

Ryc. 12. Strzelno, klasztor norbertanek – dwór prepozytów.
Zbliżenia na narożniki, fot. M. Berduszek.

Ryc. 13a,b. Strzelno, klasztor norbertanek – dwór prepozytów. Kafle zdobione motywem świni i karaweli, fot. M. Berduszek.



Kafle, z jakich postawiono piec należą do typu płytowych, prostokątnych, bez ramek. Na białe cynowe kryjące szkliwo, nałożono niebieski tlenek kobaltu. Dekoracja malarska wykonana jest na płaskim licu kafla, w środku płytki, wewnątrz kartusza. Są to postacie z różnymi przedmiotami, zwierzęta, rośliny, okręty lub zespoły architektury (ryc. 11-13).

We wszystkich częściach pieca, w kolejnych poziomach kafle przesunięte są o dwie trzecie. Każda ze skrzyń jest oddzielona od siebie gzymsem wykończonym od góry i od dołu dwoma listwami. Na narożnikach pieca znajdują się kafle narożne z niszą, na szczycie gzyms koronujący (ryc. 12). Maksymalne wymiary pieca wynoszą: wysokość 252 cm, długość 111 cm, szerokość 75 cm. W całym piecu w 10 warstwach znajdowało się 67 całych kafli wypełniających i 9 połówek, 20 narożnych trójdzielnych, 40 gzymsowych i 110 listew okalających gzymsy. Kafle wypełniające ustawione są w piecu pionowo (wymiary 19×16,5 cm), gzymsowe i listwy poziomo (17×6,5 cm; 20×2,3 cm). Kafle narożnikowe, o identycznej wysokości co wypełniające (19 cm), mają ściętą środkową płytkę, tworzącą narożnik pieca.

Dekoracja malarska umieszczona dokładnie w środku kafla, pozostawia dużą powierzchnię płytki zupełnie nie zdobioną. Kompozycja na każdym kaflu tworzy odrębną całość, umieszczoną na plamie łąki, kępy trawy, chodnika. Kafle wypełniające i gzymsowe ozdobiono różnymi motywami, wśród których rozpoznano:

- zwierzęta: psy (różne rasy), lis, zając, wiewiórka, kozioł, owca, jeż, sarna, byk, jeleń, ptaki (papuga, bocian na kwitnącej łące, indyk);
- stojące lub idące postacie kobiet lub mężczyzn, zwykle z różnymi przedmiotami w dłoniach (strzelba, kielich, puchar, dzban i taca z pieczonym (?) kurczęciem, bęben, patyk, fajka z długim cybuchem, sztucer, itp.);
- dwu i trójmasztowe karawele;
- wiatraki;
- bukiety kwiatów;
- obiekty architektury, zwykle z jednym budynkiem górującym ponad kilkoma niższymi W narożnikach każdej płytki umieszczono po dwa owalne owoce na małej gałązce (śliwki?).

W cokole – największej części pieca (111×75×79 cm) znajduje się krata dwudrzwiowa (całość 70×43 cm), zdobiona motywem roślinnym, symetrycznym wzdłuż pionowej i poziomej osi. Kafle ułożono tu w czterech warstwach, naprzemiennie. Listwy we wszystkich skrzyniach ozdobiono tym samym motywem. Jest to pozioma linia falista – schematyczna wić roślinna z kiściami winogron (ryc. 13).

Nadstawa niższa ułożona została z trzech rzędów kafli (95×58×58 cm), wyższa tylko z dwóch (88×50×38 cm). Czwartą „skrzynię" – zwieńczenie, tworzył jeden rząd kafli wypełniających (81×42×19 cm), z nieco szerszym gzymsem koronującym, ułożonym z kafli gzymsowych (89×49×9 cm). Na narożnikach każdej skrzyni pieca umieszczono specjalne kafle narożne. Liczne ubytki w zaprawie murarskiej, pęknięcia, kafle wmontowane „do góry nogami" lub wykonane inną techniką sugerują, że omawiany piec był nie tylko naprawiany, ale i przestawiany.

Bogata symbolika przedstawień na kaflach nie jest przedmiotem moich rozważań, a stan badań nie pozwala jeszcze na określenie pochodzenia kafli[11]. Znaczącą sugestią, poza formą i stylistyką kafli, jest poziom wykonania i maniera malarska. Na każdym z oryginalnych kafli, rysunek jest okolony cienkim, niemal czarnym konturem. Wewnątrz wykonano światłocień ciemno i jasnoniebieskimi maźnięciami pędzla (ryc. 13).

W kompozycji zdobień, tematyce przedstawień i w szczegółach widoczne są klasycystyczne wpływy, wywodzące się z grafik z końca XVIII w., przenoszone do warsztatów zduńsko-garncarskich za pomocą wzorników. Można przypuszczać, że kiedy remontowano dwór, sprowadzono do niego nowe piece. Jest więc bardzo prawdopodobne, że kafle z tego pieca wyprodukowano w lub krótko przed 1800 r.

11 Pochodzenie kafli, w tym tzw. pomorskich, jest przedmiotem rozważań p. mgr B. Bielec-Maciejewskiej.

ON TILES AND STOVES FROM THE PREMONSTRATENSIAN NUNNERY IN STRZELNO

summary

In the paper remarks concerning three stoves which in the period between the 15th/16th and 18th/19th centuries heated different rooms in the Premonstratensian nunnery in Strzelno, Kuyavia have been included. The following have been presented:

1. Vessel and flat tiles found in the cellar of supposed guests` house and reconstruction of two stove mass, the 15th/16th – 1st half of the 16th century.
2. tiles with cartouche found sparsely in stratification units and *in situ,* at the apse of the basilica from around the half of the 18th century,
3. stove from about 1800 on the court of provosts`, outside the *claustrum.*

Tiles from the guests` house belong to two different types – vessel and plate ones. Among the vessel tiles there were pot ones with circular holes (diameter 15.17, height 17 cm; fig. 2) and bowl tiles with square holes (length 14 cm, height 14 cm; fig. 3).

The plate tiles had square plates and a long chamber (18×18 cm, height 16 cm; 20×20 cm, height 16 cm). They were made of ferruginous clay, burnt brick-red, with no glaze. Plates were impressed in matrixes, chambers were made from bands and were turned on the lathe. The predominant decorative motifs are rosettes in several variants (fig. 5), a horseman and a horse (fig. 6). The exceptions comprise a tile with a half-length statue of Jacob the Older – a pilgrim and with the Christogram („HIS") (fig. 4, 6). Two variants of reconstruction of the stove were made (fig. 6).

From the stove at the apse of the convent church a rectangular basis has preserved (1,6×1.25 m) (fig. 1, 7). Several filling tiles and listels have been revealed *in situ,* in layers also fragments of corner and moulding tiles (fig. 7, 8, 9). All the tiles were covered with white glaze. The main decorative motif was convex cartouche, inside decorated with a vegetal ornament – violet and blue one (fig. 9, 10). The stove was built around the 1st half of the 18th century; it was placed in a room which probably connected the south wing with the sacristy.

The third stove heated one of the lodgings in the court of provosts (fig. 11). It was 252 cm high, and was composed of four smaller and smaller boxes. In the ground course (11×75×79 cm) there was a double-doored decorative grating (fig. 12, 13). The stove was built from flat tiles, covered with white glaze and blue painting. A favourite motif was animals, people, bunches of flowers, architectonic complexes and caravels (fig. 14). Filling tiles were placed in the stove vertically (19×16.5 cm), moulding ones and listels horizontally (17×6.5 cm; 20×2.3 cm). the stove was most probably built around 1800.

АБ КАФЛІ І ПЕЧАХ З КЛЯШТАРА НОРБЕРТАНАК У СТЖЭЛЬНЕ

рэзюмэ

У артыкуле разглядаюцца тры печы, якія ў перыяд паміж XV–XVI і XVIII–XIX стагоддзямі абагрэвалі розныя памяшканні ў кляштары Норбертанак у Стжэльне на Куявах:

1. Гаршковая і каробкавая кафля, знойдзеная ў склепе дома, які, як мяркуецца, быў прадназначан для гасцей. Зроблена рэканструкцыя дзвюх частак пячэй XV–XVI – першай паловы XVI стагоддзя;
2. Кафля з картушам, знойдзеная ў стратэграфічных пластах *in situ* каля апсіды базілікі другой паловы XVIII стагоддзя;я
3. Печ, датаваная 1800 годам, якая знаходзілася ў двары прэпазітаў.

Кафля з дома для гасцей належыць да двух розных тыпаў – гаршковай і каробкавай. Сярод гаршковай кафлі былі экземпляры з круглай адтулінай (дыяметр 15-17 см, выш. 17 см; мал. 2) і міскавыя з квадратнай адтулінай (дл. 14 см, выш. 14 см; мал. 3).

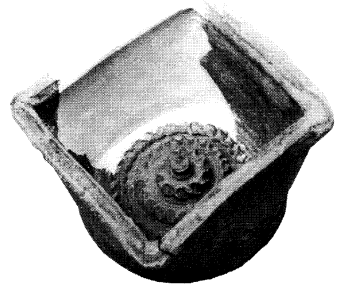
Каробкавая кафля мела квадратную пласціну і доўгае вусц'е (18 х 18 см, выш. 16 см; 20 х 20, выш. 16 см). Выраблена з жалезістых глін, абпал цёмна-чырвонага колеру, без палівы. Пласціны адціснуты ў матрыцах, вусц'е выканана лентачным спосабам і загладжана. Галоўныя дэкаратыўныя матывы – разета (розныя варыянты, мал. 5), вершнік і конь (мал. 6). Выключэнне складае кафля з профілем Якава Старшага – пілігрыма і з хрыстаграмай („IHS") (мал. 4, 6). Зроблены два варыянта рэканструкцыі печы (мал. 6).

Ад печы каля апсіды касцёла захавалася прамавугольнае аснаванне (1,6×1,25 м; мал. 1, 7). I*n situ* адкапаны некалькі экземпляраў каробкавай і паясной кафлі, у пласце знойдзены фрагменты вуглавой і карнізнай (мал. 7, 8, 9). Уся кафля мае белую паліву. Галоўным дэкаратыўным аздабленнем быў рэльефны картуш, упрыгожаны раслінным арнаментым фіялетавага і галубога колераў (мал. 9, 10). Печ была складзена ў першай полове XVIII стагоддзя ў памашканні, якое, верагодна, злучала паўднёвую частку кляштара з рызніцай.

Трэцця печ абагрэвала адно з памяшканняў у двары прэпазытаў (мал. 11). Яна мела 252 см вышыні і была складзена з чатырох скрыняў розных памераў. У цокальнай частцы (11×75×79 см) знаходзілася дзвудзверная рашотка (мал. 12, 13). Пры будаўніцтве печы выкарыстоўвалася плоская кафля, пакрытая белай палівай з малюнкамі галубога колера. Найбольш распаўсюджанымі сюжэтамі былі людзі, жывёлы, букеты кветак, архітэктурныя комплексы і каравелы (мал. 14). Печ была паставлена, верагодна, каля 1800 года.

Halina Karwowska, Urszula Stankiewicz
Muzeum Podlaskie w Białymstoku

Kafle w zbiorach Działu Archeologii Muzeum Podlaskiego w Białymstoku



Zbiory archeologiczne Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, gromadzone są od chwili powstania Działu czyli od 1956 roku. Obecnie jest to ponad 20 000 zabytków o walorach ekspozycyjnych oraz masowy materiał krzemienny i ceramiczny, o chronologii od schyłkowego paleolitu po okres nowożytny, służący do badań naukowych.

Przedmioty gliniane stanowią niemal 26% zbiorów, tj. ponad 5 000 zróżnicowanych chronologicznie i funkcjonalnie wyrobów. Najmłodszą kolekcją działu, tworzoną od ostatniego ćwierćwiecza XX w., są przedmioty datowane na okres od średniowiecza po czasy nowożytne, a nawet współczesne. Pochodzą one głównie z terenów położonych między Biebrzą a Bugiem. Wśród wielu średniowiecznych, nowożytnych oraz niemal współczesnych przedmiotów o dużych wartościach poznawczych i estetycznych znaczący zespół stanowią kafle pochodzące z:

- historycznych miast Podlasia – Bielska Podlaskiego, Drohiczyna, Lipska, Suraża, Tykocina, Wąsosza;
- rezydencji królewskiej w Knyszynie i magnackich w: Brańsku, Gródku, Dubnie, Sidrze, Białymstoku, Choroszczy;
- królewskich zamków Zygmunta Starego w Mielniku i Zygmunta Augusta w Tykocinie;

oraz z założenia klasztornego o. o. Bazylianów w Supraślu.

Zgromadzony zbiór kafli jest efektem różnorodnych działań archeologicznych, w tym: programowych badań wykopaliskowych, badań ratowniczych, archeologicznych nadzorów inwestycyjnych, oraz darów pochodzących głównie ze współpracy z Sekcją Podwodnej Eksploracji przy Osowieckim Towarzystwie Fortyfikacyjnym.

Obecnie kolekcja liczy ok. 300 całych egzemplarzy oraz ok. 17 000 fragmentów kafli[1] i jest niezwykle zróżnicowana pod względem typologicznym, technologicznym i chronologicznym.

W jej skład wchodzą kafle formowane na kole garncarskim (w niniejszym artykule prezentowane jako grupa 1), wykonywane w matrycy (grupa 2), oraz okazy wytwarzane obiema tymi metodami.

Kafle formowane na kole (grupa 1) – to zbiór liczący 172 egzemplarze zachowane w całości lub częściowo zrekonstruowane oraz około 13 000 fragmentów, w tym – 123 całe oraz ok. 10 000 fragmentów to kafle garnkowe zaś 49 całych i ok. 3000 fragmentów to kafle miskowe.

Kafle garnkowe reprezentują wszystkie cztery typy według systematyki M. Dąbrowskiej[2]. Kolekcję tworzą okazy o: otworach kwadratowych (ryc. 1, 9, 13) okrągłych (ryc. 2, 3), koniczynkowatych – cztero-, sześcio- i ośmiolistnych (ryc. 4, 5) i trójkątnych (ryc. 6). Analiza cech morfologicznych wykazała, iż ze względu na kształt korpusu zespół obejmuje kafle o ściankach:

a) prostych:
- ustawionych prostopadle lub niemal prostopadle do płaszczyzny dna;
- odchylonych na zewnątrz od 3-15° w stosunku do dna, przy czym nie stwierdzono występowania odmiany trzeciej;

Ryc. 1. Bielsk Podlaski, ul. Zamkowa. Kafel garnkowy, XV–XV/XVI w, fot. P. Męcik.

1 Ilość fragmentów podana szacunkowo, z zastrzeżeniem iż drobne fragmenty korpusów, nie zawsze udaje się odpowiednio zakwalifikować.

2 Omawiane kafle oparto na systematyce zawartej w publikacji M. Dąbrowska, *Kafle i piece kaflowe w Polsce do końca XVIII wieku*, „Studia i Materiały z Historii Kultury Materialnej", t. LVIII, Wrocław 1987.

Ryc. 2. Gródek, st.1. Kafel garnkowy, XV/XVI–XVI w., fot. P. Męcik.

Ryc. 3. Tykocin – miasto. Kafel garnkowy, pierwsza poł. XVI w., fot. P. Męcik.

Ryc. 4. Gródek st.1. Kafel garnkowy, XV/XVI–XVI w., fot. P. Męcik.

Ryc. 5. Tykocin miasto. Kafel garnkowy o otworze w kształcie sześciolistnej koniczyny, pierwsza poł. XVI w., fot. P. Męcik.

b) profilowanych;
c) karbowanych (ryc. 7).

Stwierdzono także znaczne zróżnicowanie sposobów formowania krawędzi otworów. Zdecydowanie dominuje typ I – krawędzie ustawione prosto i III – krawędzie zachylone i profilowane do wewnątrz wg ww. systematyki[3], przy porównywalnie niewielkim udziale typu II – krawędź ustawiona prosto, wywinięta na zewnątrz i IV – krawędź rozchylona, nie pogrubiona.

Kafle garnkowe wchodzące w skład omawianej grupy wykonano z glin żelazistych chudych, schudzanych domieszkami mineralnymi oraz ilastych.

Zdecydowanie dominuje utleniająca technika wypalania, sporadycznie występuje technika redukcyjna, ponadto wydzielono kafle wypalane w atmosferze „obojętnej", jak określa ją K. Sulkowska-Tuszyńska[4].

Najstarsze w kolekcji kafle garnkowe datowano na XV w.[5], zaś najmłodsze na okres pomiędzy ostatnią ćwiercią XVI a połową XVII w.[6] Na terenie województwa podlaskiego poza zmiennościami wynikającymi ze zróżnicowania chronologicznego kafli garnkowych, to wiek XVI a zwłaszcza jego drugie i trzecie ćwierćwiecze zaznacza się największym bogactwem typów i odmian oraz zróżnicowaniem cech technologicznych i morfologicznych.

Ryc. 6. Gródek st.1. Kafel garnkowy, XV/XVI–XVI w., fot. H. Karwowska.

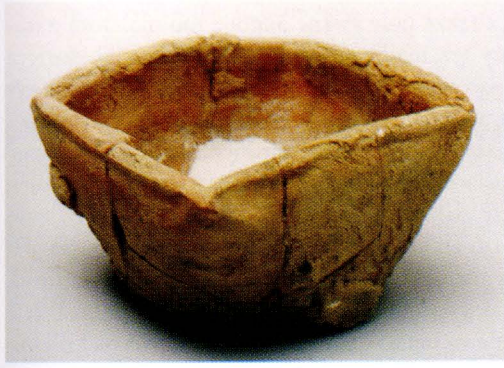
3 Tamże, s. 67.

4 K. Sulkowska-Tuszyńska, *Średniowieczne naczynia ceramiczne z klasztoru Norbertanek w Strzelnie*, Toruń 1997, s. 147, przypis 2.

5 Na ten okres datowano:
a) kafle ze st. 1 w Brańsku, znalezione w warstwach zasypiskowych fosy. Jej funkcjonowanie przypada na okres pomiędzy przełomem pierwszej i drugiej ćwierci XV w. a końcem XV w. Fosę datowano na podstawie analiz dendrochronologicznych;
b) kafle ze st. w Gródku, gm. Gródek, pochodzące z badań wykopaliskowych rezydencji Chodkiewiczów; patrz: H. Karwowska, *Wstępne wyniki badań wykopaliskowych „Góry Zamkowej" w Gródku*, „Biuletyn Konserwatorski województwa białostockiego", 1996, s. 114-120.

6 Pomiędzy ostatnią ćwiercią XVI a połową XVII w. datowano między innymi kafle z Supraśla, patrz: K. Bieńkowska, *Kafle z Supraśla*, „Białostoczyzna", 2/94, s. 108 oraz część kafli z Tykocina miasta, patrz: U. Stankiewicz, *Kafle tykocińskie*, „Podlaskie Zeszyty Archeologiczne", 1/2005, s. 188, ryc. 7-1 oraz z rzeki Biebrzy na wysokości pól wsi Dwugły – materiał nie publikowany.

Ryc. 7. Tykocin miasto, kafle garnkowe o ściankach karbowanych, pierwsza poł. XVI w., fot. H. Karwowska.



Ryc. 8. Gródek st.1. Kafel miskowy, XV/XVI–XVI w., fot. P. Męcik.

Ryc. 9. Dwugły. Kafel miskowy z rzeki Biebrzy, XVII w., fot. P. Męcik.

Ryc. 10. Tykocin miasto. Kafel miskowy, pierwsza poł. XVI w., fot. P. Męcik.

Kafle miskowe – występują również we wszystkich czterech typach: o otworach kwadratowych (ryc. 8), okrągłych (ryc. 10), koniczynkowatych (ryc. 11, 12) i prostokątnych. Ze względu na sposób formowania ścianek korpusu, zbiór obejmuje kafle o ściankach prostych:

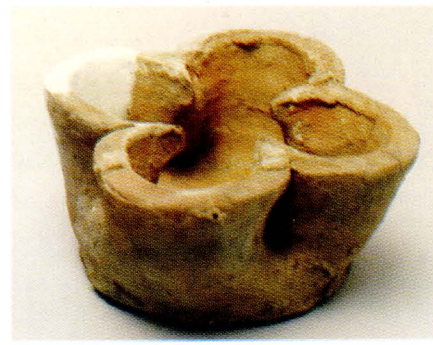
- ustawionych prostopadle lub niemal prostopadle do płaszczyzny dna;
- korpusów odchylonych na zewnątrz od 3-15° w stosunku do płaszczyzny dna;
- ścianki korpusów odchylone na zewnątrz powyżej 15° w stosunku do płaszczyzny dna.

Profilowanie stwierdzono wyłącznie wśród kafli o otworach kwadratowych, nierzadko polewanych.

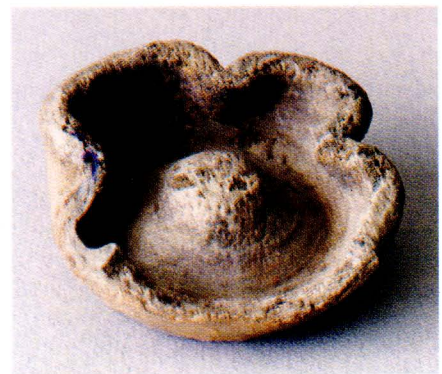
W grupie tej zaobserwowano także znaczne zróżnicowanie cech metrycznych. Od niemal miniaturowych form o wysokości 10-15 mm, średnicach den 50-90 mm (typ I, II i IV) do masywnych, dużych kafli miskowych o wysokościach korpusów 110-130 mm, przy średnicach den 90-110 mm oraz wymiarach otworów 190-200 mm (typ I). Krawędzie otworów wykazują znaczne zróżnicowanie. Dominuje typ I, III i IV, przy porównywalnie niewielkim udziale typu II.

Zarówno kafle miskowe jak i garnkowe wykonywano tak z gliny żelazistej chudej lub schudzanej jak i ilastej. Wypalano je głównie w atmosferze utleniającej osiągając barwę ceglastą lub kremową. Natomiast wypał redukcyjny stwierdzano sporadycznie.

W grupie kafli toczonych na kole obok dekoracyjnego formowania otworów stwierdzono także występowanie dodatkowych ozdób. Kolekcja zawiera kafle garnkowe typu I dodatkowo zdobione listwami plastycznymi skośnie nacinanymi umiejscowionymi na wewnętrznej ściance korpusu, nieco poniżej otworu (ryc. 13). Dekoracje takie stwierdzono na kaflach z Tykocina – miasta (st. 39 – Plac Czarnieckiego)[7].



Ryc. 11. Gródek st.1. Kafel miskowy, XV/XVI–XVI w., fot. P. Męcik.



Ryc. 12. Wąsosz (zamek?). Kafel miskowy o otworze koniczynkowatym, XV/XVI – pierwsza poł. XVI w., fot. H. Karwowska.

7 U. Stankiewicz, *XVI-wieczne kafle naczyniowe ze st. 39 w Tykocinie*, „Biuletyn Konserwatorski województwa białostockiego", 1997, s. 168-187.

Ryc. 13. Tykocin miasto. Kafel garnkowy, pierwsza poł. XVI w., fot. P. Męcik.

Ryc. 14. Tykocin miasto. Kafel miskowy, pierwsza poł. XVI w., fot. P. Męcik.

Ryc. 15. Mielnik – zamek. Kafel wypełniający środkowy, XVI w., fot. P. Męcik.

Na kaflach miskowych wszystkich typów, dodatkowe elementy plastyczne umieszczano na wewnętrznych powierzchniach den. Zdobiono je wielokrotnymi pierścieniami, zwłaszcza kafle typu II i III natomiast wielolistne rozety i ozdobne stożki, dekorowały głównie kafle miskowe typu I – o otworach kwadratowych (ryc. 14).

Kafle formowane w matrycach (grupa 2) – to zbiór ponad 100 egzemplarzy ekspozycyjnych oraz około 4 000 fragmentów płytek licowych i komór. Wyróżniono wśród nich: kafle wypełniające, gzymsowe, fryzowe zarówno środkowe jak i narożne oraz kafle wieńczące i listewki, podobnie jak wyżej omówione środkowe i narożne.

Zbiór ten jest zróżnicowany zarówno chronologicznie, jak i pod względem: cech technologicznych, różnorodności motywów zdobniczych, a także wielu cech drugorzędnych, chociaż istotnych w procesie badawczym, jak np. ślady dociskania do formy, odciski tkanin na wewnętrznych powierzchniach płytek licowych, itp.

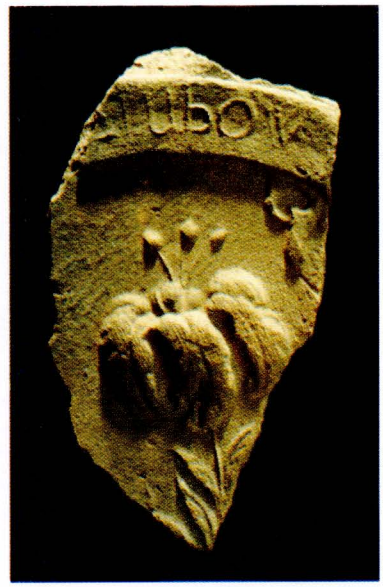
Płytki licowe – to okazy kwadratowe i prostokątne o różnych wielkościach, z ramkami rozmaicie formowanymi lub bez, zdobione ornamentem reliefowym, biskwitowe i polewane; zarówno – jedno jak i – wielobarwne, a także pokrywane angobą lub malaturą a następnie szkliwione czy też malowane naszkliwnie. Zespół zawiera zarówno wyroby miejscowego rzemiosła kaflarskiego jak i importy z innych części kraju, w tym z terenu Prus, a zwłaszcza Gdańska[8]. Szczególnie interesujący zespół kafli gdańskich, oraz ich bardziej i mniej poprawne naśladownictwa, znaleziono w trakcie nadzoru archeologicznego przy pałacu Branickich w Białymstoku. Były to niestety głównie bardzo zniszczone fragmenty kafli wypełniających środkowych oraz gzymsowych i narożnych, z dekoracją reliefową, którą stanowiły przede wszystkim kartusze odciśnięte w glinie. Płytki licowe pokryto polewą białą. Część kafli dodatkowo ozdobiono malaturą fioletem manganowym? z ciemniejszym rysunkiem owoców, kwiatów, wici czy gałązek[9]. Pojedynczo wystąpiły także fragmenty płytek, dekorowanych reliefowym ornamentem roślinnym, głównie stylizowanymi goździkami. Wśród nich są, fragmenty jednakowo zdobione, zarówno biskwitowe jak i polewane, szkliwo jednobarwne zielone oraz dwubarwne z tłem białym i ornamentem zielonym lub ciemnoniebieskim. W zespole znaleziono także kilka fragmentów kafli o płytkach pokrytych białą polewą, pozbawionych dekoracji plastycznej, na których naniesiono malaturę o barwie ciemnoniebieskiej. Ornament roślinny tworzą w tym przypadku bukiety kwiatów, wici i gałązki oraz stylizowane goździki. Elementy zdobnicze tych egzemplarzy stanowią daleko idące uproszczenie, a może nawet deformację malarskich przedstawień na kaflach gdańskich. Ten zróżnicowany zespół pochodzi zapewne z kilku (co najmniej 4) pieców a zdeponowano go w czasie któregoś z remontów pałacu: już po śmierci Jana Klemensa Branickiego na początku XIX w., w okresie międzywojennym, a może dopiero w czasie odbudowy powojennej.

Wśród zgromadzonych kafli podlaskich, polewanych, sporadycznie występują okazy z pobiałą. Kolorystyka polew wydaje się być zgodna „z duchem epoki" i wykazuje analogie zarówno do kafli

8 Informacje i literaturę na temat importów kafli gdańskich – patrz: E. Kowecka, *Dwór najrządniejszego w Polszcze magnata*, Warszawa 1991, s. 69-96.

9 Piec z podobnych kafli przedstawiono w pracy M. Piątkiewicz-Dereniowej, *Artystyczna ceramika europejska*, Warszawa 1991, s. 45, il. 149.

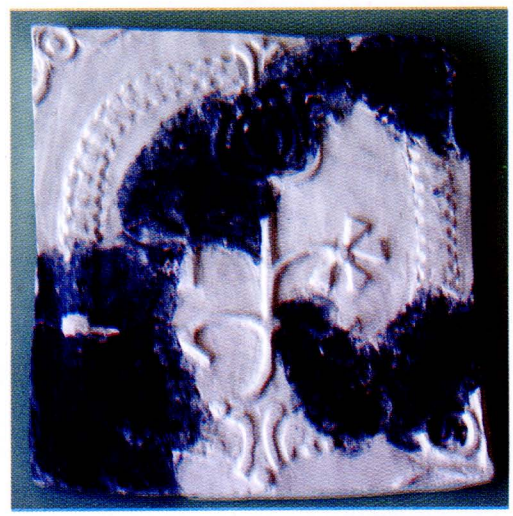
Ryc. 16. Supraśl, założenie klasztorne o.o. Bazylianów, kafel wypełniający narożny, pierwsza poł. XVII w., fot. H. Karwowska.



Ryc. 17. Supraśl, założenie klasztorne o.o. Bazylianów. Fragment płytki licowej kafla wypełniającego środkowego, XVII w., fot. P. Męcik.

z innych terenów Polski[10], jak też do kafli z terenów Litwy[11] czy Białorusi[12], a nawet Czech[13].

Zarówno na całych egzemplarzach jak i fragmentach zaobserwowano dużą różnorodność dekoracji tak sposobu przedstawiania, jak tematyki oraz motywów ornamentacyjnych. Dominującą grupę tworzą motywy roślinne przedstawiające kwiaty (ryc. 15-19), owoce (ryc. 27), gałązki z listkami oraz wici (ryc. 20-26) i bukiety w dzbankach lub wazonach w formie od niemal realistycznych po stylizowane. Drugą porównywalną ilościowo grupą są kafle i ich fragmenty z motywami geometrycznymi (ryc. 28-30) tworzonymi z łuków, meandrów, rombów, zwielokrotnionych trójkątów i taśm plastycznych. Zbiór zawiera także, kafle herbowe (ryc. 31-32) – magnackie, szlacheckie i biskupie (Pogoń, Lis, Bełty, Cholewa). Sporadycznie występują kafle o tematyce religijnej – z przedstawieniami Madonny z dzieciątkiem (zamek Zygmunta Starego w Mielniku (ryc. 33), anioła (Pałac Branickich w Białymstoku)[14] i mitologicznej. Te ostatnie znane są między innymi z: pałacu magnackiego w Białymstoku, rezydencji Sapiehów w Dubnie, pałacu opatów w Supraślu, Tykocina – miasta (ryc. 34).



Ryc. 18. Gródek st.1. Kafel wypełniający środkowy, XVII w., fot. H. Karwowska.

Ryc. 19. Supraśl, założenie klasztorne o.o. Bazylianów. Kafel wypełniający, XVIII w., fot. H. Karwowska.

10 Patrz: M. Dąbrowska, op.cit., il. 38, 83, 103, 111, 123, 153, 155, 171, 173, 178, 187, 209, 231, 232, 240, tejże, *Kilka uwag metodycznych o rekonstrukcji pieców*, „Archaeologia Historica Polona", t. 15/2, 2005, s. 335-357; *Garncarstwo i kaflarstwo na ziemiach polskich od późnego średniowiecza do czasów współczesnych, Materiały z konferencji – Rzeszów 21-23 IX 1993*, Rzeszów 1994; tamże: S. Czopek, *Renesansowe Kafle z Będziemyśla*, s. 95-119; I. K. Svesznikov, W. D. Gupało, *Keramika datirovannaja kładami monet*, s. 143, ryc. 4-6, 7; G. i T. Ślawscy, *Garncarstwo i kaflarstwo w Bieczu od późnego średniowiecza do czasów współczesnych*, s. 211-231, ryc. 5, 11, 14, 30, 35; I. Mirkowska, *Wybrane kafle z zamku i miasta w Reszlu, woj. Olsztyńskie*, s. 249-261, ryc. 1, 2, 6-12; G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Kafle XVI–XVII wieku z Lidzbarka Warmińskiego w zbiorach Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie*, s. 263-273, ryc. 9; B. Pospieszna, *Zarys historii rzemiosła zduńsko-garncarskiego w Malborku od XV do początku XIX*, s. 277-289, ryc. 12. Część kolekcji, zwłaszcza materiał z Białegostoku i Tykocina datowany na XVII i XVIII w., nawiązuje do kafli z terenów Prus. W tym miejscu dziękujemy pani Barbarze Pospiesznej za udostępnienie fotografii zabytków niezbędnych w procesie analizy porównawczej.

11 A. Tautavičiu, *Vliniaus Pilies kokliai (XVI–XVII a.)*, Vilnius 1969, s. 33-34, ryc. 66, 68.

12 *Dziedzictwo archeologiczne Podlasia i Grodzieńszczyzny*, Białystok 2006, s. 55, 58-62, a także z autopsji: dzięki udziałowi w organizowaniu wystawy czasowej zatytułowanej „Dziedzictwo archeologiczne Podlasia i Grodzieńszczyzny" prezentowanej w Muzeum Podlaskim w Białymstoku w 2006 r.

13 Z. Hazlbauer, P. Chotebor, *Stavebni rekonstrukce dvou vrcholne gotickych kamen ze Sezimova Usti*, „Archaeologia Historia", 15/90, s. 361-375; J. Richterova, *Stredoveke kachle*, Praha 1982, tabl. 36-1, 58-6.

14 Fragment kafla wypełniającego, środkowego z przedstawieniem Zwiastowania Najświętszej Marii Panny. Polewa jednobarwna biała, poł. XVIII w.

Ryc. 20. Mielnik – zamek. Kafel wypełniający środkowy, XVI/ XVII–XVII w., fot. P. Męcik.

Ryc. 21. Supraśl, założenie klasztorne o.o. Bazylianów, kafel gzymsowy środkowy, XVII w., fot. P. Męcik.

Ryc. 22. Białystok, pałac Branickich. Kafel wypełniający środkowy, druga poł. XVIII w., fot. P. Męcik.

Ryc. 23. Białystok, pałac Branickich. Kafel wypełniający narożny, poł. XVIII w., fot. H. Karwowska.

Ryc. 24. Białystok pałac Branickich, kafel wypełniający środkowy, poł. XVIII w., fot. P. Męcik.

Ryc. 25. Białystok, miasto. Fragment kafla gzymsowego środkowego, XIX w., fot. P. Męcik.

Ryc. 26. Białystok, miasto. Fragment kafla gzymsowego środkowego, XIX–XIX/XX w., fot. P. Męcik.

Ryc. 27. Dubno, rezydencja Sapiehów. Kafel wypełniający środkowy, XVI/XVII–XVII w., fot. P. Męcik.

Ryc. 28. Supraśl, założenie klasztorne o.o. Bazylianów. Kafel gzymsowy środkowy, XVII w., fot. P. Męcik.

Ryc. 30. Białystok, miasto. Kafel gzymsowy środkowy, XIX–XX w., fot. P. Męcik.

Ryc. 31. Dubno, rezydencja Sapiehów. Fragment płytki licowej z ornamentem herbowym, 1 poł. XVII w., fot. P. Męcik.

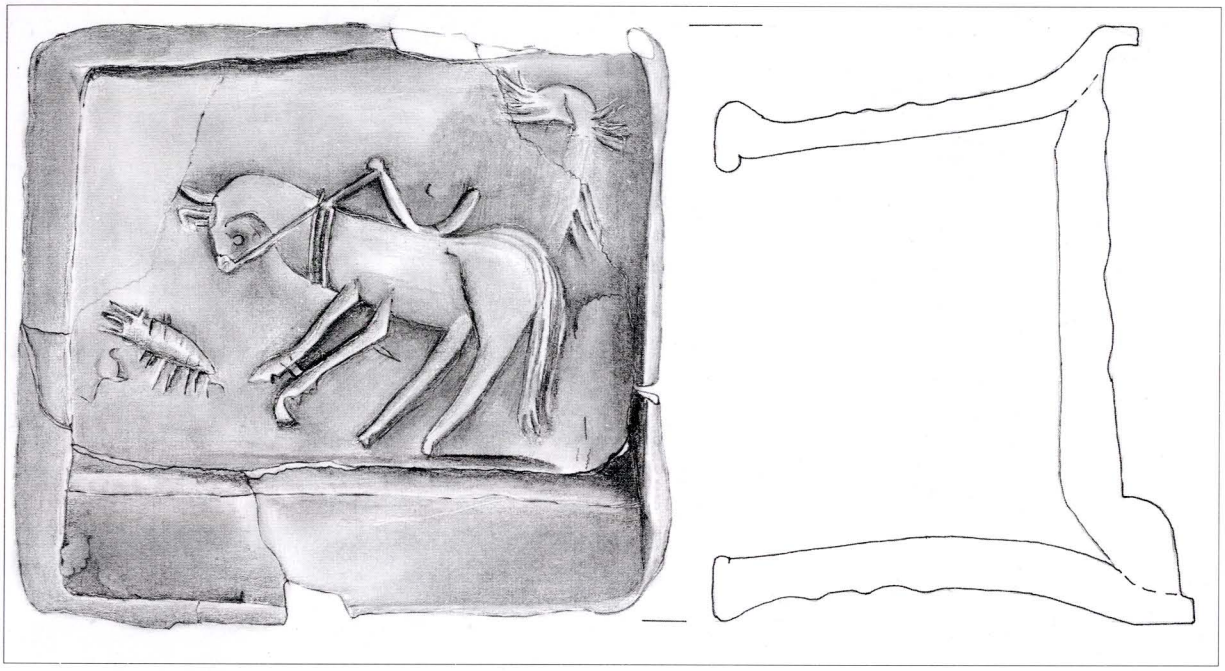
Ryc. 33. Mielnik – zamek. Kafel wypełniający środkowy z przedstawieniem Madonny z Dzieciątkiem, XVI w., fot. P. Męcik.

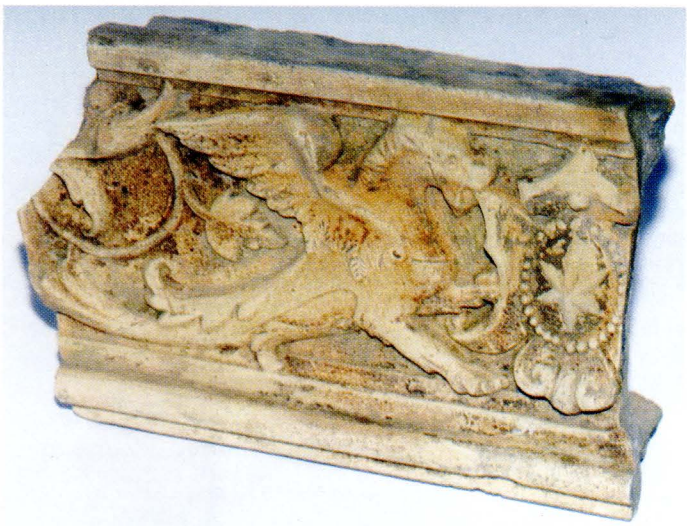
Ryc. 29. Białystok, pałac Branickich. Kafel wypełniający narożny trójdzielny, druga poł. XVII – XVII/XVIII w., fot. P. Męcik.

Ryc. 32. Supraśl, założenie klasztorne o. o. Bazylianów. Kafel wypełniający środkowy z przedstawieniem herbu Lis, 1639 r., fot. P. Męcik.

Ryc. 34. Supraśl, założenie klasztorne o. o. Bazylianów, kafel gzymsowy, XVII w., fot. P. Męcik.

Ryc. 35. Tykocin, miasto. Kafel wypełniający środkowy, XVI w., rys. U. Stankiewicz.





Ryc. 36. Białystok miasto. Kafel gzymsowy środkowy z wizerunkiem smoka, XIX–XIX/XX w., fot. P. Męcik.

Do rzadkich okazów należą kafle z:

- dekoracją architektoniczną przedstawiającą: fragmenty budynku, detale architektoniczne-arkady, kolumienki, sklepienia łukowe, okienka, dachówki. Przedstawienia te znajdujemy na kaflach i ich fragmentach z Tykocina – miasta, Suraża miasta i klasztoru o. o. Bazylianów w Supraślu:
- z przedstawieniami ptaków i zwierząt takich jak: lew, osioł lub koń – Tykocin miasto (ryc. 35);
- stworów fantastycznych: gryf – Tykocin miasto, i smok skrzydlaty – Suraż miasto (ryc. 36).

Stwierdzono pojedyncze przypadki płytek dekorowanych monogramem „AS" (Sigismundus Augustus) w lustrzanym odbiciu, z polewą wielobarwną, kobaltowo-żółto-białą, z zamku w Mielniku;

- kafel portretowy z maswerkiem, przedstawiający młodzieńca pod arkadą. Pierwotnie prawdopodobnie pokryty był wielobarwną polewą, obecnie widoczne są ślady niewielkich uszkodzeń i wtórnego przepalenia (Suraż miasto ?)[15] (ryc. 37);

15 Brak dokładnej lokalizacji. Kafel przekazany do zbiorów muzealnych w latach 60. przez mieszkańca miasta.

Ryc. 37. Suraż miasto (?), kafel wypełniający środkowy z maswerkiem przysłaniającym płytkę z wizerunkiem młodzieńca pod arkadą, XVI w., fot. M. Jasiulewicz.

Ryc. 38. Białystok, pałac Branickich. Listwa, XVIII w., fot. P. Męcik.

- kafel gzymsowy z motywem kariatydy (?), meluzyny(?) w otoczeniu stylizowanych wici, z polewą, jednobarwną zieloną. Znalezisko z warstw przemieszanych na terenie miasta Tykocina;
- fragment kafla wieńczącego z głową mężczyzny z wąsami i pejsami, polewa biała, malatura kobaltowa. Znalezisko luźne z nadzorów archeologicznych na terenie miasta Tykocina[16].

Komory kafli płytowych i elementy mocujące.

W zbiorze wyróżniono komory obtaczane bądź toczone na kole oraz formowane w matrycach z ręcznie ukształtowanej taśmy gliny. Kafle ze zbiorów Działu Archeologii Muzeum Podlaskiego należą wyłącznie do typu I – o komorach otwartych, w podtypach A (środkowe) i B (narożne), posiadając wg tej systematyki wszystkie typy krawędzi otworów. Zwraca uwagę wyraźne zróżnicowanie ich wysokości, pozostające w jakiejś mierze wyznacznikiem chronologicznym, tzn. im starszy kafel (w domyśle piec) tym głębsza komora.

Listwy piecowe (ryc. 38) jako dodatkowy element dekoracyjny pieców, mocowano w ich bryłach za pomocą płaskich taśm ustawionych pod kątem prostym, lub zbliżonym do prostego. W zbiorze występują zarówno taśmy wąskie (20-40 mm) jak i szerokie (50-80 mm). W grupie listew środkowych zaobserwowano, poza zróżnicowaniem ich szerokości, także dwie odmiany formowania ich krawędzi:

a) taśmy o prosto ściętych krawędziach prostopadłych do listew;
b) taśmy o skośnie ściętych krawędziach, zwężających się do wnętrza pieca.

Wśród kafli formowanych w matrycach zarejestrowano różne sposoby łączenia komór z płytkami. Prawie we wszystkich przypadkach od wewnątrz podlepiano miejsce łączenia wałkiem gliny, wzmacniając tym samym konstrukcję kafla, a następnie starannie zacierano.

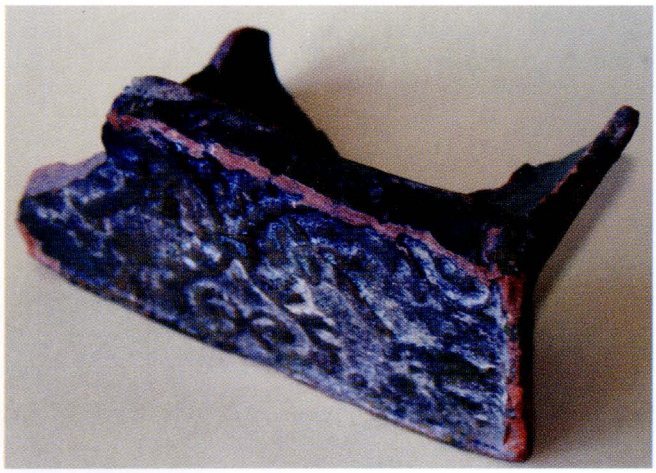
Najstarsze kafle płytowe w zbiorach Działu Archeologii datowane są na pierwszą poł. XVI w., zaś najmłodsze od przełomu XIX/XX w. do lat pięćdziesiątych XX w. Liczną grupę tworzą kafle z przełomu XVI/XVII w., XVII w. oraz XVIII w.

Analiza wykazała iż, najstarsze kafle płytowe formowano z glin podobnych, a być może takich samych, jak kafle garnkowe i miskowe z tego okresu. Również wypał odbywał się w zbliżonej temperaturze, a być może nawet w tych samych piecach. Obserwacje nie wykazały istotnych różnic w grupie glin, z których wykonywano kafle XVI i XVII w. Były to głównie gliny żelaziste, rzadziej ilaste. Wyraźne zmiany następują dopiero na przełomie XVII i XVIII w., a może nawet w XVIII w. Do wyrobu kafli zaczęto stosować gliny bardziej tłuste, zapewne ilaste, wypierające chude gliny żelaziste. Zanika stosowanie schudzającej domieszki piasku. Ziarna domieszki są słabo widoczne w masie ceramicznej. Kafle z tych glin po wypaleniu nabierają barwy jasno kremowej i beżowej, zaś wtórnie przepalone uzyskują kolor jasno zielonkawy. Ponowny wzrost ilościowy kafli z glin żelazistych, następuje w XIX w. W stosunku do kafli starszych zapewne zmienia się receptura masy ceramicznej i jak się wydaje temperatury wypalania.

Obserwujemy niezwykłe bogactwo i różnorodność dekoracji. Obok wcześniej znanych motywów, pojawiają się nowe. Szczególnym bogactwem ornamentyki oraz realizmem jej przedstawiania charakteryzują się kafle gzymsowe, fryzowe oraz wieńczące. Obok zdobionych wyłącznie w partii środkowej pojedynczym motywem kwiatu lub gwiazdy, bądź zupełnie pozbawionych ornamentyki płytek kafli wypełniających, nadal funkcjonują zdobione ornamentem plastycznym. Współistnieją kafle biskwitowe i polewane (ryc. 34). Nowym, jak się wydaje, dotychczas zarejestrowanym tylko na terenach miejskich, sposobem dekorowania bryły pieca, było:

- malowanie jego partii kaflowej farbami wodnymi, lub olejnymi na jeden kolor;
- złocenie lub malowanie dekoracyjnych detali pieca – fryzów, gzymsów, zwieńczeń.

16 U. Stankiewicz, *Kafle tykocińskie*, „Podlaskie Zeszyty Archeologiczne", z. 1/2005, s. 182, 186, ryc. 4-1.



Ryc. 39. Tykocin miasto. Kafel narożny miskowo-płytowy, XVI–XVII w., fot. U. Stankiewicz.

Ryc. 40. Tykocin. Kafel miskowy przysłonięty płytką ażurową, 1 poł. XVI w., fot. P. Męcik.

Kafle formowane na kole z płytkami wyrabianymi w matrycach są jednym z przykładów ewolucji rzemiosła kaflarskiego. Dotychczas na Podlasiu znane są jedynie z Tykocina[17] (ryc. 40).

Technologicznie stanowią formę łączącą dwie metody kształtowania kafla – na kole i w matrycy. Z tego względu prezentujemy je osobno, po przedstawieniu zarówno kafli formowanych na kole jak i w matrycach. Zbiór tworzy 20 całych kafli miskowo-płytowych z ażurową przysłoną o różnym stopniu zachowania, oraz 116 ich fragmentów.

Posiadają one dna proste lub nieznacznie wklęsłe ze śladami odcinania z koła, ścianki proste z serią płytkich dookolnych żłobków na powierzchniach zewnętrznych (3, 4 pasma), korpusy lekko odchylone na zewnątrz (odmiana 2) oraz kwadratowe otwory. Zachylone i profilowane do wewnątrz krawędzie otworów tworzą wręby do osadzania płytek wykonanych w matrycy. Zdobione ornamentem architektonicznym ażurowe płytki wklejano w otwory kafli miskowych.

Oba elementy wykonano z gliny żelazistej schudzanej domieszką tłucznia i piasku, po czym wypalono w atmosferze utleniającej na kolor ceglasty.

Kafle te, datowane na pierwszą poł. XVI wieku[18], tworzą zespół zwarty z garnkowymi i miskowymi.

Ponad to w zbiorach Działu Archeologii znajduje się, jeden okaz, którego konstrukcja uniemożliwia zakwalifikowanie go do prezentowanych grup – hybrydowy?

Jest nim kafel narożny miskowo-płytowy, o ornamentowanej płytce, pokryty zieloną polewaną[19] (ryc. 39).

Miskę o otworze kwadratowym, ściankach profilowanych i punkcie X usytuowanym w połowie wysokości korpusu, połączono z płytką wykonaną w matrycy. Sklejono ją z krawędzią kwadratowego otworu, wzmacniając łączenie dwoma wałeczkami gliny przytwierdzonymi z jednej strony do powierzchni zewnętrznej dolnej części korpusu, zaś z drugiej do środkowej partii powierzchni wewnętrznej płytki. Niemal proste dno kafla nosi ślady sadzy i okopcenia. Kafel znaleziono w warstwie przemieszanej, w trakcie nadzorów archeologicznych na terenie miasta Tykocina. Podobnie jak w przypadku egzemplarzy z ażurową przysłoną nie znamy analogii. Na podstawie dekoracji płytki oraz kształtu korpusu, datujemy go na XVII w.

Przedstawione w formie opisowej i ilustracyjnej kafle stanowią jedynie niewielki i z konieczności subiektywny wybór z licznej i stale powiększającej się kolekcji Działu Archeologii Muzeum Podlaskiego w Białymstoku. Mamy jednak nadzieję, iż zaprezentowane kafle dadzą wyobrażenie o zbiorze, który w jakiejś mierze odzwierciedla obraz rzemiosła zduńskiego na Podlasiu w okresie od XV do poł. XX w.

17 Kafle miskowe przysłonięte ażurową płytą występują min. na terenie Czech i Litwy (Wilno). Tykocińskie różnią się od publikowanych: Z. Hazlbauer, P. Chotebor, op.cit., s. 361-375, tabl. 2, s. 364, il. 3, s. 365 oraz prezentowanych na warsztatach kaflarskich w Instytucie Archeologii i Etnologii PAN w Warszawie w 2003 r. Z terenów Polski znany jest nam jeden kafel o podobnej konstrukcji lecz innej dekoracji płyty. Znaleziony w trakcie badań powierzchniowych AZP w okolicach Chełma k/Lublina, a prezentowany na fotografii na sesji SNAP Lublin w Krasnobrodzie w 2000 r.

18 Dokonano rysunkowej rekonstrukcji pieca z tych kafli; patrz: U. Stankiewicz, *XVI-wieczne kafle naczyniowe ze st.39 w Tykocinie*, „Biuletyn Konserwatorski województwa białostockiego", 1997, s. 168-187.

19 U. Stankiewicz, *Kafle tykocińskie*, „Podlaskie Zeszyty Archeologiczne", z. 1/2005, s. 182, 186, ryc. 4-1.

TILES IN COLLECTION OF THE SECTION OF ARCHAEOLOGY OF THE MUSEUM OF PODLASIE IN BIAŁYSTOK

summary

Archeological collection of the Museum of Podlasie has been gathered since the moment of formation of the Section that is 1956. The tile collection comprises about 300 complete specimens and about 17 000 fragments and is extremely differentiated in respect of typology, technology and chronology. It includes tiles formed on potter`s wheel, in the present paper presented as group 1, made in matrix (group 2) and specimens produced with these two methods. The latter were gathered in a separate assemblage, which for needs of the present article was called – tiles formed on a wheel with plates made in matrixes (group 3).

Tiles formed on a potter`s wheel (group 1) – it is a collection of 172 specimens preserved completely or partly reconstructed, and about 13 000 fragments.

The oldest in the collection pot tiles (representing all IV types according to M. Dąbrowska) are dated to the 15th century whereas the youngest – to the period between the last quarter of the 16th and a half of the 17th century. On the area of Podlasie voivodship mainly the 16th century, especially its 2nd and 3rd quarters, is marked by the wealth of types, kinds, and differentiation of systematizing features.

Tiles formed in matrixes – plate ones (group 2) – it is an assemblage containing 109 exhibition specimens (complete or with gypsum refilling and about 4 000 fragments of plates and chambers.

The assemblage contains both products of local tiler`s craft and imports from other parts of the country including Prussia and especially Gdańsk, as well as their imitations.

The oldest plate tiles from the collection of the Archaeology Section are dated to the 1st half of the 16th century whereas the youngest from the turn of the 18th century to 1950s.

Tiles formed on a wheel with plates made in matrixes (group 3).

Hitherto, in Podlasie they are only known from Tykocin. The collection consists of 20 complete tiles and 116 fragments dated to the 1st half of the 16th century.

Presented in this article tiles are only not large and by necessity subjective selection from numerous and still increasing collection of the Archaeology Section of the Museum of Podlasie in Białystok. However, we hope that the presented assemblages, groups and even single specimens give picture of the presented collection which, to some extent, reflects the picture of tile-stove craft in Podlasie in the period from the 15th to the half of the 20th centuries.

КАФЛЯ Ў ЗБОРАХ АДДЗЕЛА АРХЕАЛОГІІ ПАДЛЯШСКАГА МУЗЕЯ Ў БЕЛАСТОКУ

рэзюмэ

Археалагічныя калекцыі Падляшскага музея фарміраваліся ад самага пачатка дзейнасці аддзела (з 1956 г.). Калекцыя кафлі налічвае 300 цэлых экзэмпляраў і каля 17000 фрагментаў, якія адрозніваюцца тыпалагічна, тэхналагічна і храналагічна. Кафля падзяляецца на фармаваную на ганчарным коле (група 1), у матрыцы (група 2), а таксама выраблену абодвума спосабамі. Апошнюю мы выдзяляем у трэцюю групу кафлі і называем «камбінаваная».

Кафля, фармаваная на ганчарным коле (група 1). Калекцыя складаецца з 172 цэлых ці часткова захаваных экзэмпляраў і каля 13 000 фрагментаў. Гаршковая кафля прадстаўлена ўсімі чатырма тыпамі (адпаведна тыпалогіі М.Дамброўскай) і мае адтуліны квадратнай, круглай, трохвугольнай, чатырох – шасці – і васьміпялёсткавай формы.

Самыя раннія гаршковыя экзэмпляры датуюцца XV стагоддзем, познія – перыядам паміж апошняй чвэрцю XVI і сярэдзінай XVII стагоддзя. Трэба адзначыць, што XVI стагоддзе на Падляшшы, асабліва другая і трэцяя чвэрці, характарызуецца багаццем прыкмет, якія даюць магчымасць правесці тыпалагізацыю гаршковай кафлі. Міскавая кафля сустракаецца таксама ўсіх чатырох тыпаў, з квадратнымі і круглымі адтулінамі.

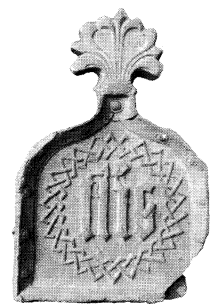
Кафля, фармаваная ў матрыцы (каробкавая, пласцінчатая (група 2)). Калекцыя складаецца з больш чым 100 цэлых ці адноўленых кафляў і каля 4 000 фрагментаў пласцін і румп. У калекцыі прадстаўлена кафля як мясцовай вытворчасці, так і прывезеная з іншых рэгіёнаў (Прусія, Гданьск). Самая ранняя каробкавая кафля ў нашых фондах датуецца першай паловай XVI стагоддзя, позняя – мяжой XIX – XX стагоддзя і 50-мі гадамі XX стагоддзя.

Кафля фармаваная на коле з пласцінамі, зробленымі ў матрыцах (група 3). Гэты тып з'яўляецца прыкладам эвалюцыі кафлярскага рамяства. Да сяго часу вядома толькі ў Тыкоціне. У калекцыю ўваходзяць 20 цэлых экземпляраў і 116 фрагментаў, якія датуюцца першай паловай XVI стагоддзя.

Прадстаўлены ў дадзеным артыкуле матэрыял складае невялікі і суб'ектыўны адбор кафлі з шматлікай калекцыі аддзела археалогіі Падляшскага музея ў Беластоку. Спадзяёмся, што прадстаўленыя групы, тыпы і асобныя экзэмпляры даюць уяўленне аб калекцыі кафлі, якая ў пэўнай ступені характарызуе ўзровень дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва на Падляшшы ў XV – першай палове XX стагоддзя.

Dorota Zahel
Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej

Kafle średniowieczne i nowożytne w zbiorach Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej



Zbiory przemyskiego muzeum już w chwili jego powstania, w 1909 r., cechowała duża różnorodność. O jego działalności w początkowej fazie informują Sprawozdania Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Przemyślu, w ramach którego funkcjonowało ówczesne muzeum, ukazujące się w „Rocznikach Przemyskich". W dwóch pierwszych rocznikach w *Sprawozdaniach z Działalności Muzeum* zamieszczono wykazy nowo nabytych eksponatów, wśród których znalazły się też fragmenty kafli[1]. Niestety, bardzo lakoniczne zapisy nie pozwalają na ich identyfikację, a pierwotne numery uległy zatarciu. W późniejszych latach *Sprawozdania* nie były już tak szczegółowe, a ponieważ przedwojenna dokumentacja muzeum nie zachowała się, nie można stwierdzić jak przedstawiało się gromadzenie zbiorów z zakresu kaflarstwa w okresie międzywojennym. Zabytki tego typu do muzeum jednak trafiały, o czym świadczy liczba kafli, a głównie fragmentów spisanych w pierwszych powojennych inwentarzach. Nie zawierają one niestety żadnych danych na temat ich pochodzenia. W okresie powojennym nie podjęto, właściwie do lat ostatnich, celowego gromadzenia kafli, tym niemniej jednak, mniej lub bardziej systematycznie, wzbogacały one zbiory przemyskiej placówki.

Obecnie kafle przechowywane są w trzech działach Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej: a) w Dziale Sztuki i Rzemiosła – piece i kuchnie (zdemontowane), kafle i ich fragmenty pochodzące ze starych zbiorów muzeum, zakupów, darów i przekazów, wśród których przeważają kafle XIX i XX-wieczne; b) w Dziale Archeologii – kafle pochodzące z wykopalisk prowadzonych w Przemyślu i okolicy przez pracowników działu, pod ich nadzorem, lub przez inne instytucje w porozumieniu z muzeum; c) w Dziale Etnografii, gdzie przechowywane są kafle ludowe, lub produkowane w małomiasteczkowych lub wiejskich kaflarniach. W niniejszym referacie zostaną krótko zaprezentowane zabytki ze zbiorów dwóch pierwszych działów, z pominięciem XIX i XX-wiecznych.

Zbiór kafli, a głównie ich fragmentów, w Dziale Sztuki i Rzemiosła tworzą przede wszystkim tzw. znaleziska luźne[2], często niewiadomego, lub niepewnego pochodzenia. W przypadku kafli z przedwojennych zbiorów to pierwsze jest regułą, gdyż nie zachowały się żadne dane na ich temat. W przypadku kafli pozyskanych w okresie powojennym towarzyszą niektórym lakoniczne wzmianki, w jakich okolicznościach zostały znalezione, a w wielu przypadkach są to niepełne informacje. Ze względu na wielość i różnorodność zbiorów Działu Sztuki i Rzemiosła przemyskiego muzeum kafle do niedawna nie były przedmiotem dogłębnych badań. Część z nich została poddana bardziej szczegółowej analizie w 2006 r. przeprowadzonej przez dr Martę Trojanowską i mgr Katarzynę Winiarską w ramach przygotowań do wystawy „O kaflach, tudzież o garncarzach, kaflarzach i zdunach w Przemyślu", a jej wyniki zostały pokrótce przedstawione w wydawnictwie towarzyszącym wystawie[3]. Obecne wystąpienie nie ma na celu przedstawienia analizy kafli z przemyskiego muzeum, a jedynie zaprezentowanie, przynajmniej niektórych, typów głównie pod kątem

1 „Rocznik Przemyski" 1909-1911, t. I, s. 96: XVIII *Keramika (terracota).* 1. *Freund Maryan z Nowego Miasta.* 1136-39. *Czerepy z kafli znalezionych na rynku przy kopaniu fund. pod ratusz 1910 r.* 2. *Miller Ferd. z Przedzielnicy.* 872-73, 1071-74. *Ułamki kafli emaliowanych z zamku Krasickich (?)*, „Rocznik Przemyski", 1912 r., t. 2, s. 225: XVI. *Keramika.* A. Osiński, *Dwa kawałki kafli z ornamentami, z zamku Tenczyńskich pod Krakowem.*

2 Zwykle ofiarowywane muzeum przez znalazców, a pozyskane głównie podczas prac remontowych prowadzonych w przemyskich kamienicach. Celowe zakupy dotyczą tylko całych pieców. Ostatnio pracownicy działu sztuki i rzemiosła podjęli działania mające na celu pozyskiwanie w szerszym zakresie tego rodzaju zabytków, głównie kafli, zwykle pojedynczych, z rozbiórki pieców i kuchni węglowych na terenie miasta. Prowadzone są też rozmowy w celu pozyskania całych zabytków, głównie jako darów lub ofert zakupów, co zaczyna przynosić pozytywne rezultaty, jednak głównie są to przedmioty z XX i końca XIX w.

3 *O kaflach, tudzież garncarzach, kaflarzach i zdunach w Przemyślu. Kafle w zbiorach Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej,* Przemyśl 2006.

Ryc. 1. Kafle garnkowe z Krasiczyna, fot. M. Chorwat.

Ryc. 2. Kafel z postacią kobiety w stroju renesansowym, fot. D. Zahel.

Ryc. 3. Kafel z aniołem tarczownikiem, fot. D. Zahel.

zdobiących je motywów i zasygnalizowanie podobieństw z kaflami znalezionymi w innych ośrodkach, o ile takie występują, a także ewentualnych różnic.

Należy na wstępie zaznaczyć, iż właściwie na cały zbiór składają się egzemplarze i ich fragmenty z grupy zaliczanej do kafli formowanych w matrycach, przede wszystkim wypełniających środkowych, choć znalazły się tu też kafle narożne, gzymsowe, fryzowe i wieńczące.

Najstarszymi kaflami w dziale, nie tyle pod względem chronologii, co typu, są dwa kafle garnkowe pochodzące z zamku w Krasiczynie (ryc. 1). Zostały znalezione pod posadzką w sali między loggią a basztą papieską[4]. Prawdopodobnie pochodzą one z pieców (lub pieca) z pierwszego zamku Krasickich, wybudowanego przez Stanisława Krasickiego w drugiej poł. XVI w.[5]

Trochę większą grupę stanowią kafle, i ich fragmenty z przedstawieniami figuralnymi. Umownie otwiera ją kafel wypełniający, środkowy z popiersiem (prawdopodobnie) kobiety w stroju renesansowym[6] datowany na poł. XVI w. (ryc. 2). Do tej pory nie udało się znaleźć bezpośrednich analogii do tego przedstawienia, choć postacie w strojach renesansowych występują na kaflach z różnych obiektów, przede wszystkim na piecach wawelskich i piecu z Dworu Artusa w Gdańsku[7]. Drugim kaflem zachowanym w całości jest kafel z pierwszej poł. XVI w., prawdopodobnie wieńczący, z tzw. aniołem tarczownikiem[8] (ryc. 3), podtrzymującym tarczę z orłem. Tarcza jest u góry zakończona prosto, a u dołu ukształtowana w podwójny łuk, przypominający odwrócone serce[9]. Pozostałe kafle z tej grupy zachowały się tylko we fragmentach.

---

4 Glina żelazista, wys. po rekonstrukcji ubytków ok. 23,2 cm, śr. dna ok. 11,5 cm, MPH-549; glina żelazista, wys. 15,2 cm, śr. dna 10,2 cm, zniszczone krawędzie otworu MPH-550; do zbioru ofiarował je w 1953 r. mgr Krzysztof Wolski ówczesny dyrektor muzeum i znalazca kafli, kafle publikowane w: *O kaflach* ..., poz. kat. 16, 17.

5 zob. *O kaflach, tudzież*, ..., poz. kat. 16-17, przypis kat. 3.

6 Glina żelazista, brak śladów polewy, czy pobiały, 22×16,5 cm, MPH-551, ubytki na krawędziach płytki i na kołnierzu, co nie pozwala na jednoznaczne stwierdzenie rodzaju komory, ale najprawdopodobniej była otwarta, znaleziony przy zbiegu ul. Franciszkańskiej i Rynku, kafel publikowany w: F. Kotula, *Materiały do dziejów garncarstwa z terenu województwa rzeszowskiego*, Rzeszów 1956, s. 37, il. 17.

7 Kafle wawelskie zostały zreprodukowane na serii pocztówek, piec z Dworu Artusa zob. np. „Świat Kominków" 3/1 (7) 2006, s. 8, fot. 14.

8 Glina żelazista bez śladu polewy, 28×18,5 cm, ubytek znacznej części kołnierza, zachowana tylko część dolna, komora prawdopodobnie otwarta, MPS-4219, znaleziony przy ul. Ratuszowej w Przemyślu, kafel nie publikowany.

9 Kafle z aniołem, lub młodzieńcem podtrzymującym tarczę herbową występują też w innych ośrodkach: M. Dąbrowska, *Kafle i piece kaflowe w Polsce do końca XVIII wieku*, „Studia i Materiały z Historii Kultury Materialnej", t. LVIII, Wrocław 1987, s. 130, 133, il. 28.

Ryc. 4. Fragment kafla z delfinami, fot. M. Mikrut.

Jest to dolna część kafla z aniołem tarczownikiem[10], trzy fragmenty kafla lub kafli z postacią młodzieńca w arkadzie[11] datowane na pierwszą poł. XVI w., wykazujące duże podobieństwo do kafli z postacią młodzieńca pochodzących z Będziemyśla[12] oraz fragment kafla z motywem konia[13] (rycerzem na koniu?) i fragment kafla z rycerzem[14].

Kafle z przedstawieniami zoomorficznymi reprezentuje fragment kafla fryzowego, lub środkowego z motywem antytetycznie ułożonych delfinów[15] (ryc. 4).

Wśród kafli, lub raczej ich fragmentów, datowanych na XVI w., przeważają te o motywach roślinnych, głównie rozety, choć znalazło się kilka o motywach, które można określić jako geometryczne. Część z nich obecnie pozbawiona jest polewy, ale drobne ślady zachowane na licu pozwalają sądzić, iż pierwotnie były polewane. Cztery z nich, pochodzące z kafli wypełniających, środkowych, ozdobione są takim samym motywem ośmiopłatkowej rozety, której cztery groszkowane płatki zakończone są łezkowato, a cztery łukowato wygięte, zewnętrzną krawędź mają faliście uformowaną, na gładkim polu wewnętrznym, ujętym w skośną ramkę, z motywem zygzakowato ułożonej wstęgi[16]. Jeden fragment, również kafla wypełniającego, środkowego, ozdobiony jest motywem słonecznika, a na skośnym obramieniu motywem trójkątów[17]. Ciekawie prezentuje się połowa kafla ozdobiona motywem sześcio- lub siedmiopłatkowej rozetki otoczonej wicią suchego akantu, jeszcze gotyckiego w swoim charakterze[18] (ryc. 5). Bardzo ładnie prezentuje się motyw winnej latorośli na innym zachowanym fragmencie narożnika kafla wypełniającego, z czytelnymi szczegółami rysunku, pomimo częściowego przetarcia powierzchni[19]. Poza wymienionymi, można wspomnieć jeszcze o pięciu fragmentach z widocznymi motywami roślinnymi, w tym jeden z akantową rozetą, a inny z motywem drobnych czterolistnych, rozetek w wydzielonych polach[20]. Prawdopodobnie z kafla fryzowego pochodzi fragment ozdobiony

Ryc. 5. Fragment kafla z rozetą i manstwerkiem, fot. M. Mikrut.

10 Glina żelazista, bez polewy, 9,8×17,5 × ok. 9,5 cm, komora otwarta, MPS-K-6, ofiarowany w 2006 r. przez Władysława Trojanowskiego, znaleziony podczas prac remontowych w latach 70. XX w. w kamienicy nr 10, 11, lub 13 we wsch. pierzei przemyskiego Rynku, kafel publikowany w: *O kaflach* ..., poz. kat. 101.

11 Glina żelazista bez polewy, 14,7×9,2×2 cm; 5,3×8,2 cm; 10×5,5 cm; ZSNr 287, ZSNr 290, ZSNr 298, miejsce znalezienia i pochodzenie nieznane, kafle publikowane w: *O kaflach* ..., poz. kat. 13.

12 zob. S. Czopek, *Renesansowe kafle z Będziemyśla,* [w:] *Garncarstwo i kaflarstwo na ziemiach polskich od późnego średniowiecza do czasów współczesnych. Materiały z konferencji – Rzeszów, 21-23 IX 1993*, Rzeszów 1994, s. 95-120.

13 Glina żelazista, jasnoczerwona, bez polewy, 14,5×8,8×7,8 cm, fragment płytki licowej odciskanej w matrycy z „przodem" konia, MPS-K-10, również ofiarowany przez W. Trojanowskiego, znaleziony w jednej z ww.ym. kamienic, kafel publikowany w: *O kaflach* ..., poz. kat. 105, M. Dąbrowska, op.cit., il. 117 publikuje fragment kafla z dworu w Bieżuniu z bardzo podobnym motywem konia, a F. Kotula, *Rozmowy ze skorupami*, Rzeszów 1969, il. 26 kafle o podobnej stylistyce znalezione w Łańcucie.

14 Glina żelazista bez polewy, 12,2×9,2×5,3 cm, ok. 1/4 płytki licowej z fragmentem komory otwartej, MPS-K-11, sposób pozyskania i pochodzenie jw., kafel publ. w: *O kaflach* ..., poz. kat. 106, por. też: F. Kotula, op.cit., il. 26.

15 glina żelazista, 10×15,8×3,4 cm, fragment płytki kafla, MPS-K-12, sposób pozyskania i pochodzenie jw., kafel publ. w: *O kaflach* ..., poz. kat. 107.

16 Glina żelazista, drobne pozostałości polewy ołowiowej, 20×11,5×3,4 cm, zachowana połowa lica kafla, komora nie zachowana MPS-K-2; MPS-K-3 – glina i polewa jw., 13,1×11,7×6 cm, zachowana ok. 1/4 płytki lica i fragment komory otwartej, formowanej na kole; MPS-K-4 – glina i polewa jw., 11,1×8,7×4,5 cm, narożnik ok. 1/8 lica, z małym fragmentem komory; wszystkie ofiarowane przez Władysława Trojanowskiego, znalezione w kamienicy Rynek 10, 11, lub 13; SN 22638 – glinka jw., brak śladów polewy, 16,4×11,6×4 cm, narożnik ok. 1/5 płytki lica, szczątki kołnierza komory, z przedwojennych zbiorów muzeum, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, kafle publikowane w; *O kaflach* ..., poz. kat. 10, 97, 98, 99.

17 Glina żelazista, 8×12,7×3,4 cm, zachowana brzegowa część kafla z narożnikiem ok. 1/6 lica, brak komory, MPS-K-5, ofiarowany przez W. Trojanowskiego, znaleziony jak pozostałe, kafel publikowany w: *O kaflach* ..., poz. kat. 100.

18 glina żelazista, ślady polewy ołowiowej, 11,4×18,2×10 cm, zachowana połowa płytki i fragment kołnierza komory o małym otworze, MPS-K-1, ofiarowany i znaleziony jw., publikowany jw. poz. kat. 96.

19 Glina żelazista i prawdopodobnie kaolinitowa, 15,5×13,2×8,3 cm, zachowany tylko szczątkowy fragment kołnierza, SN 20541, z przedwojennych zbiorów muzeum, sposób znalezienia i nabycia nieznane, kafel publik. w: *O kaflach* ..., poz. kat. 6. Kafle o podobnie opracowanym motywie winorośli publikują: M. Dąbrowska, *Kafle i piece* ..., il. 24/1 z zamku w Wojciechowie i S. Czopek, op.cit., il. 22, choć ten drugi zawiera więcej różnic.

20 Glina żelazista, ślady pobiały, 7,2×8 cm, z fragmentem płatka rozety, ZSNr 295, sposób nabycia nie określony, pochodzenie nieznane, kafel publ. w: *O kaflach* ..., poz. kat. 5; ZSNr 288 – glina żelazista, pobiała, 15,7×8,7×2,5 cm, dobrze widoczny fragment akantowej rozety, sposób nabycia i pochodzenie nie określone, kafel publ. w: *O kaflach* ..., poz. kat. 9; MPS-K-8 – glina

Ryc. 8. Fragment kafla fryzowego z motywem rogów obfitości, fot. M. Mikrut.

Ryc. 6-7. Kafle gzymsowe, fot. M. Horwat.

motywem dwóch esowato przeplecionych taśm z małymi punktami w polach pomiędzy nimi[21]. Dwa kafle fryzowe[22] (ryc. 6-7), z których jeden, narożny, jest częściowo uszkodzony, a drugi zachował się w całości, zostały ozdobione motywami geometrycznymi, w formie wypukłych prążków.

Elementem niewątpliwie pochodzącym ze zwieńczenia pieca jest fragment koronki[23], z motywem wielopłatkowych rozetek na „obręczy", z utrąconymi pałkami, prawdopodobnie w kształcie kwiatonów.

W zbiorach Działu Sztuki znajdują się też fragmenty kafli renesansowych z zachowaną polewą. Jednym z najładniejszych i będącym w najlepszym stanie jest fragment kafla fryzowego z motywem rogów obfitości[24] (ryc. 8), z brązowo-zielono-żółtymi motywami na białym tle. Na innym fragmencie[25] widoczna jest część akantowej (?) rozetki o brązowych, żółtych i niebieskich płatkach na białym tle z zielonym obramieniem, a na narożniku innego[26] widać fragment nieokreślonego motywu i obramienie z motywem skośnych pasów i trójkątów w żółtym i turkusowozielonym kolorze. Trzy inne fragmenty[27] pokryte są szkliwami w niebieskim, żółtym, zielonym, brązowym i białym kolorze (na jednym kontury motywu podkreślono czernią), z tym, że tło zawsze jest białe. Widoczne części zdobienia wskazują, iż były one pokryte ornamentem kontynuacyjnym z wykorzystaniem motywów roślinnych. Inne fragmenty kafli pokryte są polewami w różnych odcieniach zielonego, a tylko na fragmencie kafla fryzowego niektóre motywy wzoru są białe[28].

żelazista, 5,2×7×6,7 cm, narożnik z motywem czterolistnej rozetki w wydzielonym polu, z dużym fragmentem ścianki komory, dar W. Trojanowskiego, znaleziony w jednej z kamienic przy Rynku nr 10, 11, lub 13, kafel publ. w: *O kaflach* ..., poz. kat. 103; SN 20535 – glina żelazista, czernienie ?, 7,1×7 cm, fragment płytki licowej, prawdopodobnie kafla fryzowego, z motywem plecionki z liści lub wstążek, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, kafel publ. w: *O kaflach* ..., poz. kat. 3; MPS-K-9 – glina żelazista, jasnoczerwona, 9×7,5×0,8 cm, niewielki fragment lica z drobnymi motywami w geometrycznych obramowaniach, dar W. Trojanowskiego, znaleziony jw., kafel publ. w: *O kaflach* ..., poz. kat. 104.

21 Glina żelazista, pozostałości polewy, 5,7×9,5×7,7 cm, zachowany fragment kołnierza, ZNr 11671, z przedwojennych zbiorów muzeum, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, kafel publ. w: *O kaflach* ..., poz. kat. 4.

22 Glina żelazista, pobiała, polewa ołowiowa, 11,7×12,3×4,2×8,6 cm, ubytek jednego boku, z przedwojennych zbiorów, ZNr 11666, pochodzenie i sposób nabycia nieznane, kafel publ. w: *O kaflach* ..., poz. kat. 8; ZNr 11667 – glina żelazista, 11×15×12,2 cm, z przedwojennych zbiorów, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, kafel publ. w: *O kaflach* ..., poz. kat. 7.

23 glina żelazista, 7,3×21,5×8 cm, MPS-K-7, dar W. Trojanowskiego, znaleziona w kamienicy Rynek 10, 11 lub 13, kafel publ. w: *O kaflach* ..., poz. kat. 102, bardzo podobne koronki zostały znalezione w Dubiecku, z częściowo zachowanymi kwiatonami, zob. dalej.

24 Glina żelazista, polewa ołowiowo-cynowa, 11,6×22,2×5,5 cm, ZSNr 11658, z przedwojennych zbiorów, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, kafel publ. w: *O kaflach* ..., poz. kat. 15.

25 Glina żelazista, polewa ołowiowo-cynowa, 8,2×4,6 cm, ZSNr 296, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, kafel publ. w: *O kaflach* ..., poz. kat. 14.

26 glina żelazista, pobiała, polewa ołowiowo-cynowa, 9,6×9,8×5,5 cm, zachowany fragment kołnierza, ZSRR 286, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, kafel publ. w: *O kaflach* ..., poz. kat. 11.

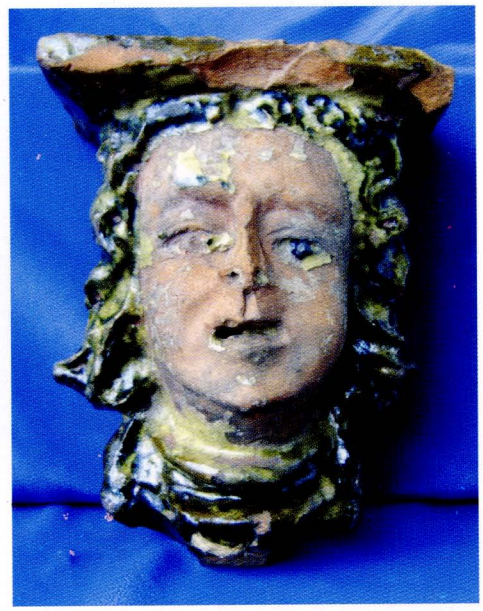
27 Glina żelazista, polewy ołowiowo-cynowe, 4,8×6,6 cm, SN 20540, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, kafel publ. w: *O kaflach* ..., poz. kat. 20; ZNr 11669 – glina żelazista, polewy ołowiowo-cynowe, 11×12,6×5,5 cm, zachowany fragment kołnierza, z przedwojennych zbiorów, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, kafel publ. w: *O kaflach* ..., poz. kat. 19; SN 20534 – glina żelazista, polewy ołowiowo-cynowe, 9,7×12,4×2,6 cm, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, kafel publ. w: *O kaflach* ..., poz. kat. 12.

28 SN 22714, glina żelazista, polewa ołowiowo-cynowa, 10,2×9,1×3,4 cm, zachowany fragment kołnierza, SN 22714, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, kafel publ. w: *O kaflach* ..., poz. kat. 1; ZSNr 297 – glina żelazista, pobiała, polewa ołowiowa, 7×4,7 cm, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, kafel publ. w: *O kaflach* ..., poz. kat. 2; ZNr 11656 – glina żelazista, polewy ołowiowo-cynowe, polewa ołowiowa, 14,5×9,2 cm, z przedwojennych zbiorów muzeum, sposób nabycia i pochodzenie nie-

Osobną grupę tworzy kilka fragmentów z motywem winorośli[29], tłoczonych prawdopodobnie w jednej, ewentualnie dwóch matrycach o podobnym wzorze, pierwotnie pokrytych żółtym szkliwem z jasnozielonymi (seledynowymi) naciekami, obecnie w bardzo różnym stanie zachowania. Prawdopodobnie z przełomu XVI i XVII w. pochodzą trzy fragmenty kafli wieńczących[30], półkolistych, dwa z nich, o bardzo podobnych motywach z jednego kafla.

Grupę kafli datowanych na wiek XVII otwiera element dekoracyjny w formie głowy młodzieńca w berecie[31] (ryc. 9). Głowa plastycznie ukształtowana, o starannie odtworzonych rysach twarzy, otoczonej włosami ułożonymi w loki. Duży ubytek szkliwa oraz przebarwienia pozostałej polewy nie pozwalają na dokładne określenie pierwotnej kolorystyki.

Kafli z tego okresu, a raczej ich fragmentów, na ogół niezbyt dużych, w Dziale Sztuki nie zachowało się wiele. Przeważają fragmenty o kolorystyce i zdobieniu charakterystycznym dla pierwszej połowy XVIII w., tj. z białymi motywami roślinnymi na granatowym tle[32]. Część z nich miała formę maureski ujętej w dość szeroką ramkę o czym świadczą zachowane narożniki, część wici roślinnych w układzie kontynuacyjnym, jednak zachowane fragmenty są zbyt małe, aby można było odtworzyć całość wzoru. Jeden z nich, z motywem kontynuacyjnym pokryty jest w całości szkliwem zielonym.



Ryc. 9. Kafel w kształcie głowy, fot. M. Mikrut.

Na początek XVII w. można chyba datować większy fragment kafla środkowego[33] ze wzorem kontynuacyjnym w formie wypukłych, falistych podwójnych linii połączonych ze sobą prostokątnymi ogniwami, których tło pokryte jest brązowym szkliwem z motywem białej karpiej łuski.

Ciekawie prezentuje się kilka fragmentów kafli narożnikowych trójdzielnych z niszą z motywem winnej latorośli wewnątrz niszy, białej na brązowym tle i pionowymi szlakami, białymi na zielonym tle. Na niektórych fragmentach tworzą rodzaj koronki w dwu innych przypominają trójkątne „ząbki"[34]. Na dwóch fragmentach zachowane większe fragmenty dłuższych boków, z widocznymi roślinnymi motywami, białymi na granatowym tle, zbyt małymi, aby można je było bliżej określić i zrekonstruować. Nie jest do końca pewne do czego służyły dwie podłużne płytki[35],

znane, kafel publ. w:*O kaflach* ..., poz. kat. 21; ZSNr 293 – glina żelazista, pobiała, polewa ołowiowa, 10,4×6,8×3,6 cm, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, kafel publ. w: *O kaflach* ..., poz. kat. 18; ZSNr 291 – glina żelazista, polewa ołowiowa, 12×10 cm, pochodzenie i sposób nabycia nieznane, nie publikowany; ZSNr 289 – glina żelazista, polewa ołowiowa, 7×12 cm, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, nie publikowany.

29 Glina żelazista, pobiała, ubytek polewy, 8×9,6×1,2 cm, SN 23552, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, nie publikowany; SN 23568 – glina żelazista, polewa ołowiowo-cynowa, 7,5×12×3,2 cm, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, niepublikowany; SN 23549 – glina żelazista, polewa ołowiowo-cynowa, 6,9×5,6×3 cm, powierzchnia przepalona, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, nie publikowany; SN 23559 – glina żelazista, polewa cynowo-ołowiowa, 8×15,6×1,7 cm, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, nie publikowany; SN 23553 – glina żelazista, szkliwo ołowiowe?, przepalone, 9,2×11,8×3 cm, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, nie publikowany; SN 23546, glina żelazista, szkliwo ołowiowe ?, 12×12×1,5 cm, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, nie publikowany.

30 Glina żelazista, pobiała, 16×10×2,3 cm, P. 4969, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, kafel publ. w: *O kaflach* ..., poz. kat. 22; ZNr 11650 – glina żelazista, 21×13,5×3,2 cm, z przedwojennych zbiorów, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, nie publikowany; ZNR 11655 – glina żelazista, 14×15,2×3,2 cm, z przedwojennych zbiorów muzeum, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, nie publikowany.

31 Glina żelazista, pobiała, szkliwo ołowiowe, 20×15,5×8,5 cm, ZNr 11652, z przedwojennych zbiorów muzeum, sposób nabycia i pochodzenie nie określone, kafel publ. w: *O kaflach* ..., poz. kat. 23.

32 Glina żelazista, polewa ołowiowa, 9,8×8×2,9 cm, ZNr 11665, z przedwojennych zbiorów muzeum, sposób nabycia i pochodzenie nie określone, kafel publ. w: *O kaflach* ..., poz. kat. 27; ZNr 11657 – glina żelazista, polewa ołowiowo-cynowa, 10,7×10,5×3,3 cm, z przedwojennych zbiorów, sposób nabycia i pochodzenie nie określone, kafel publ. w: *O kaflach* ..., poz. kat. 25; SN 22713 – glina żelazista, polewa cynowo-ołowiowa, 11×8,1×2,4 cm, sposób nabycia i pochodzenie nie określone, kafel publ. w: *O kaflach* ..., poz. kat. 28;; ZNr 11660 – glina żelazista, szkliwo cynowo-ołowiowe, 9,7×5,5 cm, z przedwojennych zbiorów muzeum, sposób nabycia i pochodzenie nie określone, kafel publ. w: *O kaflach* ..., poz. kat. 29; b. nr, glina żelazista, szkliwo cynowo-ołowiowe, 6,6×10,5×3,5 cm, sposób nabycia i pochodzenie nie określone, nie publikowany; b. nr, glina żelazista, szkliwo cynowo-ołowiowe, 7×9×1,1 cm, sposób nabycia i pochodzenie nie określone, nie publikowany; ZNr 11664 – glina żelazista, szkliwo cynowo-ołowiowe, 7,5×8,6×4,5 cm, z przedwojennych zbiorów muzeum, sposób nabycia i pochodzenie nie określone, nie publikowany. Podobne kafle z motywem maureski publikuje np. M. Dąbrowska, op.cit., il. 153, 155; G. i T. Ślawscy, *Garncarstwo i kaflarstwo w Bieczu od późnego średniowiecza do czasów współczesnych*, „Garncarstwo i kaflarstwo ...", s. 211-232, il. 35.

33 Glina żelazista, szkliwo cynowo-ołowiowe, 14,4×17,8×7 cm, SN 23548, duże ubytki szkliwa, sposób nabycia i pochodzenie nie określone, nie publikowany.

34 Glina żelazista, szkliwo cynowo-ołowiowe i ołowiowe, 8,4×17×9 cm, SN 23547, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, nie publikowany, SN 23561 – glina żelazista, szkliwo ołowiowo-cynowe i ołowiowe, 15,9×5,8×6,5 cm, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, nie publikowany; SN 23558 i SN 23556 – glina żelazista, szkliwo ołowiowo-cynowe i ołowiowe, 13,1×12×4,7 cm, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, nie publikowany; SN 23551 – glina żelazista, szkliwo cynowo-ołowiowe i ołowiowe, 9,2×5,5×9 cm, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, nie publikowany; SN 23567 – glina żelazista, szkliwo cynowo-ołowiowe i ołowiowe, 5,2×10×9,7 cm, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, nie publikowany.

35 Glina żelazista, pobiała, szkliwo ołowiowe, 19,2×9,5×3,2 cm, SN 22636, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, nie publikowany; SN 23564 – glina żelazista, pobiała, szkliwo ołowiowe, 13,5×9,5×3,5 cm, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, nie publikowany.

Ryc. 10. Kafel wieńczący, półcylindryczny, z Chrystogramem, fot. M. Mikrut.

jedna zachowana we fragmencie, z trójkątnym występem na jednej z krótszych krawędzi. Występ na krawędzi i sfazowane dłuższe boki świadczą, iż mogły to być płytki wypełniające narożniki pieca. Na drugą poł. XVII w. można wydatować mały fragment kafla z plastycznym motywem chabra pokryty oliwkowym szkliwem[36].

Z wieku XVIII pochodzi tylko kilka fragmentów kafli, prawdopodobnie z jednego pieca. Są one biało szkliwione, malowane kobaltem. Na największym[37] z nich widoczny jest wiatrak, na fragmencie kafla narożnikowego[38] nieokreślone motywy, widoczne tylko częściowo, prawdopodobnie zabudowania z jednej, a drzewo z drugiej strony. Na dwóch[39] mniejszych fragmentach widocznych jest po kilka kresek malatury.

Ostatnio zbiory działu uległy w tej materii znacznemu wzbogaceniu dzięki darowi pani Renaty Frazikowej, która przekazała kafle ze zbiorów swojego zmarłego męża, znalezione w Przemyślu. Kafle te znajdują się obecnie w opracowaniu i dlatego na razie nie mogły być zaprezentowane. W przyszłości prawdopodobnie staną się przedmiotem osobnego studium.

Podczas gdy w Dziale Sztuki i Rzemiosła kafle są wpisywane jako oddzielne eksponaty, kafle zgromadzone w Dziale Archeologii, zgodnie ze specyfiką działu, nie są specjalnie wydzielone, a stanowią jeden z elementów składowych zespołów zabytków pochodzących z różnych badań wykopaliskowych. Do tej pory większość z nich nie stała się przedmiotem osobnych studiów, a zostały opracowane w ramach większych całości, głównie w postaci dokumentacji rysunkowej. Kafle znajdują się w zespołach zabytków z badań prowadzonych na przemyskim Rynku, na zamku, a także z badań prowadzonych przez PKZ w klasztorze oo. karmelitów, w dawnym klasztorze dominikanów, dominikanek, w miejscu dawnych baszt Krawieckiej i Kowalskiej w linii murów miejskich[40].

Osobnych opracowań doczekały się do tej pory kafle znalezione w Dubiecku, o których pisał ich odkrywca prof.. J. T. Frazik[41] oraz kafle z przemyskiego wzgórza zamkowego[42].

Kafle dubieckie zostały znalezione jako wypełnienie pach sklepienia jednego z najstarszych pomieszczeń i wśród gruzu w piwnicach zamku. Znajomość historii zamku pozwoliła J. Frazikowi na ich datowanie na koniec XV, XVI i ewentualnie pierwszą poł. XVII w. Najstarszymi i najbardziej interesującymi są dwa fragmenty kafli[43] o ażurowej dekoracji maswerkowej, prawdopodobnie z lica kafla (kafli ?) środkowego, półcylindrycznego. Z kafla takiego typu, tj. półcylindrycznego, o zamkniętej komorze i ażurowym licu zachował się dolny fragment z podstawą[44].

36 Glina żelazista, pobiała, polewa ołowiowa, 5×4,5 cm, SN 20526, sposób nabycia i pochodzenie nieznane, kafel publ. w: *O kaflach, ...*, poz. kat. 24.

37 Glina żelazista, polewa, cynowo-ołowiowa, malatura kobaltem, 19,7×14×5,2 cm, fragment kafla sklejony z trzech kawałków, MPS-K-13, ofiarowany przez W. Trojanowskiego, znaleziony w kamienicy Rynek 10, 11 lub 13, kafel publ. w: *O kaflach ...*, poz. kat. 108.

38 Glina żelazista, polewa cynowo-ołowiowa, malatura kobaltem, 12,7×9,5×5×5 cm, MPS-K-14, ofiarowany przez W. Trojanowskiego, znaleziony w kamienicy Rynek 10, 11, lub 13, kafel pub. w: *O kaflach ...*, poz. kat. 109.

39 br. nr, glina żelazista, polewa cynowo-ołowiowa, malatura kobaltem, ?, sposób nabycia pochodzenie jw., nie publikowany.

40 Kafle z badań prowadzonych w Przemyślu znajdują się też w posiadaniu Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków i są opracowywane przez jego pracowników.

41 J.T. Frazik, *Kafle z zamku w Dubiecku (z problematyki badawczej i konserwatorskiej zabytkowego założenia pałacowo-parkowego w Dubiecku)*, „Ochrona Zabytków", R. XXIII, z. 4, s. 294-302.

42 Kaflarstwo przemyskie w XVI i XVII wieku, oprac. Ewa Sosnowska, Michał Proksa, konsultant: Jerzy Szydłowski, Przemyśl 1985., maszynopis na prawach rękopisu w Dziale Archeologii, zawiera rysunkowe rekonstrukcje kafli.

43 Glina żelazista, polewa ołowiowa, 5,5×12,3×1,5 cm, Dub. 9b,c, znaleziony podczas prac archeologicznych w gruzie piwnic nieistniejącego południowego skrzydła zamku, kafel publ. w: *O kaflach ...*, poz. kat. 68; Dub.9a – jw., 6,2×15,3×8,5 cm, jw., J. T. Frazik, op.cit., s. 301, il. 13 (próba rekonstrukcji kafla), *O kaflach ...*, poz. kat. 67. Numery kafli z dubieckich i z przemyskiego zamku są „robocze", nadane podczas przygotowań do wystawy. W Dziale Archeologii są wpisane pod numerem odpowiedniej księgi wpływu i stanowiska.

44 Glina żelazista, 9×19,5×8,5 cm, Dub.8, znaleziony w gruzie nad sklepieniem tzw. skarbczyka, kafel publ. w: J. T. Frazik, op. cit.., bez ilustracji; tenże, *Zamek w Krasiczynie*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Krakowskiej, Architektura", z. 22, Kraków 1968, s. 156-157; *O kaflach ...*, poz. kat. 69.

Ryc. 11. Kafel z wypukłą częścią środkową, fot. M. Mikrut.

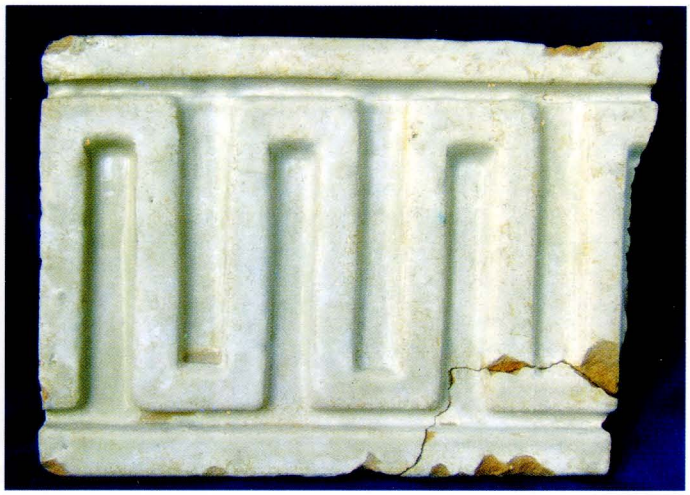
Ryc. 12. Kafel narożny z tarczą z herbami, fot. M. Mikrut.

Ryc. 13. Kafel ze zwieńczenia, tzw. Gomółkowy, fot. M. Mikrut.

Ryc. 14. Kafle wieńczące tzw. koronki, fot. M. Mikrut

Ryc. 15. Fragment zielonego kafla z rozetą, fot. M. Mikrut.

Ryc. 16. Kafel wieńczący z czwartej ćw. XVIII w., fot. M. Mikrut.



Ryc. 17. Kafel fryzowy z motywem meandra, fot. M. Mikrut.

Ciekawie prezentuje się kafel wieńczący[45] (ryc. 10) z komorą zamkniętą, ozdobiony monogramem „IHS", otoczonym zgeometryzowaną koroną cierniową i zakończony kwiatonem. Choć litery są jeszcze o gotyckim kroju kafel pochodzi prawdopodobnie z poł. XVI w.

Zróżnicowaną grupę stanowią kafle XVI-wieczne. Zachowała się wśród nich grupa dużych kafli z wypukłą, okrągłą częścią środkową nazywanych kopulastymi[46], z których część nie jest szkliwiona, ale zachowane ślady wskazują, iż były one pobielane (ryc. 11). Kafle te charakteryzują się dużym, miskowatym wybrzuszeniem silnie wysklepionym na zewnątrz, zajmującym prawie całą przestrzeń kwadratowego pola kafla ujętego w gładką ramkę. Wśród nich szczególnie interesująco przedstawia się kafel narożnikowy, którego część środkową tworzy tarcza z herbami[47] (ryc. 12) właścicieli Dubiecka. Poza kaflami bielonymi zostały znalezione fragmenty pokryte szkliwem białym, niebieskim i żółtym. Z poł. XVI w. pochodzi kafel ze zwieńczenia[48] (lub gzymsu) z łukowatym występem górnej krawędzi (ryc. 13), ozdobiony motywem tzw. gomółek, a także dwa nieszkliwione fragmenty z motywem rozety[49].

W Dubiecku została też znaleziona większa grupa koronek[50] (ryc. 14) ze zwieńczenia, bardzo podobnych do koronki przechowywanej w zbiorach Działu Sztuki. Nie mogło też zabraknąć fragmentów kafli pokrytych szkliwem[51] (ryc. 15), głównie zielonym, pochodzących przede wszystkim z kafli wypełniających z motywem rozety, ale na jednym stwierdzono dekorację geometryzująca. Kafel wieńczący z Chrystogramem, kafle z wypukłą częścią środkową, gomółkowy i koronki mają bezpośrednie analogie w kaflach znalezionych w Będziemyślu i Rzeszowie[52].

Większą grupę tworzą fragmenty kafli o wzorze kontynuacyjnym[53], z motywem falistej wstęgi połączonej prostokątnymi ogniwami, z drobnymi listkami w narożnikach i owocem granatu (?) wpisanym w pole wewnętrzne.

---

45 Glina żelazista, pobiała, 29,2×19×9 cm, Dub. 7, znaleziony w zasypie pach sklepiennych skarbczyka, kafel publ. w: J. T. Frazik, *Kafle z zamku ...*; *O kaflach ...*, poz. kat. 66.

46 Glina żelazista, ok. 32×45×21 cm, tarcza herbowa: 32×28,3 cm, Dub.1, znaleziony w zasypie pach sklepiennych skarbczyka, kafel publ. w: J. T. Frazik, *Kafle z zamku ...*; *O kaflach ...*, poz. kat. 65; Dub.2 – glina żelazista, pobiała, ok. 10×22×5 cm, jw., kafel publ. w: *O kaflach, ..*, poz. kat. 64 pomyłkowo fot.; Dub. 4 – glina żelazista, 26×26×16 cm, jw., kafel publ. w: J. T. Frazik, *Kafle ...*; *O kaflach ...*, poz. kat. 61; Dub. 5 – jw., 34×34×23 cm, jw., kafel publ. w: *O kaflach ...*, poz. kat. 62; Dub.6/1 – glina żelazista, polewa cynowo-ołowiowa biała, niebieska i żółta, 19,5×22,7×11 cm, jw., kafel publ. w: *O kaflach ...*, poz. kat. 63; Dub. 14 – glina żelazista, 9×18×11,5 cm, jw., kafel publ. w: *O kaflach ...*, poz. kat. 74; Dub. 6/2-5 – glina żelazista, polewa ołowiowo-cynowa, żółta, niebieska i biała, 13×5×9 cm, 13×8,5×8,5 cm, 11,2×3,5×7 cm, 9,5×7,3 cm, 7,3×5,5 cm, jw., kafel publ. w: *O kaflach,* poz. kat. 64;

47 Jak ustaliła dr M. Trojanowska są to: Szreniawa Stanisława Mateusza Stadnickiego, następna Szreniawa jego matki Nawojki Kmitówny, Odrowąż babki ze strony ojca Barbary z Gałków oraz Topór lub Oksza (?), którego właściciela trudno ustalić.

48 Glina żelazista, 42,5×20×12,5 cm, Dub.3, znaleziony w zasypie pach sklepiennych skarbczyka, kafel publ. w: J.T. Frazik, *Kafle z zamku ...*; *O kaflach ...*, poz. kat. 55.

49 Glina żelazista, 10,9×10,5×6,5 cm, Dub. 12, znaleziony w zasypie pach skarbczyka, kafel publ. w: *O kaflach ...*, poz. kat. 73; Dub. 11 – glina żelazista, 21×15,3×10 cm, jw., kafel publ. w: *O kaflach ...*, poz. kat. 72.

50 Glina żelazista, pobiała, 12,5×25,4×12,3 cm, Dub. 15, znaleziony w zasypie pach sklepiennych skarbczyka, kafel publ. w: J. T. Frazik, *Kafle z zamku ...*; *O kaflach, ...*, poz. kat. 56; Dub. 16 – jw., 12,5×25,4×12,3 cm, jw., kafel publ. w: J. T. Frazik, *Kafle z zamku., O kaflach ...*, p. 57; Dub. 17a,b – jw., 12,5×25,4×12,6 cm, jw., kafel publ. w: J. T. Frazik, *Kafle z zamku..;, O kaflach ...*, p. 58; Dub. 18a-c – jw., 12,5×25,4×12 cm, jw., kafel publ. w: J. T. Frazik, *Kafle z zamku.*; *O kaflach ...*, p. 59; Dub. 19 – jw., 12,5×16,4×11,2 cm, jw., kafel publ. w: J.T. Frazik,, *Kafle z zamku ...; O kaflach, ...*, p. 60.

51 Glina żelazista, szkliwo ołowiowe, 9,2×11,9×6 cm, Dub.10, znaleziony w zasypie pach sklepiennych skarbczyka, kafel publ. w: *O kaflach ...*, poz. kat. 71; Dub. 36 – glina żelazista, polewa ołowiowa, ?, znaleziony w gruzie w piwnicach skrzydła południowego, kafel publ. w: *O kaflach ...*, p. 70; Dub. 21 – glina żelazista, polewa ołowiowa, 7,5×6 cm, znaleziony w zasypie pach skarbczyka, kafel publ. w: *O kaflach ...*, p. 76; Dub. 20 – glina żelazista, szkliwo ołowiowe, 12×13×4,8 cm, znaleziony jw., kafel publ. w: *O kaflach ...*, p. 75.

52 S. Czopek, op.cit., s. 111, ryc. 25, 26; s. 112, ryc. 28; s. 113, ryc. 29, 30.

53 Glina żelazista, polewa ołowiowo-cynowa, 10,5×11,8×6,5 cm, Dub. 24, znaleziony w zasypie pach skarbczyka, kafel publ. w: *O kaflach ...*, poz. kat. 78; Dub. 25 – jw., 8,5×12×7 cm, jw., kafel publ. w: *O kaflach, ...*, p. 79; Dub. 26 – jw., 9,8×13,8×6 cm, jw., kafel publ. w: *O kaflach ...*, p. 80; Dub. 29 – jw., 11,6×9,1×2 cm, jw., kafel publ. w: *O kaflach ...*, p. 81; Dub. 22a., bc, e – jw.,

Ryc. 18. Fragment kafla z rozetą, fot. M. Mikrut.

Ryc. 19. Fragment kafla fryzowego, fot. M. Mikrut.

Większość z nich pokryta jest barwnym szkliwem kryjącym, z żółtymi, zielonymi, niebieskimi motywami o brązowym konturze na białym tle, ale stwierdzono również pokryte szkliwem zielonym. Wśród dubieckich kafli nie zabrakło też dwóch[54] (ryc. 16-17) pochodzących z końca XVIII, lub początku XIX w., tj. kafel wieńczący narożnikowy i fryzowy z motywem meandra, prawdopodobnie pochodzące z pieców postawionych podczas przebudowy zamku, przeprowadzonej za Antoniego Krasickiego.

Kafle znalezione na terenie przemyskiego zamku pochodzą z XVI w. Odznaczają się podobną formą do znalezionych w kamienicach przyrynkowych, a także do niektórych kafli z Będziemyśla, nawet Rzeszowa[55]. Znalazł się wśród nich, m.in. kafel wypełniający z motywem kwiatu na ulistnionej łodydze[56] (ryc. 18), a także inny z motywem rozety o sercowatych płatkach i lancetowatych listkach[57]. Ciekawym przykładem jest kafel niszowy z motywem obramienia, a właściwie nawet portalu ukształtowanego w ośli grzbiet zwieńczony kwiatonem, z elementami maswerkowymi i kwiatonami w „nadprożu"[58], a także fragment kafla z motywem winnej latorośli[59]. Nie mogło również zabraknąć kafli z aniołem tarczownikiem[60] trzymającym herb Polski, siedzibę starosty przemyskiego. Znalezione zostały też fragmenty kafli fryzowych[61] (ryc. 19), z których jeden, większy, ozdobiony był ciekawym motywem palmety, a także kilka fragmentów z wirującymi rozetami z krzyżykiem wpisanym w środek[62], z płytek licowych kafli wypełniających, prawdopodobnie środkowych.

Pewne pojęcie o kaflach znajdujących się w innych zespołach może dać dokumentacja rysunkowa poszczególnych obiektów. Jako przykład mogą posłużyć karty[63] z dokumentacji badań prowadzonych w klasztorze karmelitów. Jednak dopiero badanie tych zabytków może dać wyobrażenie o kaflarskich zasobach muzeum przemyskiego.

Podsumowując, na podstawie przytoczonych przykładów, ogólnie można stwierdzić, iż kafle ze zbiorów przemyskiego muzeum nie odbiegają zasadniczo od kafli z innych regionów kraju. Część z nich nie znajduje bezpośrednich analogii, mieszcząc się w ogólnych ramach np. kafli z motywem rozety, czy z ornamentem kontynuacyjnym. Kilka z nich jednak, tj. kafle z wypukłą częścią środkową, z Chrystogramem, koronki, z aniołem tarczownikiem, znajduje bezpośrednie analogie w niektórych kaflach z Będziemyśla i Rzeszowa. Ich podobieństwo jest tak duże, iż w przypadku niektórych nasuwa się wniosek, iż zostały one wykonane w jednym warsztacie, być może nawet z jednej matrycy. Wymaga to jednak dalszych badań. Ponieważ nie znaleziono do nich analogii na terenie innych regionów kraju, być może stanowią one regionalna odmianę charakterystyczną dla terenu Ziemi Przemyskiej i Sanockiej. Należy mieć nadzieję, iż dalsze badania prowadzone nad kaflarstwem tych terenów i nowe znaleziska kafli pozwolą na wyjaśnienie i tego zagadnienia.

10,3×16,5×11 cm, 10,6×6,2×6 cm, 10,7×5,5×7,5 cm, jw., kafel publ. w: *O kaflach,* ..., p. 77; Dub. 31/1-4 – glina żelazista, polewa ołowiowa, 7,5×10,8×4 cm, 9,8×9,5×6 cm, 7,5×2,7 cm, 3×3,4 cm, znalezione w zasypie pach skarbczyka, kafel publ. w: *O kaflach* ..., p. 82.

54 Glina żelazista, pobiała, szkliwo ołowiowe, 25,8×19,5×18,3×7,5 cm, Dub. 32-33, kafel publ. w: *O kaflach* ..., p. 84; Dub. 34 a-b – glina żelazista z kaolinitową, polewa ołowiowo-cynowa, 23×16,5×6 cm, kafel wydobyty w wykopie obok sklepienia na terenie zamku, kafel publ. w: *O kaflach* ..., p.83.

55 S. Czopek, op.cit. s. 101, ryc. 8, 9; s. 109, ryc. 22; s. 117, ryc. 34.

56 Glina żelazista, 18,3×23,5×4 cm, P. Zamek 38, kafel publ. w: *O kaflach,* ..., p. 89.

57 22,8×15×5,5 cm, P. Zamek 40 a, b, kafel publ. w: *O kaflach* ..., p. 88.

58 Glina żelazista, 24,5×21,1×10 cm, P. Zamek 41 a, b, kafel publ. w: *O kaflach* ..., p.85.

59 b. nr, glina żelazista, ok.. 20×26 cm, prawdopodobnie miał komorę zamkniętą.

60 Glina żelazista, 27×16,5×4 cm, P. Zamek 42, kafel publ. w: *O kaflach* ..., p. 91; P. Zamek 43 – glina żelazista, 14,5×16,7×13,5 cm, zachowany górny fragment, kafel publ. w: *O kaflach* ..., p. 92.

61 Glina żelazista, 7,7×24×2,4 cm, P. Zamek 44, kafel publ. w: *O kaflach* ..., p. 86; P. Zamek 45 – glina żelazista, 20×20×4,8 cm, kafel publ. w: *O kaflach* ..., p. 87.

62 Glina żelazista, 15×10×2,5 cm, P. Zamek 46, kafel publ. w: *O kaflach* ..., p. 93; P. Zamek 47 – glina żelazista, 17,3×12,2×1,7 cm, kafel publ. w: *O kaflach* ..., p. 95; P. Zamek 48 – glina żelazista, 12,5×13×1,7 cm, kafel publ. w: *O kaflach* ..., p. 94.

63 Przechowywane w Dziale Archeologii MNZP.

MEDIEVAL AND MODERN TILES IN THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM OF PRZEMYŚL REGION

summary

The collection of the Museum in Przemyśl at the moment of its foundation, in 1909, was characterised by great diversity. Among the first exhibits, there were fragments of tiles. Because of the fact that pre-war documentation of the museum has not preserved, it cannot be stated how the gathering of collection of tiles in the pre-war period looked like. After the war intentional collecting of the tiles was not undertaken, nevertheless, more or less systematically, they enriched the collection of the Przemyśl institution.

Nowadays, tiles are stored in three sections of the National Museum of the Przemyśl Region: a) Art and Craft Section, b) in Archaeology Section, c) in Ethnography Section. In the paper, artifacts from collections of two first sections have been presented, with description of basic types of tiles with indication of similarities and possible differences in reference to tiles found in other centres.

The collection of tiles, mainly their fragments, in the Art and Craft Section is first of all composed by so-called stray finds, unfortunately of unknown or uncertain provenance. They also were not a subject of scientifical analysis.

The oldest tiles in the Section, not exactly chronologically but typologically are two pot tiles found in the castle of Krasiczyn, dated to the 16th century. A bit more numerous group are tiles with figural representations, among which middle filling tiles deserve special attention: with a woman`s in Renaissance clothes bust; fragments with a young man`s figure beneath an arcade, with a horse motif or with a knight on a horse, a tile with an shielded angel – all of them dated to the middle of the 16th century. Tiles with zoomorphic motifs are represented by a fragment of a tile with a motif of antithetically arranged dolphins. In the group of tiles dated to the 16th century, specimens decorated with vegetal motifs, mainly rosettes dominate. Most of them are without the glaze although tiny traces on the face let us think that they were originally glazed. A fragment of finial with a polypetalous rosettes motif comes from the coping.

In the collection of the Section, there are also fragments of Renaissance tiles with preserved multicoloured glazes as well as monochromatic ones, in various shades of green. To the turn of the 16th century are dated fragments of semicircular coping elements.

Among the tiles which are dated to the 17th century specimens with colouring and decoration typical of the 1st half of the century, that is relief vegetal motifs covered with white glaze on the dark blue background, although also fragments of tiles with green glaze have been recognized. This group also includes fragments of corner threefold tiles with a niche, decorated with a motif of grape-vine inside.

Only several fragments of tiles, probably from the same stove, which are covered with white glaze and cobalt painting, come from the 18th century.

Tiles gathered in the Archaeology Section come from excavations carried out on different sites and are part of obtained there sources. Hitherto tiles from the castle of Dubiecko and from Przemyśl castle hill have their scientific descriptions.

Among the specimens from Dubiecko fragments of open-work tracery decoration and a coping tile with a chamber closed, decorated with the "HIS" monogram, surrounded by geometrized crown of thorns, ended with a finial are of special importance.

Most probably, tiles dated to the 16th century with high arched faces encircled by a frame come from the same stove. Part of them does not have glaze and preserved traces indicate that they were covered with tinning. On other tiles, traces of lead-stannic glaze of white, yellow, and dark blue have been stated. In Dubiecko were also found: a more numerous group of copings and fragments covered with covering glaze, part of which are decorated with continuous motifs and covered with covering glaze of yellow, green, blue, and brown.

Tiles found on the area of the castle of Przemyśl are dated to the 16th century. Among them there are tiles decorated with floral, grape-vine motifs as well as various kinds of rosettes. A niche tile with a notch of so-called donkey`s spine and ended with a finial as well as tiles with shielded angel come from the coping.

On estimating the collection of tiles gathered in the Przemyśl museum it should be stated that they do not radically differ from tiles from other regions of the country and part of them has direct analogies among tiles from Będziemyśl and Rzeszów, for instance these with convex faces, with Christogram, and shielded angel. Their similarity is as great that in some cases it could be assumed that they were made in the same workshop, possibly even in one matrix. However, this needs further research.

КАФЛЯ ЭПОХІ СЯРЭДНЯВЕЧЧА І НОВАГА ЧАСУ Ў ЗБОРАХ НАЦЫЯНАЛЬНАГА МУЗЕЯ ПЕРАМЫШАЛЬСКАЙ ЗЯМЛІ

рэзюмэ

Зборы Перамышальскага музея ўжо з часу яго заснавання ў 1909 годзе вылучаліся сваёй разнастайнасцю. Сярод першых экспанатаў меліся фрагменты кафлі. Паколькі даваенная дакументацыя музея не захавалася, нельга прасачыць, якім чынам фарміраваліся зборы кафлі ў міжваенны перыяд. Пасля вайны таксама не было мэтанакіраванага накаплення кафлі, але больш-менш сістэматычна кафля усё ж такі папаўняла зборы Перамышальскага музея.

Цяпер кафля зберагаецца ў трох аддзелах музея: а) аддзеле мастацтва і рамяства; б) аддзеле археалогіі; в) аддзеле этнаграфіі. У гэтым артыкуле характарызуюцца матэрыялы з двух першых аддзелаў. Галоўнай мэтаў артыкула з'яўляецца прадстаўленне асноўных тыпаў кафлі і выяўленне падабенства з кафляй іншых цэнтраў.

Збор кафлі, галоўны чынам фрагментаў, у аддзеле мастацтва і рамяства ўтвараюць перш за ўсё знаходкі неўстаноўленага паходжання. Яны толькі нядаўна сталі прадметам спецыяльнага даследавання доктара Марты Траяноўскай і магістра Катажыны Вінярскай.

Самымі старажытнымі экзэмплярамі ў аддзеле з'яўляюцца два фрагменты гаршковай кафлі, знойдзеныя у замку Красічын і датаваныя XVI стагоддзем.

Вялікую групу складаюць фрагменты кафлі з выявамі людзей. Сярод іх фрагмент з выявай жанчыны ў рэнесансавым строі, які датуецца першай паловай XVI стагоддзя, фрагменты кафлі з анёлам, з выявай маладога чалавека, рыцара, а таксама з выявай каня (магчыма, вершніка).

Зааморфныя матывы прадстаўлены фрагментам пліткі з выявай антычных дэльфінаў.

Сярод фрагментаў кафлі, датаванай XVI стагоддзем, пераважаюць раслінныя арнаменты, галоўным чынам разеты, але ёсць і геаметрычныя. Большасць з іх непаліваныя, але невялікія сляды на вонкавай пласціне даюць падставы меркаваць, што, магчыма, некаторыя з іх мелі паліву. Фрызавыя і каронкавыя фрагменты маюць дэкор у выглядзе карунак з матывам шматпялёсткавых разетаў.

У зборах аддзела маюцца таксама фрагменты паліхромнай і манахромнай рэнесансавай кафлі з розным адценнем зелені. Асобную групу складаюць некалькі фрагментаў з матывам вінаграднай лазы, пакрытай палівай жоўтага колеру. Верагодна, з канца XVI – пачатка XVII стагоддзя паходзяць тры паўкруглыя фрагменты з наверша печы.

Сярод кафлі, датуемай XVII стагоддзем, пераважаюць фрагменты з характэрным для таго часу дэкорам – раслінныя матывы белага колеру на цёмна-сінім фоне, але сустракаюцца і на зялёным. Вылучаецца кафля з дэкаратыўным элементам ў выглядзе галавы маладога чалавека ў барэце.

Цікава выглядаюць некалькі фрагментаў карнізнай кафлі ў выглядзе трайных ніш з матывам вінаграднай лазы белага колеру на светла-зялёным фоне. Не зусім зразумела, для чаго служылі дзве дробныя пліткі з трохвугольным выступам на адным з кароткіх бакоў.

З XVIII стагоддзя паходзяць некалькі фрагментаў кафлі (верагодна, з адной печы) з палівай белага колеру і малюнкам вятрака, нанесенага кобальтам.

Кафля, сабраная ў Аддзеле археалогіі, паходзіць з археалагічных даследаванняў розных гістарычных помнікаў. Пра вынікі апрацоўкі кафлі з Дубецка пісаў прафесар Й.Фразік, а даследаванне кафлі з замкавай гары Перамышля пакуль яшчэ не надрукавана.

Найбольш старажытныя і цікавыя фрагменты кафлі паходзяць з Дубецка – два фрагменты вонкавай паўцыліндрычнай пласціны з ажурным арнаментам. У калекцыі маецца фрагмент каронкі з манаграмай IHS у абрамленні цярновага вянка.

У Дубецку знойдзена вялікая колькасць каронак і паліванай кафлі з арнаментам у выглядзе хвалі і фантастычнага плода жоўтага, зялёнага, блакітнага і карычневага колераў на белым фоне. Канцом XVIII ці пачаткам XIX стагоддзя датуецца каронкавая і фрызавая кафля з выявай меандра.

Кафля з Перамышальскага замка датуецца XVI стагоддзем. Прадстаўлена фрагментамі з матывамі кветкі на сцябле з лістамі, фрагментамі з вінаграднай лазы, розных разетаў, выявай анёла. Знойдзены таксама фрагменты фрызавай кафлі.

Пэўную інфармацыю аб кафлі, якая знаходзіцца ў іншых калекцыях, можа даць ілюстрацыйная дакументацыя асобных помнікаў. Напрыклад, дакументацыя даследаванняў кляштара кармелітаў. Але толькі вывучэнне помнікаў з асабістым удзелам даследчыка дазваляе прыйсці да правільных высноў.

Падводзячы вынікі, можна адзначыць, што кафля са збораў Перамышальскага музея не адрозніваецца ад кафлі з іншых рэгіёнаў краіны. Гэта тычыцца ў першую чаргу кафлі з раслінным матывам у выглядзе разеты. Кафлі з выпуклай цэнтральнай часткай, хрыстаграмай, з анёлам знаходзяць аналагі ў некаторых экзэмплярах з Бендземысля і Жэшува. Іх падабенства такое істотнае, што наводзіць на думку аб вырабе ў адной майстэрні ці нават у адной матрыцы. Але такое сцверджанне патрабуе далейшых даследаванняў.

Maria Dąbrowska
Instytut Archeologii i Etnologii PAN Warszawa

O siedemnastowiecznych kaflach i piecach z terenu ziem polskich

Formułując przed laty wstępną próbę periodyzacji produkcji i stosowania kafli, a więc i pośrednio stawianych z nich pieców, miałam na uwadze przede wszystkim potrzeby opracowywanego wówczas studium[1]. Po dwudziestu latach od jego publikacji przyznaję, iż ów zasadniczy schemat nie uległ dezaktualizacji. Został natomiast uzupełniony i wypełniony nowymi faktami, a to dzięki znacznemu powiększeniu zasobów źródłowych, naszej wiedzy o nich poszerzanej w wyniku powstających opracowań, zarówno tych niewielkich, przyczynkarskich jak i większych monograficznych[2]. Stworzyły one podstawy do uszczegółowienia zarysowanego przed laty, raczej szkicu niż obrazu kaflarstwa z terenu ziem polskich.

W wyniku dotychczasowych badań najwięcej nowych danych pozyskaliśmy dla okresu czwartego przypadającego na wiek XVII, według wcześniej zaproponowanego podziału, którym przypadło mi się obecnie zająć. Przede wszystkim znacząco powiększono zasoby źródłowe z pierwszej poł. XVII w., do czego paradoksalnie, wydatnie przyczyniły się wojny z połowy tegoż wieku i totalne zniszczenia zarówno miast jak i większych i mniejszych rezydencji szlacheckich i możnowładczych. Poprzedził je jednak okres pokoju panujący do poł. XVII w. w Rzeczpospolitej, jednego z bogatszych i zasobniejszych krajów Europy i co najważniejsze – kraju spokojnego, mimo wojen niszczących naszych sąsiadów.

Okres pokoju i stabilizacji sprzyjał rozwojowi budownictwa – remontowano i rozbudowywano dawne zamki, na przykład Zamek Królewski w Warszawie oraz pałace wiejskie i miejskie, remontowano Wawel po pożarze. Powstawały też nowe rezydencje – pałac Kazimierzowski w Warszawie, podwarszawska rezydencja królewska w Ujazdowie, zamki w Wiśniczu, Mirowie, Baranowie, Krasiczynie, pałac biskupi w Kielcach, wymieniając tylko kilka z najważniejszych. Na tej fali zmian także szlachta przebudowywała dwory, a w miastach powstawały bogato zdobione budynki, czego przykładem są kamienice w Kazimierzu Dolnym i w Jarosławiu. W XVII w. dokończono rozpoczętą jeszcze w XVI w. budowę „miasta idealnego", jakim był w założeniu Jana Zamojskiego Zamość[3]. Wznoszone rezydencje są przykładem budownictwa nowego stylu – manieryzmu i wczesnego baroku, którego początki datowane są na ostatnie dwudziestopięciolecie XVI i początek XVII w.[4]

Nowo powstające i przebudowywane wnętrza należało wyposażać również w urządzenia grzewcze, zgodnie z panującym w sztuce zdobniczej stylem. Dowodem, że zduni odpowiedzieli na to wyzwanie, są liczne znaleziska kafli o ornamentyce charakterystycznej dla zdobnictwa tego okresu, a wydobywane z nawarstwień powstałych w wyniku zniszczeń wojennych w poł. XVII w., dokładnie więc określających czas destrukcji pieców. Charakteryzuje je znacznie spłaszczony relief i zdobienie najczęściej stylizowanymi motywami roślinnymi. Nie stawiano już pieców, których kafle dekorowano różnymi motywami o zróżnicowanych kompozycjach kolorystycznych, ale identyczne elementy zdobnicze powtarzano zarówno na kaflach z dolnej skrzyni pieca jak i w nadstawie. Pokrywano je polewami ołowiowo-cynowymi o następującym zestawie barw – w tle ciemno niebieska lub granatowa zaś reliefy białe

1 M. Dąbrowska, *Kafle i piece kaflowe w Polsce do końca XVIII wieku,* Studia i Materiały z Historii Kultury Materialnej, t. LVIII, red. Z. Kamieńska, Wrocław 1987, s. 78-96.

2 Mam tu na myśli prace i publikacje Czesława Strzyżewskiego, *Gotyckie i renesansowe kafle z Jankowa Dolnego* [w:] *Kafle gotyckie i renesansowe na ziemiach polskich, Katalog wystawy,* Gniezno 1993, s. 37-39; tenże, *Zabytkowe kafle w Gnieźnie,* „Kronika Wielkopolska", 1994, nr 1 (68), s. 167-170; T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie,* Gniezno 2003; K. Dymek, *Średniowieczne i renesansowe kafle śląskie,* Wrocław 1995.

3 H. Kozakiewiczowa, *Renesans i manieryzm w Polsce,* Warszawa 1978, s. 123 i nn.; więcej na temat zamków L. Kajzer, S. Kołodziejski, L. Salm, *Leksykon zamków w Polsce,* Warszawa 2001.

4 H. Kozakiewiczowa, op.cit. s. 104 i nn; M. Karpowicz, *Sztuka polska XVII wieku,* Warszawa 1983.

z rzadszym wykorzystaniem żółci i zieleni, jednocześnie te same motywy mogły być w wersji zielonej lub w ogóle pozostawiane bez polewy[5].

Jednoznacznie korzystna sytuacja stratygraficzna ułatwia osadzenie w czasie pozyskiwanych tą drogą materiałów źródłowych. Jednocześnie na okres powojenny, związany z odbudową kraju, przypada kolejna zauważalna zmiana w zdobnictwie kafli i pieców polegająca przede wszystkim na stosowaniu innego zestawu barw polew i znacznie uboższym zestawie motywów ornamentacyjnych. Na białym tle umieszczano reliefowe kompozycje kwiatowe, głównie małe bukieciki ze stylizowanych chabrów, goździków i tulipanów w otoczeniu wianków, pokryte ciemnoniebieską lub granatową polewą lub całe pokryte białą i rzadziej zieloną glazurą, a także bez polewy wypalane na tzw. biskwit. Zmiana ta przypada na kolejny podokres w proponowanej wcześniej periodyzacji tj. od lat 60.-70. XVII w. do początku wieku XVIII[6].

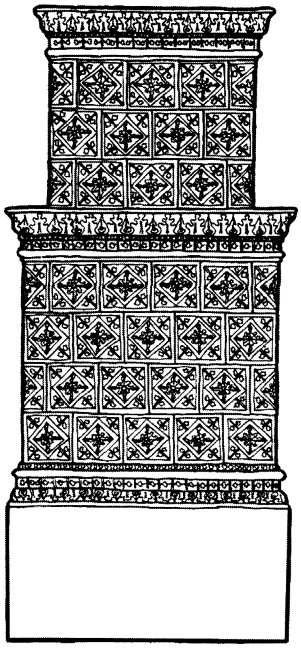
Niewątpliwie, dla prowadzonych badań bardzo istotny jest fakt, iż obydwie siedziby królewskie – w Krakowie i Warszawie, były na początku XVII w. przebudowywane i rozbudowywane, a więc i wyposażane w piece według nowych wzorców. Bardziej precyzyjnie można określić czas ich powstania i zniszczenia, a to dzięki zachowanym, przynajmniej częściowo źródłom pisanym. Pośrednio także możliwe jest wydatowanie i innych zespołów kafli, które powstały w wyniku oddziaływania wzorców idących z dworu królewskiego, który niewątpliwie miał wpływ na rozpowszechnianie się nowych prądów nie tylko w tzw. wysokiej kulturze, ale i w sztukach użytkowych, do jakich należy niewątpliwie zaliczyć zduństwo. Leszek Kajzer wręcz uważa, iż w tym okresie możemy mówić o piecach „elity czasów wazowskich"[7].

Zasoby źródłowe dla wieku XVII są na tyle duże, iż możliwe było opracowanie kilkunastu rekonstrukcji pieców wówczas stawianych z zespołów kafli o dość precyzyjnym datowaniu. Prezentacja kilku z nich niewątpliwie umożliwi przedstawienie charakterystycznych dla tego okresu typów kafli i pieców oraz ich zdobnictwa.

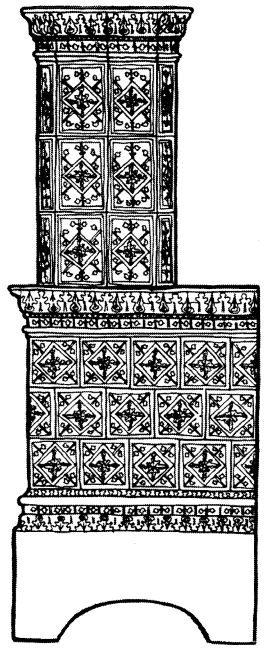
W Krakowie pożar, który wybuchł w 1595 r. strawił północne skrzydło Wawelu, w którym mieściły się apartamenty królewskie. Rozpoczęta natychmiast jego odbudowa trwała siedem lat. W zachowanych rachunkach związanych z pracami budowlanymi odnotowano liczne wydatki związane z robotami zduńskimi. Stąd też wiemy, iż w 1602 r. zapłacono garncarzom za czternaście nowych pieców, oraz dodatkowo także malarzom za złocenie pieca z zielonych kafli postawionego w pokoju króla[8]. Był to, więc piec o ciemnej kolorystyce polewy, rozjaśniony jedynie złoceniami. Komponował się niewątpliwie z całością nowo powstających wnętrz, zgodnie z obowiązującą modą wyposażania ich w ciemniejszych tonacjach, z wykorzystaniem już nie białego piaskowca pińczowskiego jak w renesansie, ale ciemnych marmurów kieleckich, z których wykonywano posadzki, portale, boazerie, kominki. Przykładem takiego nowego wnętrza wawelskiego jest najbardziej okazała „Sala pod Ptakami" z kominkiem ozdobionym herbem Wazów[9]. I należy jedynie żałować, iż nie zachowały się oryginalne piece w tych wnętrzach.

Spośród bogatego zbioru kafli pozyskanego zarówno w wyniku prac niwelacyjnych jak i badań archeologicznych prowadzonych na terenie wzgórza wawelskiego Joanna Renner wydzieliła zespół o wspólnych cechach stylistycznych i formalnych datowany na okres późnego renesansu, którego czas powstania według badaczki, należy określić na pierwszą poł. XVII w., i można łączyć w wyposażaniem wnętrz w odbudowywanym północnym skrzydle zamku[10]. Podstawową cechą wyróżniającą te kafle był motyw rozety skomponowanej z liści akantu wpisanej w kwadrat, aż w trzynastu odmianach, ale zawsze o zbliżonej kompozycji. Dlatego też autorka opracowania nazwała je piecami „o wzorze akantowym". Kafle pokrywały polewy ołowiowe o barwie zielonej lub wielobarwne ołowiowo-cynowe o następującym zestawie kolorystycznym – niebieskie tło oraz reliefy białe, żółte i zielone. Dołączyła do nich kafle gzymsowe zdobione także liśćmi akantu oraz drobnymi motywami powtarzającymi elementy ornamentacyjne z kafli wypełniających. Posłużyły one do opracowania trzech możliwych rozwiązań konstrukcyjnych pieców pierwotnie z nich zbudowanych (ryc. 1-3)[11]. Pierwszy piec (ryc. 1), z wykorzystaniem prostokątnych kafli w nadstawie, powtarza w zasadzie kształt pieca „wawelskiego" z wczesnego renesansu – z prostopadłościenną częścią paleniskową i wyższą cylindryczną nadstawą, ale z kaflami zestawionymi w poszczególnych warstwach bez uwzględnienia przesunięcia o 1/2 szerokości kafli, co znacznie osłabiało jego konstrukcję. Druga, o odwróconych proporcjach (ryc. 2), ma również nadstawę zbudowaną na planie koła, ale niższą. Również i w tej wersji w nadstawie nie uwzględniono owego charakterystycznego dla pieców przesunięcia kafli w poszczególnych warstwach. Trzecia zaproponowana możliwość (ryc. 3), to również piec dwu skrzyniowy, ale zbudowany w obu częściach na planie prostokąta jednak z uwzględnieniem mijanego sposobu osadzania kafli[12]. Ponieważ kafle zdobione identycznymi motywami znane są również z terenu Krakowa, badaczka uznała, iż wykonano je w krakowskim ośrodku garncarskim, a ze względu na bliskie podobieństwo do analogicznych zabytków z terenu Austrii (zamek w Waidhofen nad Ybbs), ich pierwowzorem miały być

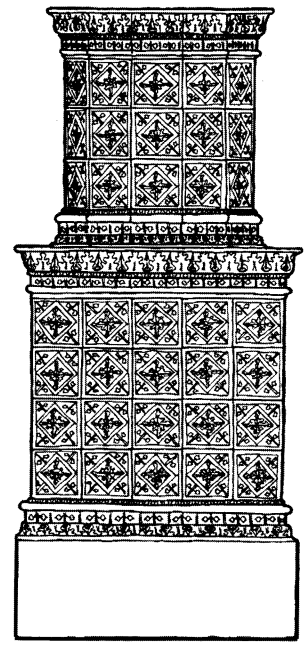
5 M. Dąbrowska, op.cit. s. 93-94, 134-135.
6 Tamże, s. 94, 135-136.
7 L. Kajzer, O kaflach z Modliszewic czyli o piecach elity czasów wazowskich. Referat wygłoszony na konferencji w Kielcach 6.06.2006 r (materiały w druku)
8 J. Renner, *Późnorenesansowe kafle wawelskie z motywem rozety w kwadracie*, „Studia Waweliana", t. I, Kraków 1992, s. 57-58.
9 S. Tomkowicz, *Wewnętrzne urządzenie zamku krakowskiego i jego losy*, Kraków 1907, s. 18 i nn.
10 J. Renner, op.cit., s. 57.
11 Tamże, s. 28-30.
12 Tamże, s. 58-65.



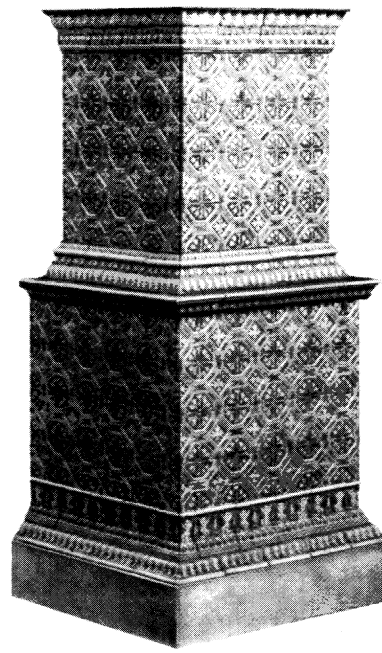
Ryc. 1. Kraków – Wawel. Rekonstrukcja rysunkowa pieca o wzorze akantowym, propozycja III, za: J. Renner, op. cit. s. 65, ryc. 30.



Ryc. 2. Kraków – Wawel. Rekonstrukcja rysunkowa pieca o wzorze akantowym, propozycja I, za: J. Renner, op.cit, s. 64, ryc. 28.



Ryc. 3. Kraków – Wawel. Rekonstrukcja rysunkowa pieca o wzorze akantowym, propozycja II, za: J. Renner, op.cit., s. 64. ryc. 29.



Ryc. 4. Kraków – Wawel. Rekonstrukcja pieca z 1600 r. – projekt M. Piątkiewicz-Dereniowa, za: M. Dąbrowska, *Kafle gotyckie i renesansowe na ziemiach polskich* [w:] *Gotické a renesančné kachlice v Karpatach,* red. J. Chovanec, Trebišov 2005, s. 93, ryc. 31.

właśnie kafle austriackie. Jednak fakt, iż motyw ten stwierdzono na kaflach odkrytych na zamku w Lidzbarku Warmińskim trudno jego znajomość ograniczać tylko do ośrodka krakowskiego[13].

Maria Piątkiewicz-Dereniowa przed laty opracowała model pieca, którego czas powstania określiła na około 1600 rok[14] (ryc. 4). Być może można go także łączyć z etapem wyposażania wnętrz w odbudowywanym skrzydle Wawelu. Był to również piec dwu skrzyniowy zestawiony na planie lekko wydłużonego prostokąta, z nieco wyższą częścią paleniskową. Wszystkie kafle wypełniające zdobione były ornamentem zgeometryzowanych wstęg i polami wypełnionymi mocno stylizowanymi rozetami. Motywów tych nie ograniczono ramkami do poszczególnych płytek licowych, ale „przechodziły" one na sąsiednie kafle tworząc ujednoliconą kompozycję na całym piecu. Ograniczały je jedynie kafle gzymsowe podkreślające zmiany kształtu bryły i podział na część paleniskową i grzewczą. Relief był bardzo spłaszczony, nie dający światłocienia. Ujednolicono także kolorystykę polew pokrywających lica – granatowe tło, białe motywy roślinne i putta na kaflach gzymsowych oraz żółte wstęgi. Ten typ ornamentu zwany kontynuacyjnym lub tapetowym znany i stosowany była na kaflach już w schyłkowym okresie renesansu tj. od 60. lat XVI w., ale upowszechnienie jego, jak się obecnie wydaje, nastąpiło dopiero w wieku XVII. W innych odmianach tegoż sposobu zdobienia wykorzystywano także wstęgi oraz motywy roślinne wzbogacone stylizowanymi delfinami, ale nadal ograniczano je wąskimi ramkami do poszczególnych płytek licowych. Po zestawieniu w piecu tworzyły one również jedną kompozycję, ale widzianą jakby poprzez siatkę z dużych oczek utworzoną przez owe obramienia lic[15].

Jednocześnie z pracami budowlanymi w Krakowie król Zygmunt III zainicjował rozbudowę Zamku Warszawskiego. Prace nadzorowane, tak jak w Krakowie przez Jana Trevonę, rozpoczęto na przełomie 1597 i 1598 r. i trwały do roku 1619. Przebudowano wówczas istniejące już budynki zamkowe oraz dostawiono nowe skrzydła zamykając całość w pięciobok z wieżą wjazdową od zachodu[16]. Komnaty będące w dyspozycji rodziny królewskiej, a było ich ponad trzydzieści, usytuowane były na pierwszym piętrze w północnym i północno-wschodnim skrzydle. I tak jak w Krakowie do ogrzewania służyły kominki i piece[17]. Część z nich postawiono zapewne przed rokiem 1611, zapewniając odpowiedni komfort w apartamentach królewskich przygotowanych na przyjazd rodziny monarchy przenoszącej

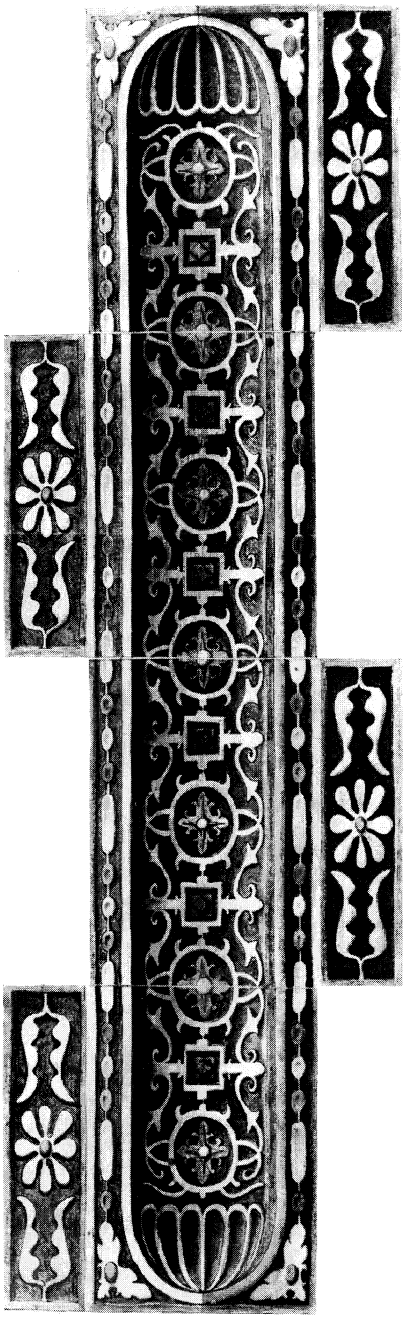
13 G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Kafle XVI–XVII wieku z Lidzbarka Warmińskiego w zbiorach Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie,* [w:] *Garncarstwo i kaflarstwo na ziemiach polskich od późnego średniowiecza do czasów współczesnych. Materiały z konferencji – Rzeszów, 21-23 IX 1993,* red. A. Gruszczyńska, A. Targońska, Rzeszów 1994, s. 263-275, ryc. 4.

14 Był to model pieca przeznaczony na wystawę „Wawel zaginiony", a opublikowany został w folderze – M. Piątkiewicz-Dereniowa, *Renesansowe kafle wawelskie,* Warszawa 1982, ryc. 6.

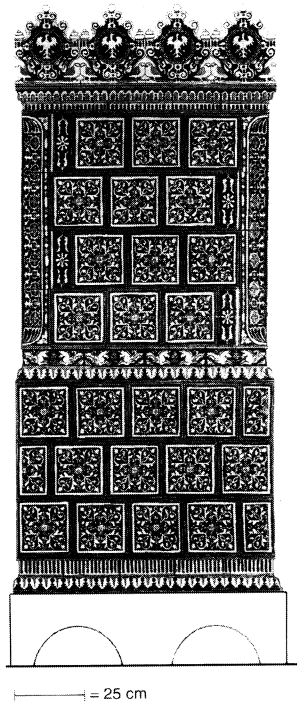
15 M. Piątkiewicz-Dereniowa, *Materiał kaflowy* [w:] *Początki i rozwój Starego Miasta w Poznaniu,* Warszawa-Poznań 1977, ryc. 16.

16 Z czasem została ona nazwana wieżą Zygmuntowską – J. Lileyko, *Zamek Warszawski rezydencja królewska i siedziba władz Rzeczpospolitej 1569-1763,* Wrocław 1984, s. 27-64.

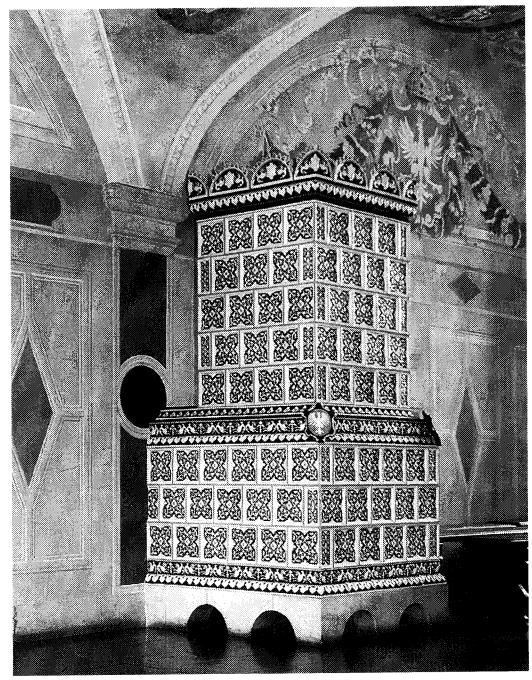
17 Tamże, s. 64-67. Wg cytowanego przez Lileykę źródła „Spisek roboty pieczów na Zamku Warszawskim za rozkazaniem własnym KJM In Anno 1604" AGAD, Dz. III, nr 5, k. 512 w 1604 r. piece stawiał zdun Matys Keissel, a część kafli sprowadzono z Łowicza i Malborka.



Ryc. 5. Warszawa – Zamek Królewski. Rekonstrukcja rysunkowa narożnika nadstawy pieca, za: M. Dąbrowska, *Piece z początku XVII w.* ..., s. 21, ryc. 7.



Ryc. 6. Warszawa – Zamek Królewski. Rekonstrukcja rysunkowa pieca z początku XVII w., za: M. Dąbrowska, *Piec z początku XVII w.* ..., s. 23, ryc. 9.



Ryc. 7. Warszawa – Zamek Królewski, sala Poselska. Rekonstrukcja pieca z początku XVII w, projekt M. Dereniowa-Łęska, za: J. Dziewięcka-Oroń, *Płomień narodu*, „Świat kominków", 1 (11), 2007, s. 8, ryc. 3.

się na stałe do Warszawy. W pozostałych wnętrzach stawiano je najprawdopodobniej do czasu zakończenia prac budowlanych w roku 1619. Zapotrzebowanie na kafle do Zamku Warszawskiego było niewątpliwie bardzo duże, jako że poza apartamentami królewskimi, wyposażano także wnętrza siedziby władz Rzeczpospolitej[18].

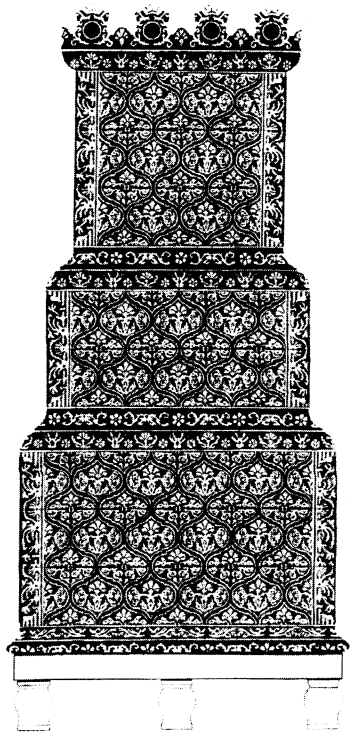
W przypadku obydwu rezydencji królewskich wnętrza powstałe na początku XVII w. dotrwały bez zmian do czasu wojny ze Szwedami, kiedy to zostały kompletnie zdewastowane i ogołocone przez żołnierzy Karola Gustawa. Sądząc po wielkości gruzowisk kaflowych powstałych po zniszczeniach wojennych, na przykład w rejonie Zamku Warszawskiego przyjąć należy, iż większość pieców została wówczas zniszczona[19].

W przypadku Zamku Warszawskiego z jednego z gruzowisk odkrytych po zewnętrznej stronie północno-zachodniego skrzydła wydzielono ponad 1000 fragmentów kafli pochodzących zapewne, jak można było sądzić na podstawie zdobiących je motywów, z pieców postawionych w początku XVII w. i usuniętych najprawdopodobniej w trakcie remontu na przełomie lat 1657-1658[20]. Zdobione były płaskim ornamentem reliefowym ograniczonym ramkami do poszczególnych lic, na których umieszczone były motywy maureski (ryc. 6). Wydzielono pięć odmian różniących się stopniem schematyzacji wici roślinnych i centralnie umieszczonej rozetki, a także bardziej lub mniej rozbudowanym obramieniom – pojedynczym, podwójnym i potrójnym skomponowanym z drobnych motywów – żłobków, listewek i perełek. Kafle te różniła dodatkowo barwa polew pokrywająca lica. Pierwszą, najliczniejszą grupę stanowiły zdobione polewą ołowiową o barwie ciemno zielonej, drugą zaś kafle pokryte wielobarwną polewą ołowiowo-cynową – w tle granatową lub ciemno niebieską zaś na reliefowych wiciach roślinnych białą, a środkowa rozetka była zielona z żółtym środkiem. Całość opasywała zielona i biała podwójna ramka. Trzecią grupę, najmniej liczną, stanowiły kafle o identycznych motywach zdobniczych, ale bez polewy. Na podstawie zbieżnych cech ornamentu i zestawu barw polew połączono z nimi fragmenty kafli gzymsowych zdobionych stylizowanymi liśćmi akantu, oraz jednorożcami lub delfinami adorującymi drzewko życia, a także trójdzielne kafle narożne (ryc. 5). Te ostatnie przede wszystkim na podstawie barw polew, ponieważ ich motywy zdobnicze były odmienne – na wąskich płytkach umieszczono stylizowane rozetki kwiatowe zaś we wnękach ornament okuciowy, a w przypadku krańcowych kafli, z górnej i dolnej warstwy

18 Tamże, s. 74.

19 Gruzowiska te zostały w większej części przebadane w trakcie prac wykopaliskowych zapoczątkowanych w 1971 r., przed odbudową Zamku Królewskiego.

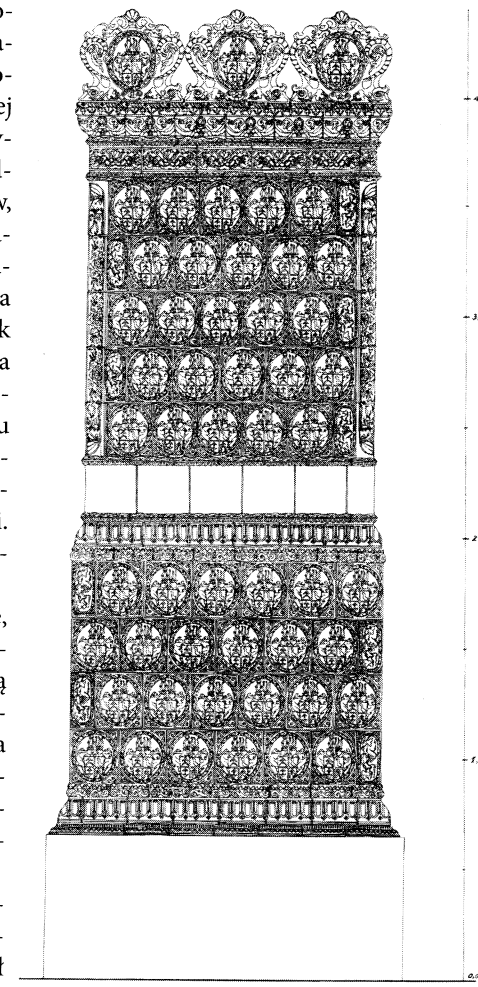
20 M. Dąbrowska, *Piec z początku XVII w. Opracowanie i projekt rekonstrukcji dla Zamku Królewskiego w Warszawie*, „Kronika Zamkowa". Nr 1/29,2/30, 1994, s. 15-29.



Ryc. 8. Warszawa – Zamek Królewski. Rekonstrukcja rysunkowa pieca z początku XVII w., opracowanie M. i W. Łęscy, za: E. i M. Kilarscy, op.cit., s. 108 ryc. 17.

nadstawy, zakończonych odpowiednio ustawioną muszlą. Zwieńczenie zestawiono z elementów zdobionych ornamentem kartuszowym z centralnie umieszczonym orłem w otoku z wawrzynu[21]. Po przeprowadzeniu analizy cech metrycznych i morfologicznych ustalono, iż piec był dwu skrzyniowy (ryc. 6), o dolnej części paleniskowej zbudowanej na planie prostokąta, zaś nadstawa na planie kwadratu. Górna skrzynia była wyższa od dolnej o jedną warstwę kafli, a dzięki zastosowaniu trójdzielnych kafli narożnych powstawało wrażenie lekkiego jej zaokrąglenia. Wysokość pieca w tej wersji łącznie z kamiennym cokołem mogła wynosić około 2,5 m[22]. Ponieważ wszystkie kafle, polewane i nie polewane, zdobione tymi motywami miały zbliżone wymiary można przyjąć, iż wszystkie piece z nich stawiane miały zbliżone kształty i proporcje.

Z innego gruzowiska, powstałego zapewne w tym samym czasie, pozyskano znacznie skromniejszy ilościowo zespół kafli zdobionych analogicznymi motywami, pokrytych jedynie polewami o nieco innym zestawie barw. Na granatowym tle wszystkie elementy maureski były białe zaś środki rozetek i obramienia pokryto polewą barwy żółtej, podobnie jak główki jednorożców na kaflach gzymsowych. Być może miały imitować złocenia. Opracowany na ich podstawie przez Marię Dereniową-Łęską piec stojący obecnie w Sali Poselskiej Zamku Królewskiego ma również dwie skrzynie, jak wcześniej prezentowany i węższą nadstawę (ryc. 7). Różni je, poza kolorystyką polew, inne rozwiązanie naroży części grzewczej. Badaczka nie uwzględniła możliwości zastosowania trójdzielnych kafli narożnych i wykorzystała narożniki zestawiane pod kątem prostym, jak w skrzyni dolnej. Kolejny piec, odtworzony na podstawie kafli pochodzących z owego gruzowiska i łączony z komnatami wazowskimi Zamku Królewskiego autorstwa Marii i Wojciecha Łęskich, zdobiony był ornamentem kontynuacyjnym skomponowanym z łagodnie układających się taśm i stylizowanych bukietów kwiatowych (ryc. 8). Zestaw barw polew to granatowe tła z białymi reliefami. W tym przypadku badacze zastosowali we wszystkich skrzyniach narożne kafle wklęsłe wypełnione także motywami kwiatowymi[23].



Ryc. 9. Tykocin zamek. Rekonstrukcja rysunkowa pieca „herbowego", początek XVII w., opracowanie M. Dąbrowska, rys. E. Gumińska.

Kolejne dobrze datowane zespoły kafli pochodzą z badań na zamku w Tykocinie, który na początku XVII w. na polecenie Zygmunta III poddano przebudowie. Zmiany będące wynikiem owych prac i nowym wyposażeniem wnętrz przypisywane są starości tykocińskiemu. W latach 1604-1637 funkcję tę pełnił Krzysztof Wiesiołowski, którego rodowe herby zdobią kafle jednego z pieców postawionych wówczas na zamku. Miało to miejsce na pewno przed rokiem 1637[24]. Z ogólnej liczby kilku tysięcy destruktów kaflarskich znalezionych w trakcie badań archeologicznych wydzielono co najmniej pięć zespołów o wspólnych cechach, które posłużyły do prac rekonstruktorskich pieców różniących się wystrojem[25].

Najbardziej okazały był niewątpliwie piec zwany herbowym od głównego motywu zdobiącego wszystkie kafle wypełniające z obydwu skrzyń oraz elementy zwieńczenia (ryc. 9). W owalnym medalionie, lekko zagłębiony otok z wawrzynu otaczał czteropolową tarczę z labrami. Na jej prawym górnym polu umieszczono herb Piotra Wiesiołowskiego ojca Krzysztofa – *Ogończyk*, na górnym lewym znajduje się *Śreniawa* herb jego matki Zofii z Lubomirskich, natomiast na prawym dolnym *Bogoria* – herb babki ojczystej, na lewym *Odrowąż* – herb Anny Pieniążkówny z Kuźlowy –

21 Był to jedyny element pieca, którego nie znaleziono w gruzowisku i wykorzystano kafel znaleziony na Starym Mieście w Lublinie przechowywany w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Podstawą do połączenie w jednym piecu była zgodność cech metrycznych oraz barw polew pokrywających lico.

22 Zrekonstruowany piec miał stanąć w Komnacie Wtórej i zależności od usytuowania można go było powiększyć do 3 m dodając proporcjonalnie po jednej warstwie kafli w każdej ze skrzyń.

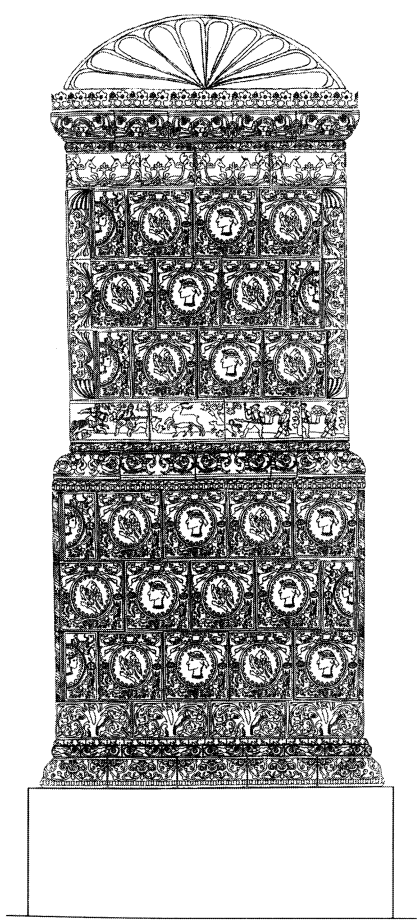
23 E. i M. Kilarscy, *Gdańskie piece kaflowe w XVII wieku*, „Porta Aurea", R. 3, 1994, s. 110, ryc. 17.

24 J. Maroszek, *Pogranicze Litwy i Korony w planach króla Zygmunta Augusta. Z historii dziejów realizacji myśli monarszej między Niemnem a Narwią*, Białystok 2000, s. 330; M. Dąbrowska, *Piece na zamku w Tykocinie*, [w:] *Czas na Podlaskie. Tykocin. Referaty z sesji historycznej 492Rocznica Urodzin Województwa Podlaskiego Tykocin 3 września 2005*", red. B. Pacholska, Białystok 2006, s. 65-75.

25 Prace nad rekonstrukcją poszczególnych pieców są w toku. Natomiast „piec herbowy" ma być odtworzony w jednej z sal odbudowywanego zamku w Tykocinie, który jest obecnie własnością inż. Jacka Nazarki.

Ryc. 10. Antonio Tempesta, *Bitwa, akwaforta 1599,* za: M. Morka, op.cit., s. 235, ryc. 30.

Ryc. 11. Tykocin zamek. Kafel wypełniający, pierwsza poł. XVII w., rekonstrukcja rysunkowa, rys. T. Bazylko.



Ryc. 12. Modliszewice dwór. Rekonstrukcja rysunkowa pieca z pierwszej poł. XVII w., za: S. Jankowska-Muszelska, op.cit., tabl. 1.

matki macierzystej[26]. Bardzo bogaty, wyrazisty relief pokryty białą polewą na ciemnym granatowym tle, rozbudowana ornamentyka oraz fryz z przedstawieniem walczących rycerzy, wyróżnia go spośród innych pieców tego czasu. Zachowane fragmenty kafli z owego fryzu są na tyle charakterystyczne, iż można je było zidentyfikować z dwoma scenami walki przedstawionymi na akwafortach Antonio Tempesty. Zostały one dość wiernie przeniesione, przynajmniej w tzw. pierwszym planie, a przedstawiają walkę rycerzy chrześcijańskich z wojownikami muzułmańskimi (ryc. 10)[27]. Jest to dotychczas jedyny znany mi przypadek przeniesienia tych scen na fryz kaflowy. Relief jest bardzo głęboki, wyrazisty, stwarzający wrażenie głębi, a scena walki jest pełna grozy i dynamiki. Obok zróżnicowanych motywów zdobniczych zastosowano także bogaty zestaw typów kafli różniących się kształtami. Dzięki temu mamy w piecu cztery różnie zdobione gzymsy, dwa pasy kafli fryzowych – jeden u podstawy części grzewczej i drugi ją wieńczący, kafle wypełniające o dwu szerokościach, z których zestawiono część paleniskową (szersze) i grzewczą (węższe) i odpowiadające im kafle narożne – zestawione pod kątem prostym z dolnej skrzyni i trójdzielne z wnękami z górnej. Całkowity wystrój uzupełniają pojedyncze i podwójne listewki, różnie zdobione, które służyły do podkreślenia gzymsów i fryzów oraz podstawy zwieńczenia zestawionego z trzech elementów na każdej ze ścian nadstawy. Piec mógł mieć, łącznie z kamiennym cokołem, około 4,5 m i stał zapewne w jednej z reprezentacyjnych izb zamkowych. Bogactwo wystroju sytuuje go w grupie znanych najwspanialszych pieców, obok szesnastowiecznych wawelskich i pieca z Dworu Artusa.

Nie uległ on chyba zniszczeniu w 1657 r. kiedy załoga szwedzka częściowo wysadziła zamek jako, że jeszcze w 1701 r. lustrator odnotował w izbie stołowej stojący [...] *piec wielki modry,* z którym go chyba można identyfikować[28]. Pozostałe piece z rezydencji Wiesiołowskiego, jak wykazały badania, nie były już tak okazałe, były mniejsze ale jak wynika z przeprowadzonych prac rekonstruktorskich również dwuskrzyniowe. Jeden z nich zbudowany był z kafli wypełniających zdobionych antytetycznie ustawionymi lwami i w zależności od barwy zastosowanych polewa w dwu wersjach kolorystycznych – granatowo-białej i zielonej (ryc. 11), kolejny zielony zdobiony był motywami skomponowanymi ze stylizowanych owoców granatu. W tym przypadku relief był bardzo spłaszczony, a motywy przedstawione w sposób bardzo schematyczny. Równie uproszczony w rysunku był ornament kontynuacyjny zdobiący kolejny piec do postawienia, którego wykorzystano kafle bez polewy (ryc. 29).

Na pierwszą poł. XVII w, a dokładniej na połowę i drugą połowę lat trzydziestych tegoż wieku datowany jest piec zrekonstruowany na podstawie kafli wydobytych w trakcie badań dworu w Modliszewicach koło Końskich, a należącego w tym czasie do biskupa

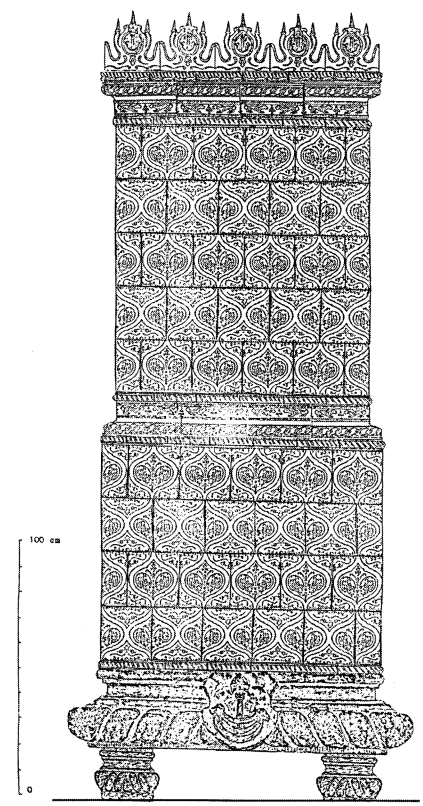
26 Za identyfikację herbów dziękuję panu prof. dr hab. Józefowi Maroszkowi.

27 Antonio Tempesta, grafik włoski, twórca tysięcy przedstawień scen batalistycznych działał pod koniec XVI w. Prace jego poprzez Niderlandy docierały do Polski. M. Morka, *Wzorce graficzne polskiego malarstwa batalistycznego w XVII w.,* „Biuletyn Historii Sztuki", nr 2-3, R. XLVI, 1984, s. 210-256, ryc. 30.

28 J. Maroszek, op.cit., s. 696-697, 333.

chełmińskiego Jana Lipskiego herbu *Łabędź*[29]. Odtworzony piec mógł mieć około 2,5 m wysokości i tworzyły go dwie skrzynie – dolna paleniskowa i grzewcza nadstawa rozdzielone kaflami gzymsowymi, fryzowymi oraz listwami pojedynczymi i podwójnymi (ryc. 12). Przy dużym zróżnicowaniu kształtów kafli zastosowano także w każdej części pieca różne motywy zdobnicze. I tak kafle wypełniające z górnej skrzyni zdobione były medalionami z przedstawieniem głowy młodzieńca w wawrzynie dodatkowo wzbogaconej heraldycznymi lwami i dwugłowymi orłami, zaś w dolnej zamiast, portretu młodzieńca umieszczono orły. Zwraca uwagę fryz u podstawy części grzewczej zestawiony z kafli z przedstawieniem sceny polowania na jelenia. Całą konstrukcję wieńczy podniesione ponad bryłę sklepienie osłonięte tzw. dachówkami piecowymi czyli dużymi płytami zdobionymi łuską imitującą dachówki[30]. Jedyny element, który dodała autorka rekonstrukcji S. Jankowska-Muszelska, to duża owalnie uformowana płyta przysłaniająca sklepienie od frontu. Na niej też, zgodnie z duchem czasu, umieściła herb biskupa Lipskiego *Łada*. Wszystkie kafle pokryte były polewą ołowiowo-cynową – w tle granatową, zaś na reliefach białą. Autorka opracowania ornamentykę kafli użytych do postawienia pieca wiąże z jednej strony jeszcze z elementami sztuki renesansu, z drugiej zaś ze swoiście pojętym „cezarianizmem" sztuki Wazów z przełomu XVI i XVII w.[31] Niewątpliwie z piecami siedemnastowiecznymi łączą go charakterystycznie uformowane kafle narożne z nadstawy, zasada, iż w każdej kondygnacji pieca wykorzystano kafle zdobione tym samym motywem, płaski relief i zestaw barw polew zastosowanych do ozdobienia wszystkich kafli.

Następny zrekonstruowany i precyzyjnie datowany piec został postawiony w nowo wybudowanym pałacu biskupów krakowskich w Kielcach na polecenie biskupa Jakuba Zadzika (na biskupstwie w latach 1637-1645)[32]. Janusz Kuczyński, autor opracowania, odtworzył go na podstawie opisów pieców pomieszczonych w siedemnastowiecznej lustracji, fragmentów kafli pozyskanych w trakcie badań archeologicznych przeprowadzonych na terenie ogrodu pałacowego i z odgruzowywanych pach sklepiennych. W samym pałacu zachowało się w ścianach kilka otworów paleniskowych z kamienną obudową zwanych czeluściami oraz jeden tzw. czopuch, czyli otwór służący do połączenia pieca z przewodem kominowym[33]. Zachowały się także frontowe części dwu podstaw pieców – z piaskowca z herbem *Korab* biskupa Zadzika oraz marmurowa z herbem *Łabędź* biskupa Andrzeja Trzebickiego (na biskupstwie 1658-1668), a więc w obydwu przypadkach siedemnastowieczne. Dzięki temu znana była szerokość ścian frontowych dwu grzejników. W wyniku analizy zachowanych podstaw, ich cech metrycznych, rekonstrukcję opracowano z wykorzystaniem kafli zdobionych ornamentem kontynuacyjnym skomponowanym z miękko układających się taśm tworzących sercowate pola wypełnione stylizowanymi motywami roślinnymi, które zdobiły zarówno kafle z górnej jak i dolnej skrzyni (ryc. 13). Rozdzielał je gzyms z kafli zdobionych mocno stylizowanymi antytetycznie ustawionymi lwicami (?) adorującymi drzewko życia (?). Elementy zwieńczenia autor ozdobił herbem biskupa Zadzika, zgodnie z zapisem w lustracji. Dwuskrzyniowy piec w proponowanej wersji miał około 3 m wysokości i tak jak w piecu z Zamku Królewskiego zrekonstruowanym przez M. Dereniową-Łęską (ryc. 7) zarówno w dolnej jak i górnej skrzyni wykorzystano kafle narożne zestawione pod kątem prostym z półtora kafla wypełniającego. Takie rozwiązanie podyktowane było brakiem, wśród pozyskanych w trakcie prac terenowych kafli narożnych trójdzielnych. Szerokość ściany frontowej w części paleniskowej wynosiła 104 cm, zaś wysokość tej części łącznie z kamienną podstawą 135 cm, a całego pieca 290 cm.



Ryc. 13. Kielce pałac biskupi. Rekonstrukcja rysunkowa pieca z pierwszej poł. XVII w, za: J. Kuczyński, op.cit., s. 67, ryc. 17.

Kolejny zrekonstruowany piec datowany na pierwszą poł. XVII w. opracowano na podstawie kafli odkrytych na terenie siedziby rodowej Doliwów w Nowym Mieście[34] (ryc. 14). W odsłoniętym gruzowisku R. Grygiel wyróżnił kafle z dwu zespołów piecowych. Jednak podstawy do wiarygodnej rekonstrukcji istniały w przypadku kafli zdobionych motywem stylizowanych goździków i tulipanów umieszczonych w wazonach. Połączono z nimi kafle z wnękami zdobione kompozycjami wici roślinnych z siedzącymi orłami oraz gzymsowe dekorowane niewielkimi palmetkami, a także kafle fryzowe z przedstawieniem sceny polowania na niedźwiedzia. Konni i piesi myśliwi, według R. Grygla zostali wyposażeni w specjalną broń myśliwską, a towarzyszą im psy dwu ras – charty i zapewne ogary, co świadczy o dobrej znajomości realiów wykonawcy projektu pieca. W górnej skrzyni autor opracowania umieścił kafle z heraldycznym *Orłem* i *Pogonią* oraz przedstawionych na koniach – św. Marcina i Hektora, którzy umieszczeni zostali

29 S. Jankowska-Muszelska, Piec z dworu w Modliszewicach koło Końskich na tle sztuki polskiej epoki Wazów, (maszynopis w bibliotece Instytutu Archeologii Uniwersytetu Łódzkiego), Łódź 1994; L. Kajzer, op.cit.

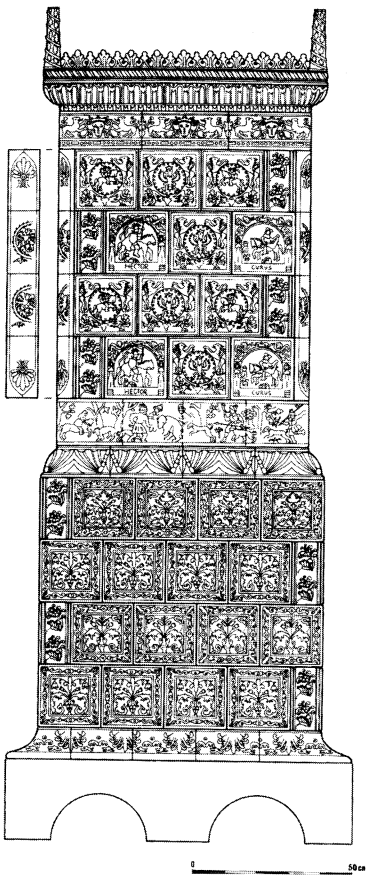
30 Dachówki piecowe, duże płyty przesłaniające sklepienie stosowane były w okresie renesansu (Sandomierz, Inowłódz) i tak należy je w tym przypadku traktować, jako swoisty łącznik dwu stylów z zdobnictwie pieców.

31 J. Jankowska-Muszelska, op.cit., s. 55-59; L. Kajzer, op.cit., s. 4.

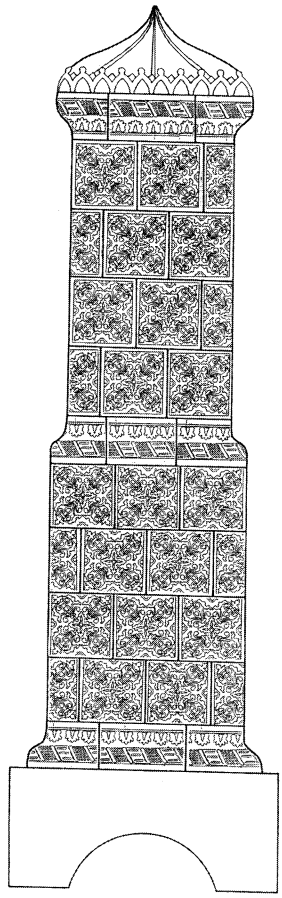
32 J. Kuczyński, *Projekt rekonstrukcji pieca ze schyłku 1. połowy XVII wieku w drugim pokoju biskupim kieleckiego pałacu,* „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach", t. 21, 2003, s. 57-72.

33 Szerokość zachowanej czeluści w tzw. II pokoju biskupim wynosiła 75 cm, wysokość około 90 cm, zaś czopuch znajdował się na wysokości 2,30-2,50 m nad poziomem ówczesnej podłogi. Wymiary te określały część parametrów pieca.

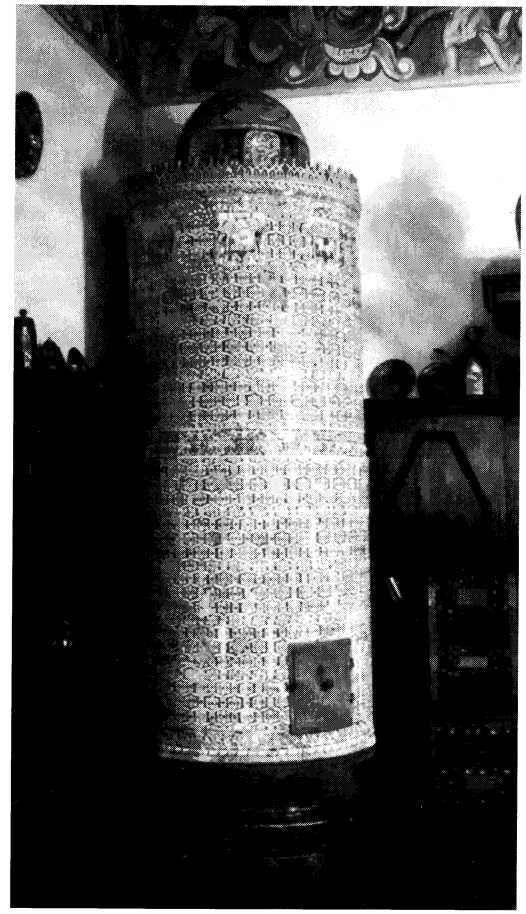
34 R. Grygiel, T. Jurek, *Doliwowie z Nowego Miasta nad Wartą, Dębna i Miechowa. Dzieje rezydencji i ich właścicieli,* Łódź 1996, s. 181-202.



Ryc. 14. Nowe Miasto, rezydencja Doliwów. Rekonstrukcja rysunkowa pieca z pierwszej poł. XVII w., za: R. Grygiel, op.cit., s. 199, ryc. 155.



Ryc. 15. Puck, zamek. Rekonstrukcja rysunkowa pieca z pierwszej poł. XVII w., za: M. Dąbrowska, Piece we wnętrzach ..., ryc. 5.



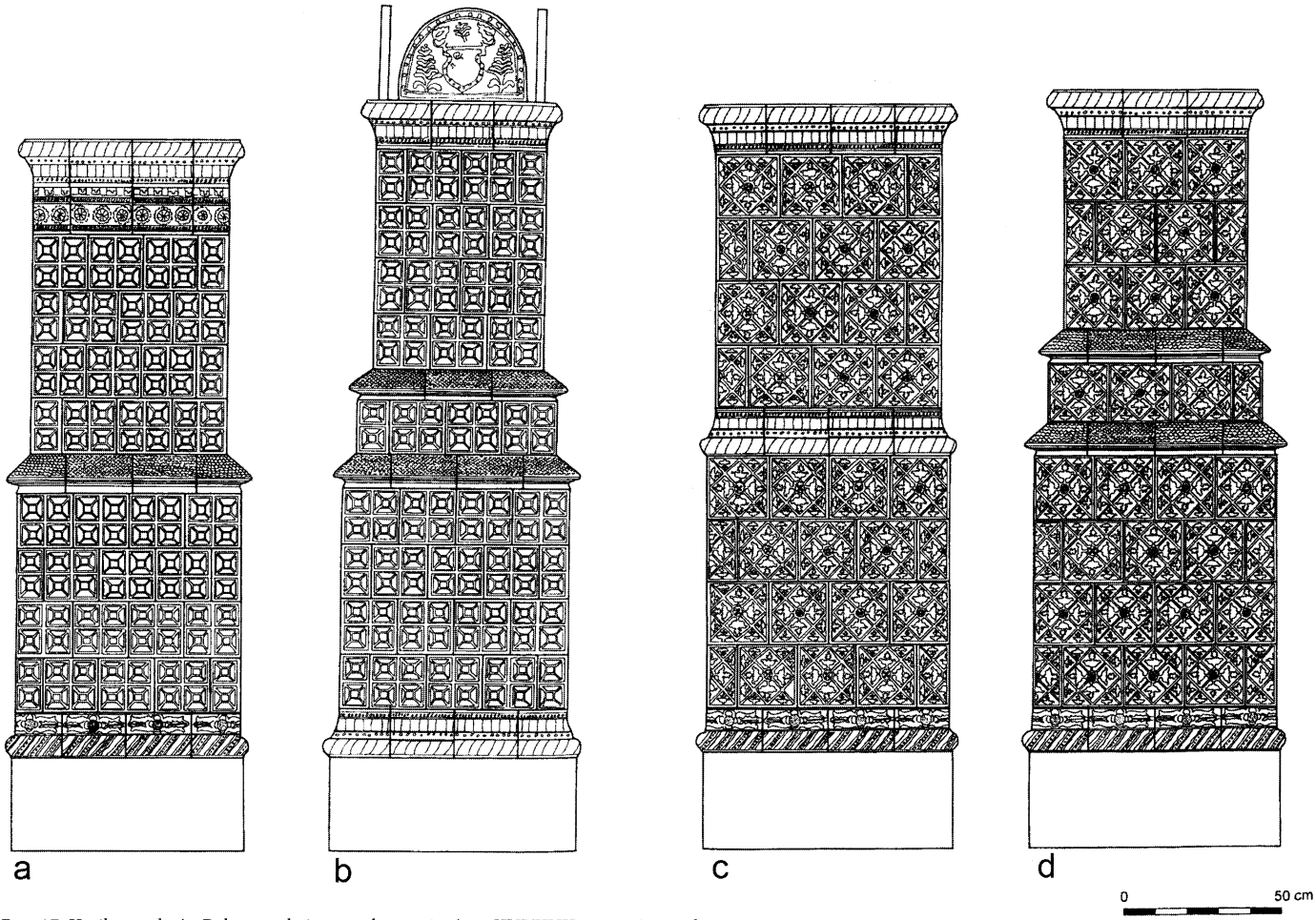
Ryc. 16. Kraków Uniwersytet Jagielloński, Collegium Maius. Piec z dworu w Głębowicach z poł. XVII w., za: J. Dziewięcka-Oroń, *Ciepły Kraków*, „Świat kominków", 2(8) 2006, s. 10, ryc. 22.

pod arkadami z częściowo zachowanymi podpisami na kartuszach w dolnych częściach scen. Zestawienie kafli heraldycznych z przedstawicielami etosu rycerskiego było według R. Grygla, wyrazem adoracji dla prezentowanych herbów[35]. Natomiast na kaflach w górnym fryzie znalazł się herb województwa kaliskiego – przedstawiający ukoronowaną głowę bawołu z żelaznym kolcem w nozdrzach podtrzymywaną przez parę lwów. Kafle gzymsowe i niewysoka koronka tworzyły zwieńczenie bryły. W takiej wersji piec mógł mieć około 2,65 m wysokości, a jego szerokość wynosiła odpowiednio w dolnej skrzyni 90 cm i górnej 80 cm.

Z drugiego pieca w gruzowisku znalazły się jedynie kafle zdobione kwiatami akantu, zapewne pochodzące z dolnej skrzyni. Pokryte były również polewą ołowiowo-cynową – w tle o barwie granatowej i białej na reliefach. Większe wymiary płytek licowych sugerują, iż drugi piec był większy, ale jest to jedyna przesłanka. Obydwa zespoły na podstawie układu badanych nawarstwień i ornamentyki kafli datowane są na pierwszą poł. XVII w., a więc piece mogły być postawione w czasach, kiedy właścicielem Nowego Miasta był Jacek Rozdrażewski zmarły w 1651 r., a cała rezydencja bezpowrotnie została zniszczona zapewne w czasie „potopu" [36].

Nieco inny kształt miał piec odtworzony na podstawie kafli pozyskanych w trakcie badań na zamku w Pucku (ryc. 15)[37]. Przy jego rekonstrukcji wykorzystano łukowato uformowane kafle wypełniające oraz gzymsowe o podstawach będących wycinkiem koła, co dowodnie świadczyło, iż pochodziły z grzejnika, którego jedna z części lub cały piec miał kształt cylindryczny. Ponieważ w warstwach jednocześnie stwierdzono obecność fragmentów płaskich kafli wypełniających i narożnych zestawianych pod kątem prostym uznano, iż w bryle zapewne łączono cylindryczną nadstawę z prostopadłościenną skrzynią paleniskową. Wszystkie uwzględnione kafle były zdobione motywem maureski o identycznym układzie wici i pokryte identyczną zieloną glazurą, co było dodatkową wskazówką, iż mogły pochodzić z jednej bryły. Był to zapewne jeden z „zielonych" pieców wymienianych w opisie „kamienicy starej" zamku puckiego[38], w rejonie której zostały odkryte w trakcie prowadzonych badań archeologicznych[39].

35 Tamże, s. 184.
36 Tamże, s. 185.
37 M. Dąbrowska, Piece we wnętrzach „kamienicy starej" zamku puckiego od poł. XV do poł. XVII wieku (mpis w Zakładzie Historii Kultury Materialnej Średniowiecza i Czasów Nowożytnych IAE PAN w Warszawie
38 *Inwentarze starostw puckiego i kościerskiego w XVII wieku,* wyd. G. Labuda, Toruń 1954, s. 4-5.
39 M. Milewska, J. Kruppé, *Zamek pucki w badaniach archeologicznych 1991-1996,* „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej", R. XLV, 1997, nr 1, s. 43-59.



Ryc. 17. Krajkowo dwór. Rekonstrukcja rysunkowa pieców z XVI/XVII w., za: A. Łaszkiewicz, op.cit., s. 208-209, ryc. 42-43.

Inne egzemplarze o takich kształtach, a więc i analogiczne piece, znane są dotychczas przede wszystkim z terenu Prus Królewskich[40]. Według E. i M. Kilarskich nawiązywały one do kształtów pieców renesansowych i mogły mieć nawet dwie cylindryczne nadstawy zwieńczone kopułką[41]. Ta ostatnia propozycja wydaje się mało prawdopodobna, a zróżnicowanie średnic nadstaw wynoszących 30 i 40 cm, wynikało raczej z wymiarów kafli dostosowanych do różnych wielkości pieców, które wydaje się, należały w ogóle do grzejników o niewielkich gabarytach. O tym, że znajomość tego typu pieców nie ograniczała się tylko do terenu Prus Królewskich świadczy fragment analogicznej kopułki wieńczącej znaleziony na terenie Biecza[42].

Inne rozwiązanie konstrukcyjne prezentuje piec z 1647 r. z dworu w Głębowicach (ryc. 16)[43]. Cylindryczną bryłę o średnicy 110 cm i wysokości 264 cm w połowie rozdziela gzyms na część paleniskową i grzewczą. Zwraca uwagę delikatny, biały, ornament kontynuacyjny skomponowany z sieci o oczkach wypełnionych lilijkami przedstawiony na granatowym tle, który jest jakby przeciwstawieniem dużej, ciężkiej bryły grzejnika. W górnej części osadzono kafle z herbem *Starykoń* i inicjałami zamawiającego Jana Pisarzewskiego z Pisarzewic z Ziemi Oświęcimskiej i Zatorskiej oraz datą 1647. Całość wieńczy niewysoka koronka współgrająca stylistycznie z ornamentyką kafli. Nie wiemy czy pierwotnie stał on na masywnym cokole kamiennym, tak jak obecnie, czy może na nóżkach. Nie wiemy również, czy był to jedyny taki egzemplarz wykonany na zamówienie czy może jest przykładem kolejnego typu pieca znacznie mniej rozpowszechnionego.

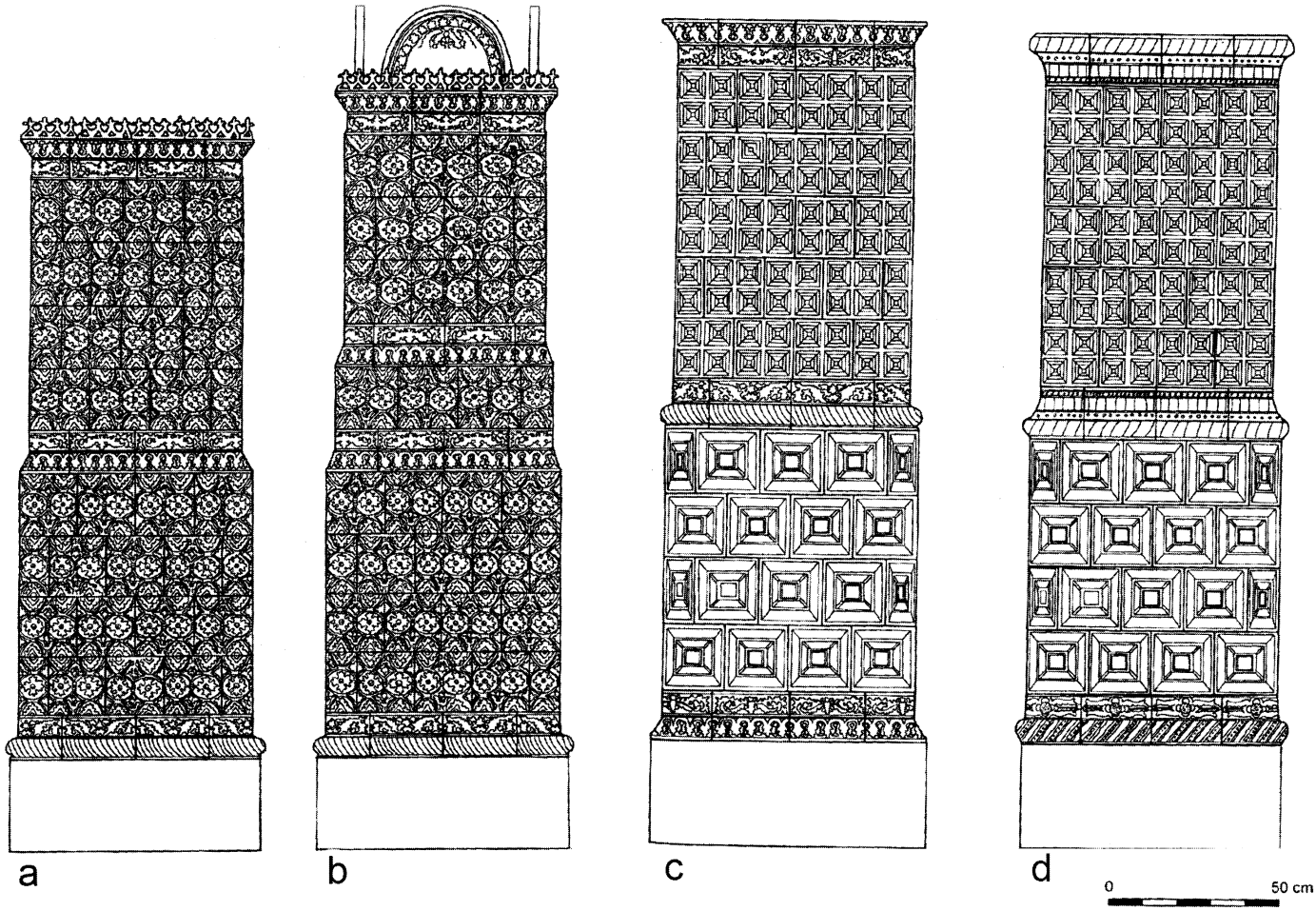
Nieco inne kształty pieców odtworzyła Agnieszka Łaszkiewicz na podstawie kafli pozyskanych w wyniku badań archeologicznych w Krajkowie koło Mosiny, dworu należącego w XVII w. kolejno (od 1590 r.) do Macieja Kierskiego, Stanisława Szołskiego, Jakuba Zakrzewskiego, a po wojnie szwedzkiej do rodziny Pilchowskich, zaś w 1679 r. dwór

40 Kafle tak uformowane znane mi są z badań archeologicznych prowadzonych we Fromborku, Malborku, Pucku, z ekspozycji muzealnej w Muzeum w Elblągu i wystawy *Kafle z terenu dawnych Prus Królewskich XV–XVIII w,* zorganizowanej w 1990 r. w Muzeum Zamkowych w Malborku oraz z badań prowadzonych przez E. Kilarską, *O kaflach, piecach i naczyniach w Prusach Królewskich* [w:] *Klejnot w koronie Rzeczpospolitej. Sztuka zdobnicza Prus Królewskich,* Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2006, s. 129-130.

41 E. i M. Kilarscy, op.cit., s. 91-92.

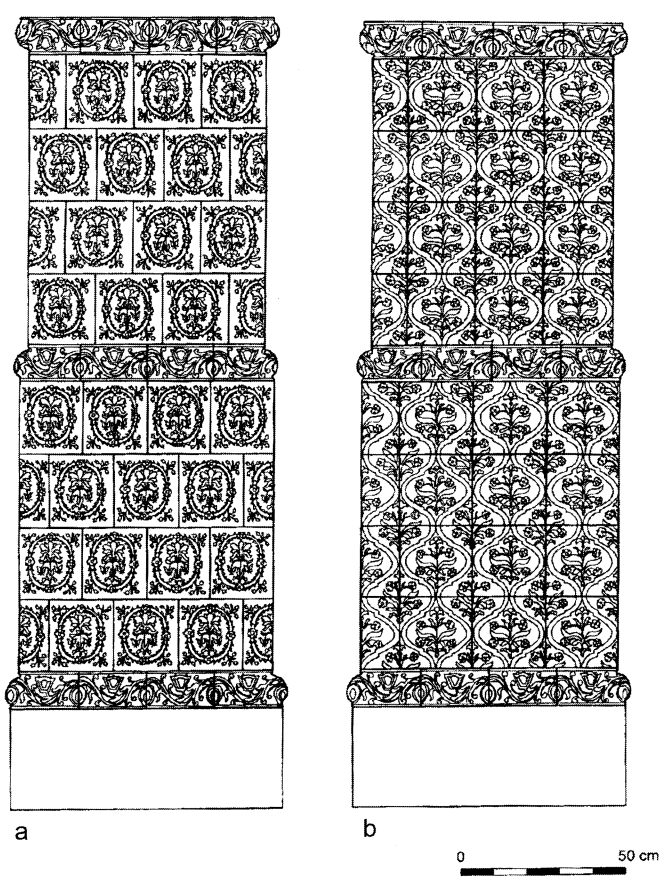
42 G. i T. Ślawscy, *Garncarstwo i kaflarstwo w Bieczu od późnego średniowiecza do czasów współczesnych* [w:] *Garncarstwo i kaflarstwo ...*, s. 211-234, ryc. 16.

43 M. Piątkiewicz-Dereniowa, *Artystyczna ceramika europejska w zbiorach polskich,* Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1991, s. 31, ryc. 68. Po II wojnie światowej piec został zestawiony w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego mieszczącym się w Collegium Maius.



Ryc. 18. Krajkowo dwór. Rekonstrukcja rysunkowa pieców z pierwszej poł. XVII w., za: A. Łaszkiewicz, op.cit., s. 210-211, ryc. 44, 45.

Ryc. 19. Krajowo dwór. Rekonstrukcja rysunkowa pieców z drugiej poł. XVII w., za: A. Łaszkiewicz, op.cit., s. 212, ryc. 46.



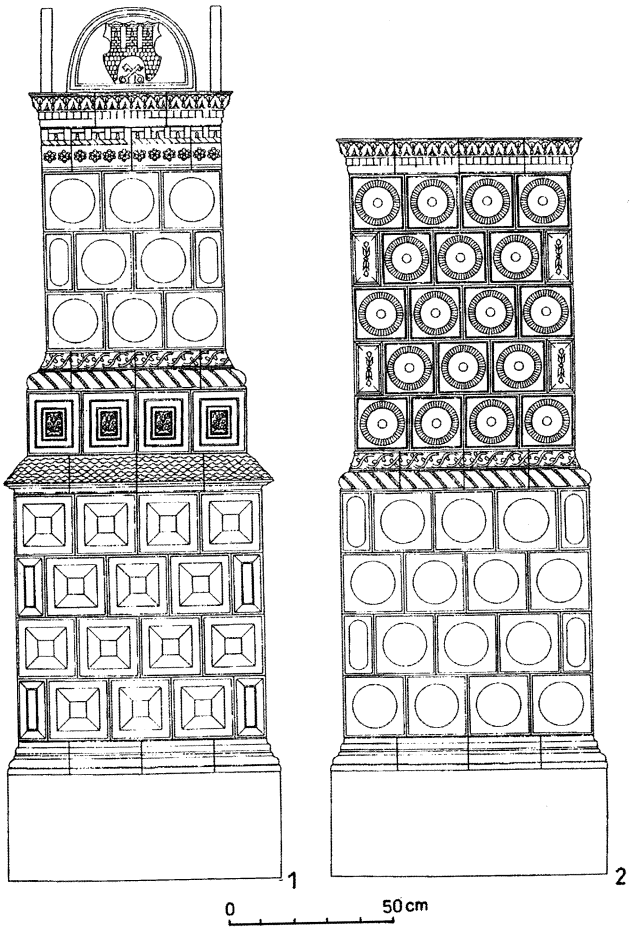
został przejęty jako zastaw przez benedyktynów z Lubinia[44]. Jak wynika z osiemnastowiecznych opisów dwór był alkierzowy z dwoma izbami, a więc mogły go ogrzewać dwa piece. Pozyskane fragmenty kafli pozwoliły autorce na opracowanie kilku możliwych wersji grzejników stawianych od końca XVI w. do drugiej poł. XVII w. przez kolejnych jego właścicieli (ryc. 17-19). W piecach z pierwszej połowy tegoż wieku jako alternatywę dla grzejników dwu skrzyniowych zaproponowała wersje z trzecią, niższą kondygnacją w środkowej części, która jak gdyby zastępowała fryz sytuowany u podstawy skrzyni grzewczej. Ornamenty komponowane z motywów roślinnych i różnej wielkości kasetonów pokrywały całe powierzchnie pieców. Kafle dodatkowo zdobiły polewy o barwie zielonej (ryc. 18 a – c) oraz dwubarwne – na ciemno-miodowym tle reliefy były ciemnobrązowe (ryc. 17, 18d)[45]. Zwraca uwagę właściwie brak kafli pokrytych zestawem polew granatowo-białych, tak charakterystycznych dla tego okresu[46].

Zaprezentowane powyżej rekonstrukcje, datowane na pierwszą poł. XVII w., pochodzą z obiektów, które były niezależnie od pozycji majątkowych ich właścicieli, rezydencjami. Dobrze datowane, dzięki źródłom pisanym, odtworzone na podstawie kafli, które mogły pochodzić, jeżeli nie z jednego pieca to na pewno z jednego typu pieca, można uznać za bardzo wiarygodne

44 A. Łaszkiewicz, *Kafle i piece kaflowe z dworu na kopcu w Krajkowie pod Moszną, woj. poznańskie*, Poznań 1997, s. 8.

45 Zastosowanie miodowo-brązowego zestawu barw polew w kaflarstwie z terenu ziem polskich jest jedynym takim przypadkiem znanym mi nie tylko w XVII w., ale również do wieku XIX.

46 A. Łaszkiewicz, op.cit., s. 56-58.



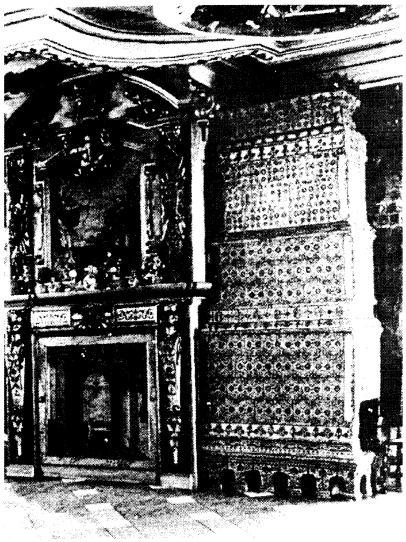
Ryc. 20. Poznań miasto. Rekonstrukcja rysunkowa pieców z początku XVII w., za: P. Wawrzyniak, op.cit., s. 54, ryc. 16, 17.

i bliskie stanowi rzeczywistemu. Sądząc po wielkości zasobów źródłowych, i bliskich im analogiom, zapewne w niejednej rezydencji stały piece im podobne i równie okazałe.

W przytoczonym zestawie odtworzonych grzejników brak jest niestety egzemplarzy zrekonstruowanych na podstawie znalezisk z terenu miast. Wynika to zapewne ze specyfiki nawarstwień miejskich, gdzie trudniej pozyskać duże skupiska kafli, które można by identyfikować z poszczególnymi grzejnikami. Jedyną próbę podjął Piotr Wawrzyniak prezentując rekonstrukcję dwu pieców opracowanych na podstawie kafli pozyskanych w wyniku badań na ul. Kramarskiej 24 w Poznaniu[47] (ryc. 20). Znacznie skromniejszą ornamentykę – kasetony i wypukłe półkule, nawiązujące według autora opracowania do wirujących pseudorozet, pokrywały polewy ołowiowe o jasnozielonej barwie. Obydwa piece, o wysokości przekraczającej 2 m, datowane są na przełom wieku XVI i XVII. Zwraca uwagę fakt, iż zarówno w odtworzonych piecach z Krajkowa jak i z Poznania nie zastosowano w nadstawie narożnych kafli wklęsłych.

Brak też jest rekonstrukcji pieców, poza prezentowanym przykładem z Pucka, z terenów Polski północnej skąd znamy liczne i bardzo interesujące okazy kafli – na przykład z Malborka[48], Fromborka[49], Pucka[50], Olsztyna[51], Reszla[52], Lidzbarka Warmińskiego[53], Elbląga[54] i przede wszystkim z Gdańska[55]. Jednak dzięki badaniom Elżbiety i Macieja Kilarskich poznaliśmy kafle i ich ornamentykę, według tychże badaczy, utożsamianych z gdańskim centrum wytwórczym. Najbardziej rozpowszechnionym motywem zdobniczym miała być bardziej lub mniej rozbudowana maureska pokrywana polewą ołowiową o barwie zielonej lub ołowiowo-cynową – granatową na tłach i białą na reliefach[56]. Według E. i M. Kilarskich powszechnie również stosowano w piecach, wklęsłe kafle narożne zdobione ornamentem okuciowym zestawiając je z kaflami wypełniającymi zdobionymi maureską. Sam wzór okuciowy został opracowany przez Vredemana de Vries dla snycerzy, a wydane około 1583 r. jego wzorniki, z czasem znalazły zastosowanie i w innych rzemiosłach, także w kaflarstwie. W rozbudowanych bryłach pieców znaczącą rolę spełniały kafle fryzowe – umieszczane nad gzymsem środkowym lub na górze pod zwieńczeniem wzbogacały ich wystrój. I najprawdopodobniej właśnie w tych środkowych, widocznych pasach fryzowych umieszczano kafle zdobione scenami polowań. Dla ich różnych wersji znanych na przykład z Gdańska[57], Fromborka (ryc. 27)[58] i Wilna[59], pierwowzorami mogły być ryciny Virgila Solisa[60], a wzorniki do owych scen rozpowszechniane przez rytowników niemieckich i holenderskich, właśnie poprzez ośrodek gdański mogły docierać w głąb kraju. Stąd ich obecność na piecach z Modliszewic (ryc. 12) i Nowego Miasta (ryc. 14), także z Warszawy[61] i Lublina[62].

47 P. Wawrzyniak, *O kaflach i piecach w poznańskich domach.* [w:] *Dawne domy i mieszkania. Kronika miasta Poznania*, Poznań 1999, 4, s. 41-58, ryc. 16, 17.
48 Znane mi z wystawy *Kafle z terenu dawnych Prus Królewskich XV–XVIII w.* eksponowanej w Muzeum Zamkowym w Malborku w 1990 r i z badań prowadzonych na terenie Przedzamcza Północnego zamku malborskiego w latach 1997-2007.
49 M. Dąbrowska, *Kafle i piece ...*, il. 189-207.
50 M. Milewska, J. Kruppé, op.cit., ryc. 12.
51 Znane mi z prezentacji mgr I. Mirkowskiej na Warsztatach kaflarskich w Warszawie.
52 I. Mirkowska, *Wybrane kafle z zamku i miasta w Reszlu, woj. olsztyńskie,* [w:] *Garncarstwo i kaflarstwo ...* s. 249-262.
53 G. Kobrzeniecka-Sikorska, op.cit., ryc. 4-12.
54 Znane mi z ekspozycji w Muzeum w Elblągu.
55 E. i M. Kilarscy, op.cit.
56 Tamże, ryc. 7,8.
57 Tamże, ryc. 12.
58 M. Dąbrowska, *Kafle i piece ...*, il. 206.
59 A. Tautavičius, *Vilnius pilies kokliai (XVI–XVII a.),* „Acta Historica Lituanica", R. IV, 1969, s. 1-48, ryc. 49-50.
60 E. i M. Kilarscy, op.cit., s. 103.
61 Kafel ze zbiorów Muzeum m. st. Warszawy.
62 M. Dąbrowska, *Kafle i piece ...*, il. 208 a i b.



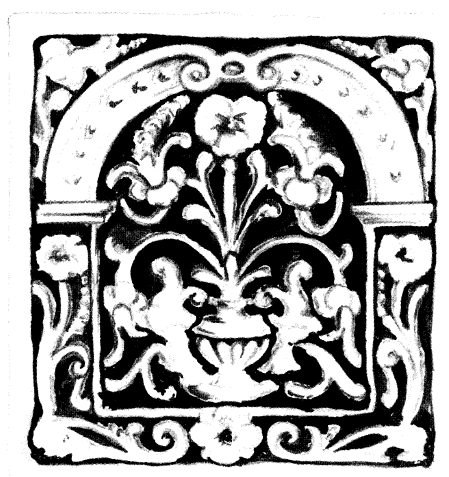
Ryc. 21. Skokloster zamek. Piec z drugiej poł. XVII w., za: E. i M. Kilarscy, op.cit. s. 99, ryc. 5.

Ryc. 22. Gdańsk, zbiory Muzeum Narodowego. Kafel z personifikacją zmysłu *Dotyku*, za: E. Kilarska, op.cit., s. 54, ryc. 2.

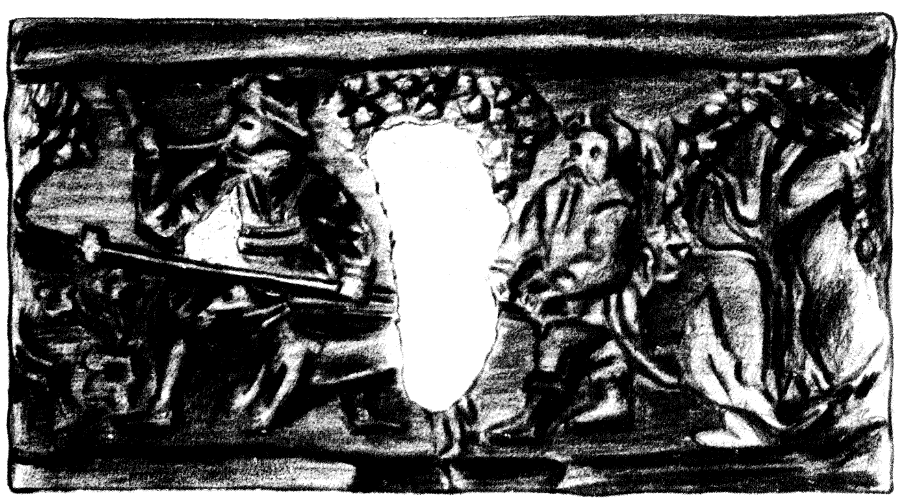
Ryc. 23. R. Sadeler, *Personifikacja pięciu zmysłów, 1581 r.*, za: E. Kilarska, op.cit. s. 56, ryc. 3.

Ryc. 24. Frombork Wzgórze Katedralne. Kafel wypełniający, pierwsza poł. XVII w – rekonstrukcja rysunkowa, rys. T. Bazylko.

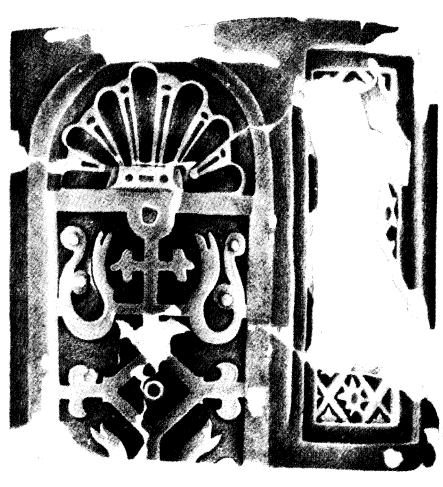
Ryc. 25. Frombork Wzgórze Katedralne. Kafel wypełniający, pierwsza poł. XVII w – rekonstrukcja rysunkowa, rys. T. Bazylko.



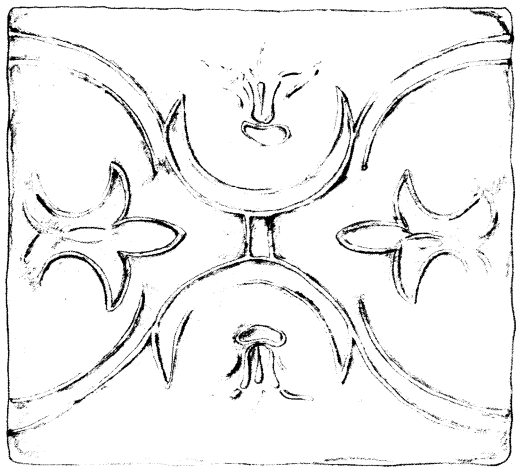
Ryc. 26. Frombork Wzgórze Katedralne. Kafel wypełniający, pierwsza poł. XVII w – rekonstrukcja rysunkowa, rys. T. Bazylko.



Ryc. 27. Frombork Wzgórze Katedralne. Kafel fryzowy, pierwsza poł. XVII w. – rekonstrukcja rysunkowa, rys. T. Bazylko.



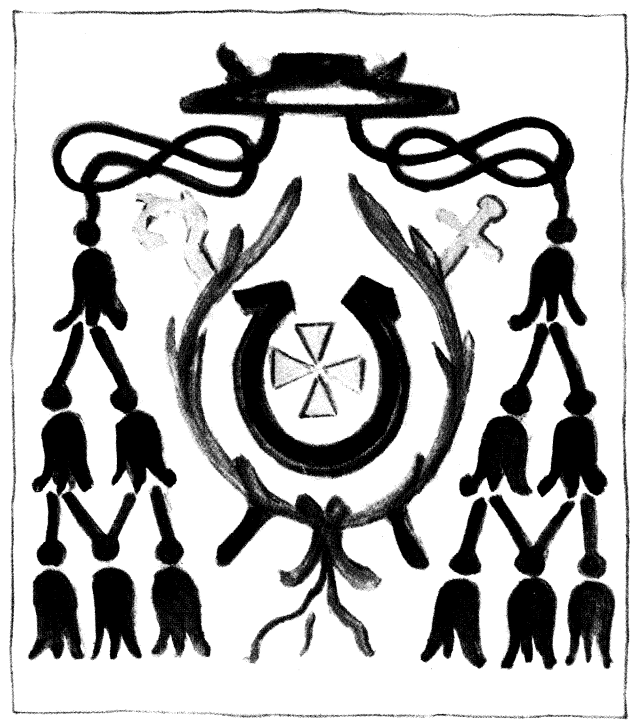
Ryc. 28. Malbork zamek. Kafel narożny, pierwsza poł. XVII w. – rekonstrukcja rysunkowa, rys. E. Czwal.



Ryc. 29. Tykocin zamek. Kafel wypełniający, pierwsza poł. XVII w. – rekonstrukcja rysunkowa, rys. T. Bazylko.

Ryc. 30. Frombork Wzgórze Katedralne. Kafel gzymsowy, osiemdziesiąte lata XVII w., rekonstrukcja rysunkowa, rys. T. Bazylko.

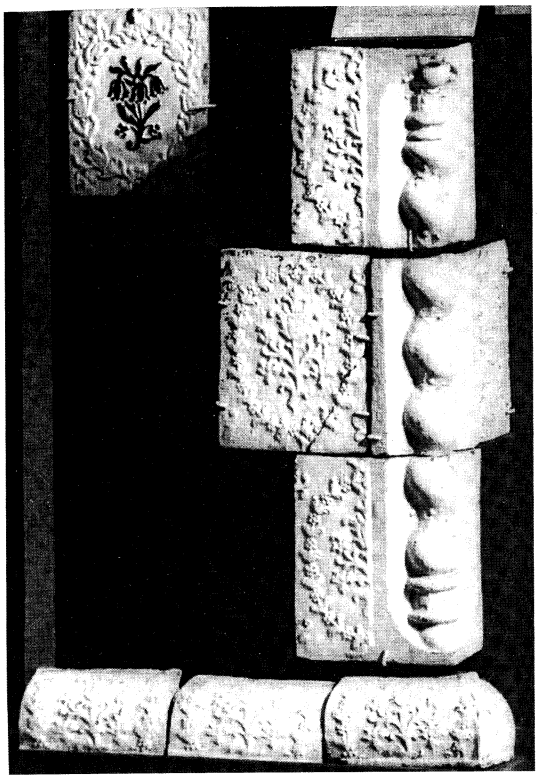
Osobną grupę stanowią kafle zdobione personifikacją zmysłów[63]. Znane były w Gdańsku od końca XVI w. Wzorowano je na miedziorytach Rafaela Sadelera wykonanych wg rysunków Martina de Vos[64] oraz Jana Saenredama wg rysunków H. Goltziusa[65]. Umieszczano je w ozdobnym obramieniu wypełniając całe lico, jak w przypadku prezentacji Dotyku (ryc. 23), lub pod rozbudowaną arkadą niejednokrotnie podtrzymywaną przez postacie Adama i Ewę lub kobiece hermy, z nazwą prezentowanego zmysłu umieszczoną na niewielkim kartuszu w dole kafla. Innym, równie często stosowanym motywem zdobniczym, były wazy z kwiatami umieszczane pod arkadami, uzupełniane postaciami lwów, ptaków, a także główkami aniołków i maszkaronami – kafle z Gdańska[66] i Fromborka (ryc. 24-26)[67] lub tylko pękami kwiatów pokrywającymi całe lico – znane na przykład z Fromborka[68]. Innym, ale już nie tak powszechnym motywem jak wyżej prezentowane, była skośna kratka wypełniona małymi rozetkami. Reprezentantem tegoż motywu może być narożny kafel z Malborka, którego część środkową ozdobiono ornamentem okuciowym[69] (ryc. 28). Jednocześnie powszechnie wykorzystywano w dekoracji pieców bardziej lub mniej rozbudowane ornamenty tapetowe komponowane dla całej bryły pieca z motywów kwiatowych i miękko układających się listew[70] zaś na kaflach gzymsowych najczęściej umieszczano kompozycje wici i liści akantowych w układzie horyzontalnym łącząc je niejednokrotnie ze scenami adoracji drzewka życia.



Ryc. 31. Frombork Wzgórze Katedralne. Kafel wypełniający, osiemdziesiąte lata XVII w, rekonstrukcja rysunkowa, rys. T. Bazylko.

W końcu XVII w., wyodrębnionym jako podokres IVa, obserwujemy przede wszystkim zmianę zestawu barw polew – na białą w tle i granatową, rzadziej zieloną na reliefach. Wśród dekoracji przeważają motywy kwiatowe nadal tworzące ornamenty kontynuacyjne, ale już nie tak rozbudowane, niejednokrotnie ograniczone tylko do kompozycji kwiatowych lub gałązek stylizowanych goździków lub tulipanów umieszczanych w otoczeniu wianka z drobnych prymulek[71] (ryc. 32). Do nielicznej grupy należą kafle z Fromborka z przedstawieniem herbu biskupa Wydżgi (zm. w 1685 r) *Jastrzębiec*, na których na białym tle wielobarwną – granatowo–zielono-żółtą polewą pokryto elementy herbu (ryc. 31). Być może w piecu zestawione były one z kaflami gzymsowymi zdobionymi tylko granatowymi stylizowanymi kwiatami goździków (ryc. 30). Inną możliwością było pozostawianie białych lic i znajdujących się na nich reliefów, jak w przypadku kafli z Gdańska (ryc. 27).

63 E. i M. Kilarscy, op.cit., s. 101-103; E. Kilarska, *Przedstawienia zmysłów na kaflach pieca gdańskiego z ostatniej ćwierci XVI w. (Odczytane z fragmentów)*, „Rocznik Sztuki Śląskiej", red. P. Łukasiewicz, t. 17, Wrocław 1999, s. 53-62.
64 Seria miedziorytów Rafaela Sadelera została wydana w Antwerpii w 1572 – E. i M. Kilarscy, op.cit. s. 101.
65 Tamże, s. 103.
66 Tamże, s. 100, ryc. 10.
67 M. Dąbrowska, *Kafle i piece ...*, il. 189, 191,192.
68 Tamże, il. 190.
69 Z badań na terenie Zamku Niskiego w 2006 r.
70 E. i M. Kilarscy, op.cit., s. 110.
71 Tamże, s. 112, ryc. 21.



Ryc. 32. Kafle ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku, końcowe lata XVII w., za E. i M. Kilarscy, op.cit., s. 120, ryc. 27.

Ten typ zdobienia charakterystyczny jest nie tylko dla ośrodka gdańskiego, ale i dla innych regionów.

Biało polewane kafle z ciemnoniebieskimi dekoracjami reliefowymi znane są między innymi z terenu Starego Miasta w Warszawie[72], Tykocina[73], Jarosławia[74]. W podobny sposób ozdobiono kafle z Krajkowa, z których A. Łaszkiewicz zrekonstruowała dwa kolejne białe piece[75]. W pierwszym z nich dekoracyjne kompozycje kwiatowe są zielone (ryc. 19a), w drugim ornament kontynuacyjny granatowo-żółty (ryc. 19b). Dzięki takiemu zestawowi polew bryła pieca stała się znacznie jaśniejszym elementem we wnętrzu, w przeciwieństwie do granatowo białych i zielonych pieców z pierwszej połowy wieku. Przykładem takiej nowej wersji jest cztero kondygnacyjny piec z zamku Skokloster w Szwecji zbudowany z kafli niemalże identycznie zdobionych jak kafle znane z Gdańska (ryc. 21)[76].

W końcowym okresie XVII w. nastąpiła także zmiana kształtu kafli gzymsowych – w zasadzie zaprzestano stosowania kafli dwudzielnych – z górną płytką licową i dolną częścią profilowaną na rzecz kafli profilowanych jednodzielnych (ryc. 30). Uproszczono również kształty kafli narożnych zastępując wklęsłą część środkową ukośnie ustawioną płytką a na miejsce ornamentu okuciowego wprowadzono motywy analogiczne jak na kaflach wypełniających. Przykłady znamy między innymi z Malborka i z Lubostronia[77], Tykocina[78], Jarosławia[79].

Skrótowa prezentacja, ograniczona w zasadzie do pieców z obiektów rezydencjonalnych nie stwarza podstaw do pełnej oceny kaflarstwa siedemnastowiecznego, jeżeli w ogóle ocena taka jest możliwa przy obecnym stanie wiedzy i stopniu zaawansowania studiów nad badaną materią. Dlatego też wyniki poczynionych obserwacji należy traktować bardziej jako robocze hipotezy, zwłaszcza tyczące różnic regionalnych w zdobnictwie, formach kafli i pieców.

Na podstawie zaprezentowanych rekonstrukcji można przyjąć, iż w XVII w. z trzech typów stawianych pieców – dwuskrzyniowych zbudowanych na planie prostokąta z nadstawą na planie kwadratu, również dwu skrzyniowych o analogicznej części paleniskowej i cylindrycznej nadstawie oraz cylindrycznych, najbardziej rozpowszechniony był typ pierwszy stawiany również w wersji trzy skrzyniowej. Każdy z tych pieców, w zależności od zastosowanych typów kafli był bardziej lub mniej ozdobny. Jednak o ich pełnych walorach dekoracyjnych decydowała przede wszystkim ornamentyka kafli. W przypadku pieców siedemnastowiecznych raczej należałoby mówić o wspólnej kompozycji ornamentów niż o poszczególnych motywach jako że stylistycznie i kolorystycznie były one dostosowane do całej bryły.

Na przestrzeni ponad stu lat, licząc od końcowego dwudziestolecia XVI w, obserwujemy zmiany ściśle powiązane z panującym stylem w budownictwie i sztukach zdobniczych. W przypadku pieców w pierwszej połowie wieku, zdecydowanie przeważały kompozycje florystyczne. Były to stylizowane wici tworzące maureski łączone z ornamentem okuciowym i kartuszowym, motywy kwiatowe z miękko układających się wstęg tworzące bardziej lub mniej rozbudowane ornamenty kontynuacyjne, oraz współgrające z nimi, o kompozycji horyzontalnej motywy zdobiące kafle gzymsowe. Bardzo często podstawą tej dekoracji były stylizowane liście akantu zestawiane z jednorożcami i delfinami. Z gdańskim ośrodkiem wytwórczości kaflarskiej łączone są kafle wypełniające, na których przedstawiano personifikacje zmysłów oraz wazy z kwiatami w różnych odmianach. Ten ostatni motyw, wydaje się, był bardziej rozpowszechniony – tak dekorowane kafle znamy na przykład z terenu Wielkopolski (Nowe Miasto) i Mazowsza (Warszawa).

Szczególną, wcale nie najliczniejszą, grupę stanowią kafle zdobione herbami. I nie są to, jak w gotyku i renesansie, zestawy herbów znamienitych rodów rycerskich[80], ale herby właścicieli rezydencji podkreślające związki ze sławnymi przodkami albo tylko znak właściciela lub zleceniodawcy, ku pamięci potomnych. Znacznie rzadziej umieszczano herby państwowe i ziemskie i to tylko na fryzach lub zwieńczeniach, a także daty postawienia pieców wplecione w motywy ornamentacyjne[81]. Z kaflami herbowymi współgrały kafle fryzowe ze scenami polowań – ulubionym zajęciem szlachty i scenami walk rycerskich, które wpisują się w ideologię sarmatyzmu[82].

72 A. Świechowska, *Kafle warszawskie,* [w:] *Szkice staromiejskie,* Warszawa 1955, s. 163-174, ryc. 45, 46.
73 Z badań na zamku prowadzonych w latach 1997-2006 przez mgr mgr M. i W. Bisów.
74 J. Olszewska, *Zabytkowe kafle Muzeum w Jarosławiu. Katalog,* Jarosław 1969, ryc. 21, 23.
75 A. Łaszkiewicz, op.cit. s. 104-106, ryc. 46.
76 E. i M. Kilarscy, op.cit. s. 114-119, ryc. 5, 6.
77 E. i M. Kilarscy, op.cit. ryc. 25, 26.
78 Z badań mgr mgr M. i W. Bisów.
79 J. Olszewska, op.cit. ryc. 23.
80 L. Kajzer, *Herby na kaflach z zamku w Ujeździe, czyli o zagadnieniu „herbarzy ceramicznych"*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej", R. LV, 2007, nr 1, s. 21-31.
81 M. Żemigala, *Ogrzewanie piecowe na zamku w Bolesławcu nad Prosną XIV–XVII w,* Wrocław 1987, tabl. IX: 5, X: 3.
82 S. Cynarski, *Sarmatyzm – ideologia i styl życia* [w:] *Polska XVII wieku. Państwo – społeczeństwo – kultura,* red. J. Tazbir, Warszawa 1974, s. 269-295; A. Borowski, *Sarmatyzm* [w:] *Słownik sarmatyzmu,* red. A. Borowski, Kraków 2001, s. 175-179.

W zdobnictwie kafli wypełniających wykorzystywano także motywy bardziej zgeometryzowane jak kasetony, okrągłe, wypukłe płycizny, kompozycje imitujące okna o czterech gomółkach, skośne kratki o małych i dużych oczkach wypełnione rozetkami, rozety zbudowane z liści akantu umieszczane w kwadracie – wymieniając te najczęściej stosowane. Wspólną cechą kafli tego okresu były barwy polew – granatowe w tle z białymi, zielonymi i żółtymi reliefami lub tylko granatowo białe i jak zawsze w wersjach zielono szkliwionych. Wydaje się, iż dwubarwne zestawy granatu i bieli są charakterystyczne dla, ogólnie określając, gdańskiego ośrodka, ale są to na obecnym etapie badań jedynie wstępne ustalenia.

Piece tego okresu, poprzez ciemną kolorystykę kafli, ujednoliconą kompozycję ornamentacyjną stały się jednym z elementów wyposażenia, zespolonym z całym wnętrzem – z wykładzinami, kominkami, posadzkami. Motywy kwiatowe na kaflach współgrały z motywami zdobiącymi tkaniny uzupełniającymi ogólny wystrój, natomiast ozdobne fryzy piecowe ze scenami walk nawiązywały do rozpowszechnionego w owym czasie malarstwa batalistycznego[83]. Natomiast w końcowym okresie XVII w. zrezygnowano w zasadzie z ornamentyki charakterystycznej dla początku wieku na rzecz znacznie skromniejszych zestawów kwiatowych – stylizowanych pojedynczych goździków, chabrów i tulipanów lub wiązanek kwiatowych umieszczanych jako centralny motyw w otoczeniu wianka. Również z tych elementów komponowano uproszczone ornamenty kontynuacyjne. Poprzez białe tło i granatowy relief kolorystycznie nawiązywały do fajansów holenderskich natomiast kwiaty do tkanin orientalnych. Tak więc, w XVII w. piec zatraca swą dawną rolę ozdobnego elementu we wnętrzu z określonym programem ikonograficznym – religijnym, często moralizatorskim, narracyjnym, jakim był w gotyku i jeszcze w renesansie i staje się jednym z elementów wspólnej kompozycji wnętrza.

Zmiany jakie obserwujemy w zdobnictwie kafli i pieców są odbiciem zmian charakterystycznych dla baroku, które według badaczy tego okresu, zarówno w budownictwie, jaki i sztukach zdobniczych i użytkowych, nie miały jednorodnego charakteru na terenie całej Rzeczpospolitej, ponieważ następowały w wyniku oddziaływania różnych wpływów zewnętrznych – włoskich na południu i wschodzie kraju ze znaczącym ośrodkiem w Krakowie, oraz niderlandzkich na północnym zachodzie z dominacją Gdańska. Nakładały się ponadto na ukształtowane już wzorce miejscowe tworząc dodatkowo lokalne ośrodki. Następowała również specyficzna orientalizacja sztuki i rzemiosła wynikająca z jednej strony z kontaktów ze Wschodem, z drugiej zaś z faktu zamieszkiwania w naszych miastach licznych Ormian, Greków i Rusinów[84]. Nie były to też jedyne czynniki kształtujące nowe wzorce, niewątpliwie dodatkowo oddziaływały przemiany zachodzące w religii pod wpływem potrydenckiej kontrreformacji i wytworzona specyficzna kultura sarmatyzmu, dająca poczucie specjalnej misji i pozycji przede wszystkim szlachcie. Tak powstały konglomerat religijno-kulturowy identyfikowany jest z kulturą staropolską ogólnie zwaną staropolszczyzną[85].

Różnorodność szeroko rozumianej sztuki baroku potwierdzają także dotychczasowe obserwacje i analizy kafli. Ale o istnieniu ośrodka wytwórczości kaflarskiej o wyróżniających cechach wyrobów możemy dotychczas mówić jedynie w przypadku gdańskiego centrum. Jest to niewątpliwa zasługa jego – badaczy Elżbiety i Macieja Kilarskich[86]. Najprawdopodobniej istniały wówczas i inne znaczące ośrodki produkujące kafle, ale czy taki funkcjonował na przykład w Krakowie, czy Małopolscy trudno wyrokować bez poznania na przykład wszystkich kafli, przede wszystkim z Wawelu, ale i z innych obiektów rezydencjonalnych. Nie można pomijać również Wielkopolski i Śląska mających kontakty z niemieckimi centrami, gdzie ton nadawali norymberscy kaflarze[87]. Jednak bez dobrego rozeznania w zasobach źródłowych trudno kusić się o zarysowywanie jakiegoś całościowego obrazu a zaprezentowane uwagi należy traktować jako wstęp do dalszych badań.

Winniśmy również ocenić siedemnastowieczne piece w ich głównej roli – podstawowych urządzeń grzewczych. Zmiana konstrukcyjna jaka wówczas nastąpiła w stosunku do pieców wczesnorenesansowych, w większości przypadków stawianych z kafli o zamkniętych komorach w nadstawie, polegała na wypełnieniu wszystkich komór gliną i gruzem, co spowodowało, iż nadstawy uzyskały większą masę akumulującą ciepło, ale też wolniej się nagrzewały. Piece wypromieniowywały więcej ciepła, wymagały jednak większych ilości drewna do pełnego nagrzania.

Z perspektywy proponowanych w XVIII w. kolejnych nowości konstrukcyjnych, ocenił je Piotr Świtkowski pisząc w swym podręczniku „Budowania wiejskiego ..." – *Przedtym po salach i pokoiach stawiano wielkie, i grubo wylepione gmachy; które raz dobrze rozpalone, utrzymywały ciepło w dobrze opatrzonym pokoju, przez 24 godziny. Ale prócz tego, że wiele drzewa trawią, to wielka ich wada, że długiego czasu trzeba na ich rozpalenie, a to jeszcze większa, że z początku rozpaliwszy się, sprawują w izbie zbyteczne gorąco, a zaś ku końcowi ledwo co grzeją. Która to odmiana zbytecznego gorąca w chłód, i ledwie nie w zimno trudno wymówić jak zdrowiu naszemu jest przeciwna* [88]. Chyba ocena nie była zbyt korzystna.

83 M. Morka, op.cit.
84 H. Kozakiewiczowa, op.cit., s. 104-106; M. Karpowicz, *Sztuka polska XVII wieku,* Warszawa 1983, s. 9-67.
85 S. Cynarski, op.cit.; A. Borowski, op.cit.
86 E. i M. Kilarscy, op.cit.
87 R. Franz, *Der Kachelofen. Entstehung und kunstgeschichtliche Entwicklung vom Mittelalter bis zum Ausgang des Klassizismus,* Graz 1969, s. 91-94.
88 P. Świtkowski, *Budowanie wiejskie dziedzicom dobr y posesorom toż wszystkim jakąkolwiek zwierzchność po wsiach i miasteczkach maiącym do uwagi y praktyki podane,* w Warszawie y Lwowie 1782, s. 181.

ON THE 17TH CENTURY TILES AND STOVES FROM POLAND

summary

An attempt at periodization of production and use of tiles, suggested years ago, hitherto has not essentially changed. Instead, it has been completed and supplemented with new facts owing to considerable increase of sources. One of the periods, for which new materials were obtained is the fourth period falling to the 17th century. Archaeological excavations carried out both on the area of towns and numerous residences destroyed during wars in the 1st half of the 17th century provided numerous assemblages of tiles from stoves built in the end of the 16th and the 1st half of the 17th century. They were built in the period of the development of architecture connected with the time of peace in the Republic until the middle of the century. Tiles assemblages were as rich and differentiated, in respect of both tile shapes and their decoration that it was possible to describe several well-evidenced reconstructions of stoves.

To the beginning of the 17th century are dated stoves described on the grounds of fragments of tiles, which were connected with the equipment of the reconstructed north wing of the Wawel castle (fig. 1-4). Proposals of stoves of tiles obtained during the research on the Royal Castle in Warsaw (fig. 5-7) are also dated to the beginning of the 17th century. Their distinctive feature was a block with two boxes, with cuboidal hearth part and the upper part on the plan of a square what differed them from the most common stoves of Wawel type from the Renaissance. Also ornamentation of the tiles, in relation to the previous period, was different. The relief was shallower and usually identical ornamental motifs were repeated on tiles of the upper and bottom boxes. Most often these were different kinds of Moresque motif (fig. 5, 7), fixture and continuous ornamentation which covered all the surface of the stove (fig. 8). Tiles were covered with plumbic glaze, most often of green and lead – tin – dark blue in the background and white and also yellow and green on the reliefs.

Another numerous tiles assemblages and stoves reconstructed from them stoves are dated to the 1st half of the 17th century and come from a castle in Tykocin. The most magnificent of them was built of tiles decorated with oval medallions with coat of arms of Krzysztof Wiesiolowski (fig. 9). Decorative framing at the footing of the heating part was ornamented with a scene of fight composed with the use of Antonio Tempesta`s etching showing a fight between Christian knights and Muslim warriors (fig.10).

Two stoves dated to the 1st half of the 17th century were reconstructed on the grounds of tiles from research on bishop`s residences – the first one from a manor house in Modliszewice belonging to bishop Jan Lipski (fig.12) and the other from a palace of bishops of Cracow in Kielce (fig. 13). In case of the first stove what draws attention is a framing separating the boxes, on the tiles of which a scene of deer hunting was represented. A scene of bear hunting was placed on framing tiles of a stove reconstructed on the grounds of tiles from the residence of the Doliwas in Nowe Miasto on the river Pilica. Instead, filling tiles from the upper box of the stove were decorated with motifs of heraldic eagle and the arms of Lithuania, while these from the bottom box – with vases with clove pinks and tulips (fig.14). They were all covered with lead-tin glaze, dark blue in the background and white in the relief.

On the grounds of fragments of tiles obtained on the area of the castle in Puck, not large stove with cuboidal hearth box and arranged on the plan of a circle upper part was reconstructed (fig. 16). Tiles in both boxes were decorated with motifs of Moresque and covered with green glaze. It is dated to the 1st half of the 17th century.

The only original stove from the middle of the 17th century, from a manor house in Glebowice at present is in the Museum of the Jagiellonian University in Cracow (fig. 15). It was built on the plan of a circle and all the tiles were decorated with a continuous ornament. Only in the mid-height, the division into hearth and heating parts was accentuated by ledge tiles.

A series of ten stoves dated to from the turn of the 16th century to the half of the 17th century was reconstructed on the grounds of tiles from research on a manor house in Krajkowo near Mosina (fig. 17-19). Tiles from the turn of the 16th century and from the 1st half of the 17th century are distinguished because of the colour of the glaze – honey yellow covering the whole surface and dark brown on reliefs. It is a set of colours hitherto only known from Krajkowo. Very close in respect of shapes and decorated with analogous motifs stoves from the 1st half of he 17th century were reconstructed on the grounds of tiles obtained from Poznań. Hitherto it is the only example of stoves reconstructed from the area of the city where, considering specificity of urban layers, it is more difficult to obtain large concentrations of tiles that can be identified with individual heaters.

From the area of the north Poland numerous and very interesting specimens of tiles are known – for instance from Frombork (fig. 24-27), Malbork (fig. 28), Puck, Olsztyn and Gdańsk. Instead, no attempt have been hitherto made at reconstruction of single heaters, concentrating more on describing decorative motifs, example of which are results of research by Elżbieta and Maciej Kilarscy. It seems that most common motif was Moresque used in ornamentation beside continuous and fixture ornaments. Perhaps it was the Gdańsk centre from where this type of ornamentation was popularized; such a type of ornamentation comes down from patterns by Vredeman de Vries. Also hunting scenes as well as personifications of the five Senses and Muses for which graphic patterns come from illustrations of Virgil Solis, copperplates of Rafael Sadeler, patterns of Jan Saenredam may have been commonly popularized by the Gdańsk centre.

For the second half of the 17th century, contrary in relation to the beginning of the century set of colours is characteristic – backgrounds of the tiles were covered with white glaze whereas relief ornament – with dark blue or green (fig. 30-32) and the most popular decorative motif was a bunch of flowers placed in the surrounding wreath (fig. 32).

Within over a hundred years, even on the example of the presented reconstructed stoves, a great variety both in ornamentation and shapes of stoves and tiles is visible; this resulted from adjustment to a common composition. The occurring changes were undoubtedly conditioned by the style of ornamentation and architecture. Owing to this, stove was becoming an element united with the interior decorations and underwent changes characteristic to Baroque. It was one of elements expressing specific culture of this period – Sarmatism.

КАФЛЯ І ПЕЧЫ Ў XVII СТАГОДДЗІ НА ПОЛЬСКІХ ЗЕМЛЯХ

рэзюмэ

Прапанаваная некалькі дзесяткаў гадоў перыядызацыя вытворчасці і выкарыстання кафлі не зведала істотныхх зменаў. Яна была ўдакладнена і дапоўнена новымі фактамі дзякуючы значнаму павелічэнню крыніцазнаўчай базы. XVII стагоддзе з'яўляецца тым перыядам, калі былі выяўлены новыя матэрыялы. Археалагічныя даследаванні, праведзеныя ў гарадах і шматлікіх рэзідэнцыях, якія былі знішчаны ў ходзе войнаў другой паловы XVII стагоддзя, далі магчымасць сабраць вялікія калекцыі кафлі з пячэй канца XVI – першай пал. XVII стагаддзя. Іх павялічэнне звязана з развіццём будаўніцтва ў Рэчы Паспалітай ў мірныя часы да сярэдзіны XVII стагоддзя. Калекцыі кафлі настолькі багатыя і разнастайныя па форме і дэкору, што стала магчымым рэканструяваць некалькі пячэй, падрабязна апісаных пісьмовымі крыніцамі.

Пачаткам XVII стагоддзя датуюцца печы, рэканструяваныя па кафлі з інтэр'ера адбудаванага паўночнага крыла Вавеля (мал. 1-4). Таксама пачаткам XVII стагоддзя датаваныя печы з кафлі, знойдзенай падчас даследаваняў на Каралеўскім замку ў Варшаве (мал. 5-7). Іх асаблівасцю былі дзве вялікія скрыні прамавугольнай формы ў верхняй частцы печы, пастаўленыя на квадратны цокаль. Гэтым яны адрозніваюцца ад найбольш распаўсюджанай у эпоху рэнесансу печы тыпу вавельскай. Таксама іншай, у параўнанні з ранейшым перыядам, была арнаментыка кафлі. Рэльеф быў неглыбокі, а дэкаратыўныя матывы ідэнтычныя на верхняй і ніжняй скрынях (мал. 5, 7, 8). Кафля пакрывалася свінцовай і свінцова-алавянай палівай: фон быў белага і сіняга колераў, а рэльеф – жоўтага і зялёнага.

Наступная шматлікая калекцыя кафлі і рэштак пячэй, датаваных першай паловай XVII стагоддзя, паходзіць з замка ў Тыкоціне. Найбольш прыгожая печ была пабудавана з кафлі, упрыгожанай медальёнамі з родавымі гербамі Кшыштафа Весялоўскага (мал. 9). Дэкаратыўны пояс у нізе ацяпляльнай часткі аздоблены сцэнамі барацьбы хрысціянскіх рыцараў з мусульманскімі воінамі паводле афорта Антонія Тэмпесты (мал. 10).

Дзве печы, датаваныя першай паловай XVII стагоддзя, адноўлены на падставе кафлі з даследаванняў рэзідэнцый біскупаў: першая з сядзібы ў Мадлішэвіцах, якая належала біскупу Яну Ліпскаму (мал. 12), а другая з двара кракаўскіх біскупаў у Кельцах (мал. 13). У першым выпадку звяртае ўвагу фрыз, які падзяляе вялікія ацяпляльныя скрыні. Яго кафля ўпрыгожана сцэнамі палявання на аленя. Паляванне на мядзведзя адлюстравана на фрызавай кафлі печы з рэзідэнцыі Даліваў у Новым Горадзе над Вартай. Верхняя ацяпляльная скрыня гэтай печы была ўпрыгожана геральдычнай кафляй з выявай Арла і Пагоні, а ніжняя – вазамі з кветкамі гваздзікоў і цюльпанаў (мал. 14). Уся кафля была пакрыта свінцова-алавянай палівай: пласціна цёмна-сіняга колеру, а рэльеф жоўты.

На падставе фрагментаў кафлі, знойдзенай у замку Пуцк, удалося аднавіць невялікую печ з ацяпляльнай скрыняй прамавугольнай формы, пастаўленую на круглы цокаль (мал. 16). Кафля датуецца першай паловай XVII стагоддзя і ўпрыгожана дывановымі матывамі з палівай зялёнага колеру.

Адзіная арыгінальная печ XVII стагоддзя паходзіць з сядзібы ў Глембовіцах і цяпер знаходзіцца ў музеі Ягелонскага універсітэта ў Кракаве (мал. 15). Яна мае круглую форму і ўпрыгожана кафляй з дывановым арнаментам. Гзымсавая кафля пасярэдзіне дзеліць печ на ацяпляльную і горную часткі.

Серыя з дзесяці пячэй, датаваных рубяжом XVI–XVII – другой паловай XVII стагоддзя, адноўлена на падставе кафлі з даследаванняў сядзібы ў Крайкаве каля Мосіны (мал. 17-19). Кафля гэтага перыяду вылучаецца колерам палівы: мядовая пласціна і светла-карычневы рэльеф. Такая гама колераў вядома толькі ў Кракаве. Вельмі падобныя па форме і аздабленню печы першай паловы XVII стагоддзя рэканструяваны на падставе кафлі, знойдзенай у Познані. Гэта адзіны прыклад пячэй, аднўленых у горадзе, дзе з-за спецыфікі культурнага пласту дастаткова складана выявіць значныя захаванні кафлі, каб ідэнтыфікаваць з асобнымі ацяпляльнымі канструкцыямі.

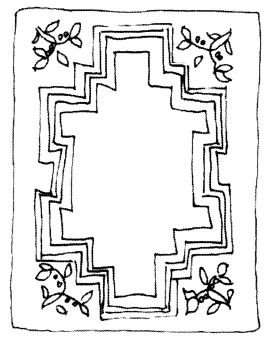
З паўночных польскіх зямель вядомы шматлікія і вельмі цікавыя экзэмпляры кафлі з Фромбарка (мал. 24-27), Мальбарка (мал. 28), Пуцка, Ольштына, Гданьска. Аднак да сённяшняга часу не зроблена поўная рэканструкцыя печы. Даследчыкі ў асноўным канцэнтравалі сваю ўвагу на дэкаратыўных матывах (напрыклад, даследаванні Эльжбеты і Мацея Кілярскіх). Магчыма, з гданьскага цэнтра распаўсюдзіўся тып аздаблення кафлі паводле ўзораў Врэдэмана дэ Врэс. Сцэны палявання, персаніфікацыя пяці Пачуццяў і Муз, графічныя ўзоры якіх паходзяць з гравюр і медзіярытаў Віргілія Соліса, Рафаэля Садэлера і Яна Саэнрэдама, таксама маглі распаўсюджвацца гданьскім цэнтрам.

Для другой паловы XVII стагоддзя быў характэрны зусім іншы набор колераў, чым напачатку стагоддзя. Фон пакрыты белай палівай, рэльеф – цёмна-сіні ці зялёны (мал. 30-32), а самым папулярным дэкаратыўным матывам быў маленькі букет кветак у вянку (мал. 32).

На працягу больш чым ста гадоў нават на прыкладзе знойдзеных і адноўленых пячэй бачыцца вялікая разнастайнасць у дэкаратыўным афармленні і формах кафлі і пячэй, што вынікала з падпарадкаванасці агульнай кампазіцыі. парадкаванасці агульнай кампазіцыі.а вялікая разнастайнасць у дэкаратыўным афармленне і формах кафлі і пячэй, што вынікала з пад Змены адбываліся ў залежнасці ад пануючага стылю ў дэкаратыўным мастацтве і архітэктуры. Дзякуючы гэтаму печ была агульнай часткай інтэр'ера, падпарадкоўвалася характэрным зменам і з'яўлялася элементам спецыфічнай культуры таго перыяду – сарматызму.

Barbara Pospieszna
Muzeum Zamkowe w Malborku

Piece i kafle gdańskie w XVIII wieku



Władysław Łoziński, wybitny znawca kultury sarmackiej, omawiając wystrój wnętrz dworów szlacheckich w *Życiu polskim w dawnych wiekach*, pisał: [...] *piece w komnatach miały także stopnie wytworności; zazwyczaj były tylko murowane albo nawet z gliny lepione; zdarzały się jednak często kominy z alabastru i kamienia, a piece z kafli polewanych i malowanych, najczęściej gdańskich, a wtedy były prawdziwą ozdobą i osobliwością mieszkania, jak np. we wspomnianych* [...] *Drozdowicach, gdzie były „piece gdańskie z kaflów pięknych w orły rozmaitą farbą malowanych", piec „w flader malowany", „piec błękitny" itd.*[1]

I dziś stwierdzenie to znajduje pełne uzasadnienie, zwłaszcza, gdy oglądamy przywrócone do dawnej świetności wnętrza gdańskiego domu Uphagenów, pochodzące z XVIII w. [2] (ryc. 1-2). Ponadto w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku znajdują się osiemnastowieczne piece z gdańskich, patrycjuszowskich dworów Rennerów i Zappio. W latach 60. XX w. do Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku przeniesiono z Zamku Książąt Pomorskich w Darłowie piec gdański z datą 1740 w naczółku i dekoracją naśladującą fajanse holenderskie[3], który ongiś ogrzewał dwór w Barcinie (pow. słupski), należący do Joachima Ewalda von Massow[4] (ryc. 3).W zbiorach słupskiego muzeum pozostaje jeszcze inny z dworu Jerzego Dietricha Puttkamera z Wolinii (pow. słupski) datowany na poł. XVIII w. oraz skromniejszy, z jednej z kamienic słupskich. Także z innych rejonów Polski znamy przykłady pieców gdańskich znajdujących się w zbiorach muzealnych. W jednej z izb mieszkalnych w wieży „Kurza Stopa" na Wawelu[5] (ryc. 4) i w jednej komnacie w pałacu w Wilanowie (ryc. 5) stoją piece tzw. gdańskie, które zakupiono jeszcze w latach 20. XX w. z przeznaczeniem na ekspozycje muzealne. Wawelski, z datą 1768 w naczółku, pochodził z kamienicy „Pod św. Janem Kapistranem" w Krakowie. Zdobiły go kafle ze scenami rodzajowymi i typu *fête galante,* malowane fioletem manganowym (*braunsztyn*) i umieszczone na płycinach zamkniętych wypukłymi ramkami. Jeszcze inne piece gdańskie znajdują się w Muzeum Narodowym (z datą 1732)[6], w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego i Muzeum Czartoryskich w Krakowie[7]. W pałacu księcia Michała Radziwiłła w Nieborowie, między nieborowskimi, wymienić można także piec rokokowy z trzeciej ćwierci XVIII w. w Gabinecie Zielonym. Zbudowany został z kafli, malowanych zielonym barwnikiem miedziowym (*grynszpan*). Na każdym kaflu umieszczone były scenki rodzajowe i pasterskie[8]. Kilkanaście tzw. pieców gdańskich zachowało się do naszych czasów w różnych muzeach i siedzibach możnowładczych,

1 Dwór w Drozdowicach zbudowany został w 1660 r. przez Marcina Madalińskiego, starostę przemyskiego. W. Łoziński, *Życie polskie w dawnych wiekach,* Kraków 1978 (wyd. I. Lwów 1921), s. 92.

2 E. Kilarska, *Piece i ceramika w rysunkach Daniela Chodowieckiego z pobytu w Gdańsku w 1773 roku,* [w:] *Gdańszczanin w Berlinie. Daniel Chodowiecki i kultura 2. połowy XVIII wieku w Europie Północnej,* „Dom Uphagena", t. 2, Gdańsk 2002, s. 67-73, il. 51-52.

3 Według informacji kustosza K. Kontowskiego piec ten został przekazany z PGR-u w Barcinie do Muzeum w Darłowie w 1962 r. Jednak część jego kafli została przewieziona w kolejnych latach do muzeum w Słupsku. Na kaflach o wymiarach 26×22 cm przedstawione były sceny biblijne. Obecnie w zbiorach darłowskich pozostają dwa kafle, które przypuszczalnie pochodziły z tego pieca. Piece z Barcina, Wolinii i Słupska pozostają w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku. Za informację dziękuję kustosz A. Brochockiej.

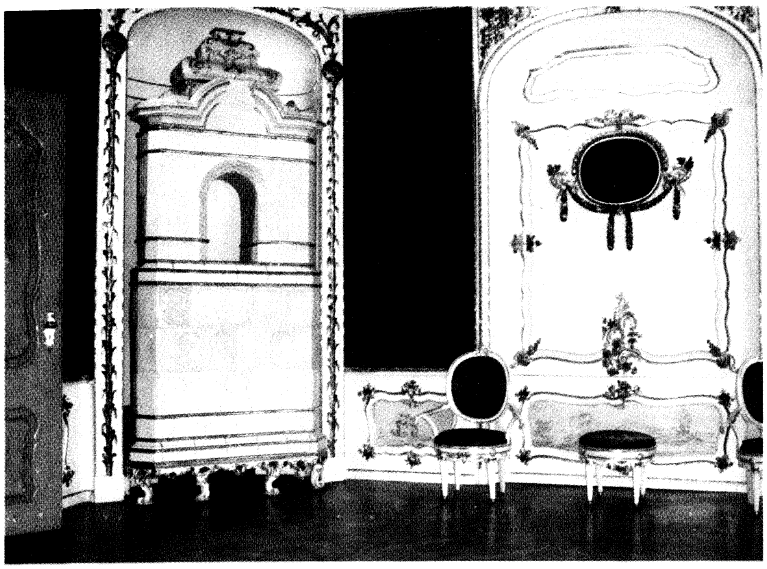
4 Joachim Ewald von Massow (1697-1767) – prusko-brandenburski minister finansów i wojny, właściciel Barcina od 1739 roku. H. Neuschäffer, *Schlösser und Herrenhäuser in Hinterpommern,* Heide in Holstein 1994, s. 45-47.

5 Obecny piec został zakupiony do zbiorów wawelskich w 1923 roku. T. Kruszyński, *Piec gdański nabyty dla zamku na Wawelu,* „Przemysł, Rzemiosło, Sztuka", R. III, 1923, nr 1-2, s. 18.

6 B. Kostuch, *Kafle z Krakowa,* „Świat kominków", 2005, nr 2, s. 17.

7 T. Kruszyński, *Sztuka i przemysł artystyczny,* [w:] *Gdańsk, przeszłość i teraźniejszość,* red. S. Kutrzeba, Warszawa 1928, s. 420-423, ryc. 156.

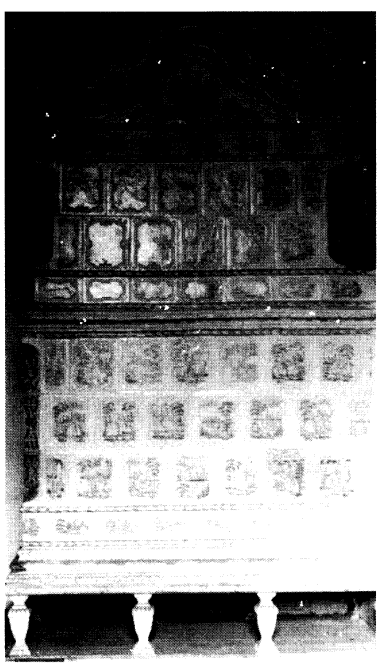
8 W. Piwkowski, *Nieborów. Arkadia* (przewodnik), Łódź 1989, s. 19.



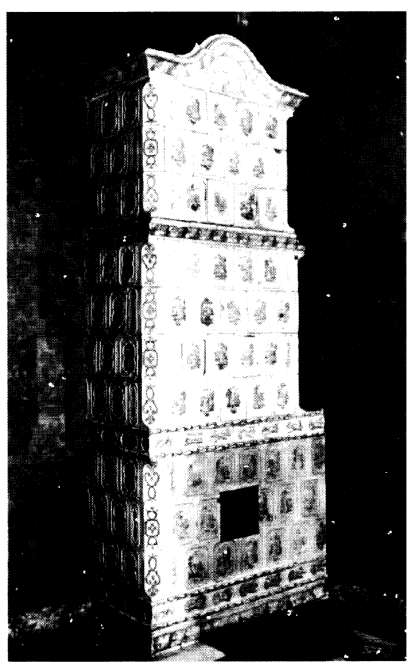
Ryc. 1. Gdańsk. Piec gdański w salonie w Domu Uhagena, trzecia ćw. XVIII w., fot. K. Pospieszny.

Ryc. 2. Gdańsk. Piec gdański w herbaciarni w Domu Uphagena, trzecia ćw. XVIII w., fot. K. Pospieszny.

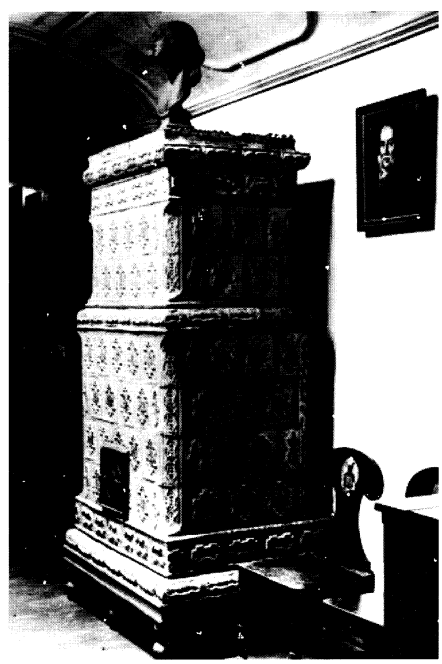
Ryc. 3. Piec z Barcina. Fot. archiwalna ze zbiorów Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku

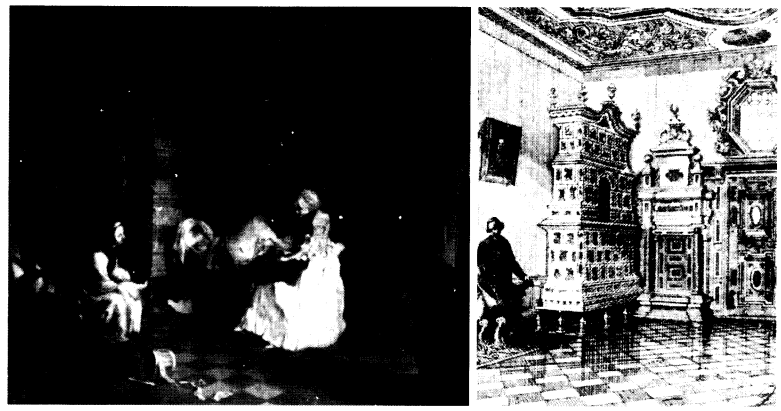


Ryc. 4. Wawel. „Kurza Stopa". Piec z kafli gdańskich, 1767 r., fot. archiwalna PZS Wawel



Ryc. 5. Warszawa. Wilanów. Piec z kafli gdańskich, poł. XVIII w., fot. archiwalna Muzeum w Wilanowie





Ryc. 6(a-b).
a) D. Chodowiecki, *Scena rodzinna,* ok. 1765, za: *Gdańszczanin w Berlinie. Daniel Chodowiecki i kultura drugiej połowy XVIII wieku w Europie Północnej,* „Dom Uphagena", t. 2, Gdańsk 2002, il. 43;
b) J. C. Schulz, *Pfarramts-Stube von St. Barbara in Danzig,*1868, za: P. Korduba, op.cit., il. 94: fragm.

mieszczańskich i klasztornych. I z pewnością nie jest to pełna lista. Przed II wojną światową Friedrich Basner, antykwariusz gdański wydał katalog swoich zbiorów, w którym zamieścił fotografię pieca z 1720 r., jak uważał wykonanego na Stolzenbergu (obecnie Chełm, dzielnica Gdańska)[9]. Składał się on z dużych kafli, malowanych kobaltem w scenki sakralne, umieszczone w także malowanych kartuszach. Antykwariusz, omawiając historię zbioru, wspomniał o dwóch, innych znanych mu piecach gdańskich z warsztatów na Stolzenbergu. Podówczas znajdowały się one w domach patrycjuszowskich. Pierwszy w kamienicy przy Jopengasse w Gdańsku, która należała do rodziny Behrendtów[10]. Natomiast drugi zakupił pod Starogardem Gdańskim Gdańszczanin Köhnke do swojej posiadłości przy Długim Targu. Ten piec był zbudowany z kafli malowanych zielonym barwnikiem. W Gdańsku, do 1945 r., znajdowały się takie piece jeszcze na plebanii kościoła św. Barbary, w domach przy Piwnej 11, Św. Ducha 77 i św. Jana 37[11]. Wiele pieców w gdańskich wnętrzach mieszkalnych zostało również utrwalonych na grafikach Daniela Chodowieckiego[12] (1726-1801) (ryc. 6a), akwafortach Johanna Carla Schulza[13] (1801-1873) (ryc. 6b) oraz fotografiach firmy „Adalbert Gottheil i Syn" oraz innych z początku XX w.[14]

Piece kaflowe z gdańskich warsztatów garncarskich dużą sławę zdobyły sobie już w XVII stuleciu za sprawą licznych zamówień króla Jana III Sobieskiego do rezydencji w Jaworowie i Kukizowie[15]. Szczególnym powodzeniem cieszyły się one w kolejnym stuleciu, z uwagi na zmiany dekoracji na bardziej europejską, odpowiadającą ówczesnym nurtom w sztuce i wzornictwie. Intensywne związki handlowo – gospodarcze i intelektualne z Niderlandami, w tym przyjęcie dużej grupy wychodźców mennonickich, którzy znaleźli także na Pomorzu bezpieczny azyl, w dużym stopniu przyczyniły się do przejęcia niektórych wzorców kulturowych – również w wielu dziedzinach rzemiosła. Modne holenderskie fajanse i płytki okładzinowe cieszyły się dużym uznaniem wśród zamożnych elit patrycjuszowskich, zatem gdańscy garncarze zaczęli je kopiować. Z tego właśnie powodu na początku XVIII w. w gdańskim rzemiośle

9 Stolzenberg – tam zlokalizowane były warsztaty garncarskie, tzw. przeszkodników, które otrzymały przywileje miejskie w 1771, a pruskie w 1772 r. i stanowiły konkurencję dla garncarzy zrzeszonych w miejskim cechu aż do 1805 r. H. F. Secker, *Die alte Töpferkunst Danzigs und seiner Nachbarstädte,* „Cicerone", 1915, Jg. VII, H. 15/16, cz. III, s. 281-297; także: T. Kruszyński, *Zdunowie gdańscy w dawniejszych czasach,* „Przemysł, Rzemiosło, Sztuka", 1922, R. II, nr 4, s. 29-30.

10 F. Basner wspomina, że piec ten, razem z mobiliażem, został przez spadkobierców wywieziony do Hamburga. *Kunst und Kunsthandwerk im Hause Basner in Zoppot,* hrsg. H. Wichman, Danzig 1925, strony nienumerowane.

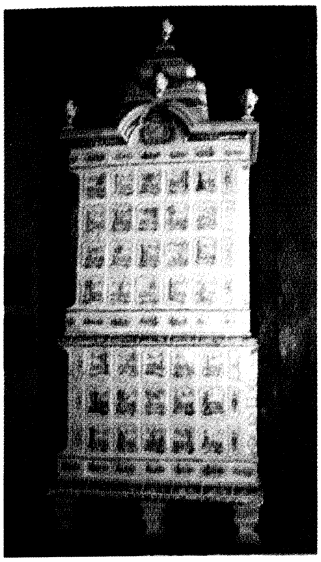
11 P. Korduba, *Patrycjuszowski dom gdański w czasach nowożytnych,* Warszawa 2005, il. 67, 86, 89, 95.

12 M. Bersohn, *O rytownikach gdańskich,* Warszawa 1887, s. 19-25; *Daniela Chodowieckiego podróż z Berlina do Gdańska w 1773 roku,* red. H. Gutsche, M. Danielewicz, „Akademie-Fenster 4", Berlin 2001, il. 5, 43, 56, 66, 78, 85, 90; E. Kilarska 2002, op.cit., il. 51-52.

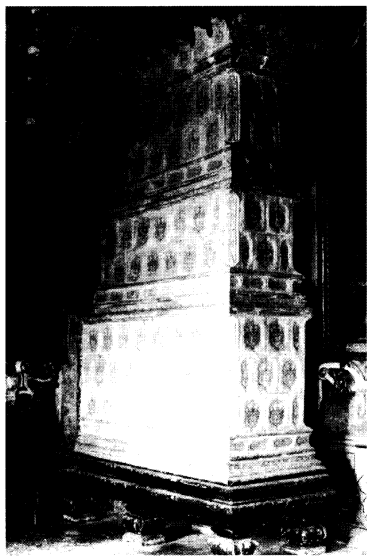
13 Biblioteka Gdańska PAN, Gabinet Rycin, sygn. Gr Al. 4109: Na akwaforcie przedstawiona została izba w probostwie kościoła św. Barbary w Gdańsku (1868) z widocznym piecem tzw. gdańskim. Papier, akwaforta: 47,5×65 cm. Zamieszczona po raz pierwszy [w:] *Tutti Frutti in malerischen Original-Radierungen mit Tekst,* Danzig 1871; także: P. Korduba, op.cit., il. 94. Nieco inna bryła pieca gdańskiego bez wnęki została zamieszczona [w:] Johann Carl Schulz, *Danzig und seine Bauwerke in malerischen Original-Radierungen mit geometrischen Details und Text,* Danzig 1856, seria II, poz. 6. Biblioteka Gdańska PAN, Gabinet Rycin, sygn. Gr Al. 4267, na akwaforcie przedstawiającej Salę Zimową w Ratuszu Głównego Miasta w Gdańsku; *„Aurea Porta" Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVIII wieku,* katalog wystawy, maj – sierpień 1997 w Muzeum Narodowym w Gdańsku, Gdańsk 1997, s. 458, hasło: *Johann Karl (Carl) Schultz,*, oprac. J. Talbierska.

14 F. Schwarz, *Danzig im Bilde. Verzeichnis in der Danziger Stadtbibliothek vorhandenen bildischen Darstellungen zur Geschichte und Topographie von Danzig und Umgegend. Karten, Ansichten, Grundrisse, historische Blätter, Wappen, Porträts,* Danzig 1913, s. 216-217; J. Kucharski, *Fotografie dawnego Gdańska. Katalog Zbiorów Fotograficznych Biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk,* Wrocław 1987, cz. 1: *Fotografie sprzed 1945 r.*, s. 88-90, fot. 15: *Dom Uphagena przy ul. Długiej, salon, ok. 1911 r.* (poz. 1204); P. Korduba, op.cit., 47: Dom Uphagena przy Długiej 12, piec gdański w małej jadalni, fot. Przed 1945 r., il. 67: izba tylna z piecem gdańskim w domu przy Piwnej 11, fot przed 1945 r., il. 86: Piec gdański bez wnęki z domu przy Św. Ducha 77, fot. przed 1945 r., il. 89: Sień domu przy św. Jana 37 z piecem typu gdańskiego, fot przed 1945 r., il. 95: piec na probostwie św. Barbary, fot z k. XIX w. Wszystkie zamieszczone tam fotografie pochodzą ze zbiorów Instytutu Herdera w Marburgu.

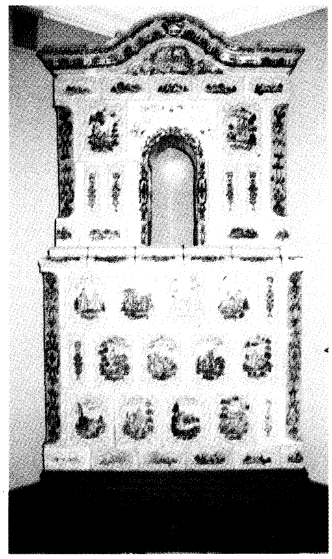
15 M. Gębarowicz, *W cieniu królewskiego mecenatu,*[w:] *Szkice z historii sztuki XVII w.*, Toruń 1966, s. 210, 246-254; T. Mańkowski, *Dzieje wytwórni ceramicznych w Glińsku i Żółkwi,* „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury", 1947, R. VII, s. 240-264. Mańkowski w tekście tym zamieszcza fotografie kafli gdańskich (il. 80) i pomorskich (il.83) jako wyroby pochodzące z wytwórni w Glińsku. Manufakturze tej przypisał również piece w pałacach królewskich w Złoczowie, Pomorzanach, Wysocku, Jaworowie i Kukizowie, choć z podanych przez M. Gębarowicza źródeł pisanych (op.cit.) wynika, że w tych dwóch ostatnich pałacach obok pieców gdańskich były też sieniawskie.



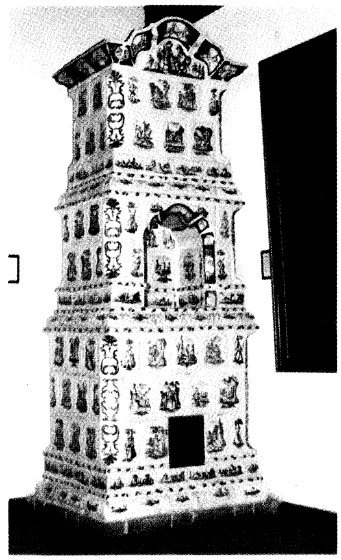
Ryc. 7. Chambord. Piec z kafli gdańskich w komnacie marszałka saskiego, ok. 1740 r., fot. A. Dobry.



Ryc. 8. Podhorce. Piec z kaflami gdańskimi ozdobionymi herbem „Krzywda" Rzewuskich, XVIII w., fot. archiwalna.



Ryc. 9. Krokowa. Piec gdański sygnowany „CS", 1738, fot. A. Sawicka.



Ryc. 10. Sandomierz. Piec z kafli gdańskich przeniesiony z klasztoru panien benedyktynek. Ekspozycja w Muzeum Diecezjalnym, pierwsza poł. XVIII w., fot. B. Zając.

garncarskim było popularne zdobnictwo *à la holendaise*, nawiązujące w technice wykonania do fajansów. Z kolei w tematyce malarskich przedstawień modne były sceny Staro i Nowotestamentowe, rodzajowe i dworskie, według przebogatego wachlarza wzorów zarówno holenderskich jak francuskich. Nieco później, bo od trzeciej ćwierci XVIII w. aż po regres produkcji garncarskiej w połowie XIX w., zauważalny jest niewielki wpływ motywów i wzorów ornamentalnych, zwłaszcza bukietów kwiatowych (*Deutsche Blumen*) typowych dla dekoracji na porcelanie[16]. Nie oznaczało to jednak, że wytwórczość garncarzy gdańskich była czymś wyjątkowym na arenie europejskich osiągnięć w tej dziedzinie. W podobnej manierze zdobione były kafle i piece pochodzące z innych ośrodków ceramicznych, np. Hamburga, Lüneburga, Celle i Lubeki, na których to mogły wzorować się gdańskie warsztaty[17]. Bryły gdańskich pieców po 1740 r.[18], jeszcze w stylu barokowym, a potem rokokowym, formowane były również zgodnie z europejską modą i wzorowane na kształtach mebli, szczególnie szaf, sekreter lub serwantek z wyrobu, których w Koronie słynny był także Gdańsk[19].

Na ówczesną, wielką popularność pieców gdańskich składało się wiele czynników. Rozkwit gospodarczy od XVI do XVII w., a w związku z tym dynamiczny rozwój handlu, w którym Gdańsk miał znaczny udział, były zapewne decydujące[20]. Skutkiem tego był również wzrost zamożności patrycjatu gdańskiego, coraz częściej inwestującego w swoje miejskie i podmiejskie siedziby[21]. I mimo regresu gospodarczego w XVIII w., spowodowanego złymi uwarunkowaniami historycznymi i demograficznymi, jak pisze Maria Bogucka, Gdańsk nadal *egzystował dzięki bogactwu nagromadzonemu w epoce poprzedniej*[22]. To zainteresowanie królów polskich wyrobami gdańskich rzemieślników spotęgowało również chęć ich posiadania pośród magnaterii i szlachty, a także bogacącego się mieszczaństwa na terenie całej Korony[23]. Wiadomo z prywatnych korespondencji, że towary sprowadzano z Gdańska i przez Gdańsk z odległych krajów Europy. Trudnili się tym przede wszystkim kupcy gdańscy, ale też toruńscy i elbląscy. Na przykład dla Anny Katarzyny z Sanguszków Radziwiłłowej do pałacu w Białej Podlaskiej (Alba) robili zakupy gdańscy kupcy Fryderyk i Adolf Saturgusowie, dla benedyktynek sandomierskich – Łukasiewicz, szyper z Elbląga i Kaczyński, szyper z Torunia, a dla Jana Klemensa Branickiego – rodzina kupiecka Steiffów z Gdańska[24]. Nadal, więc wyroby gdańskiego rzemiosła były licznie i chętnie nabywane przez polską szlachtę i magnaterię.

16 J. Chranicki, (rec.) z: M. Przeździecka, *Ceramika pomorska,* „Polska Sztuka Ludowa", 1954, nr 4, s. 214-232; „Studia i materiały do dziejów Wielkopolski i Pomorza, t. 4, z. 2, 1958, s. 413-415.

17 F. Blümmel, *Deutsche Öfen. Der Kunstofen von 1480-1910. Kache l – und Eisenöfen aus Deutschland, Österreich und der Schweiz,* München 1965, s. 270; V. Arnold, P. Zubek, T. Westphalen, *Kachelöfen in Sckeswig-Holstein. Irdenware. Gusseisen. Fayence,* Heide in Holstein 1990, s. 60-68; A. Twachtmann-Schlichter, *Kachelöfen in Stadt und Landkreis Celle,* [w:] *Ton – in Form gebracht. Terrakotten. Ofenkacheln. Kachelöfen. Geschirr. Backsteine,* red. K. Panne, A. Twachtmann-Schlichter, Celle 1998, s. 65-83, il. 8-10.

18 J. Chranicki, *Kilka uwag na marginesie artykułu „Ceramika pomorska"*, „Polska Sztuka Ludowa", 1955, nr 3, s. 190.

19 Cz. Betlejewska, *Meble gdańskie od XVI do XIX wieku,* Warszawa – Gdańsk 2001, s. 62-124.

20 M. Foltz, *Geschichte des Danziger Stadthaushalts,* Danzig 1912, s. 474-480.

21 I. Rembowska, *Dom bogatego mieszczanina gdańskiego w II połowie XVII i w XVIII wieku,* „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Rozprawy i Monografie", Gdańsk 1979, z. 12, s. 48 i n.

22 M. Bogucka, *Metropolia w upadku? Zmiany w sytuacji Gdańska w XVIII stuleciu,* [w:] *Gdańszczanin w Berlinie ...,* s. 13-15.

23 S. Rostworowski, *Co szlachcic polski w XVIII w. kupował w Gdańsku. Materiały historyczne z lat 1747-1757,* „Rocznik Gdański" 1933-1934, t. 7-8, s. 348-381.

24 E. Łopaciński, *Zamek w Białej Podlaskiej. Materiały archiwalne,* „Biuletyn Historii Sztuki", 1957, R. XIX, nr 1, s. 27-48). Archiwum Biblioteki Seminarium Diecezjalnego w Sandomierzu, akta b. sygn.: Handel benedyktynek z Toruniem, Gdańskiem i Elblągiem, l. 1792-1793. E. Kowecka, *Dwór „najrządniejszego w Polszcze magnata"*, Warszawa 1993, s. 13, 65-67.

Powróćmy jednak do cytatu Władysława Łozińskiego, w którym autor wymienia piece z kafli gdańskich jako ozdoby domostw szlacheckich. Z tekstu tego można wysnuć wniosek, że nie piece produkowane w Gdańsku były tak charakterystyczne dla wnętrz dworskich i pałacowych Rzeczypospolitej, lecz zbudowane z kafli sprowadzanych z Gdańska lub innych miejscowości w Prusach Królewskich.

Typowe bryły pieców gdańskich były niezbyt duże, a zatem nieodpowiednie, aby ogrzać obszerne apartamenty w pałacach i dworach. Stąd różnorodność kształtów pieców, które musiały być dopasowane do kubatury ogrzewanych pomieszczeń. Kafle na piece były sprowadzane na zamówienia wybitnych architektów i budowniczych, np. Józefa i Pawła Fontanów, Giovanniego Spazzio. Można, zatem domniemywać, że kształty tych pieców mogły być również przez nich projektowane, co praktykowano z dobrym skutkiem w Europie[25]. Niejednokrotnie dla szlachty i magnaterii polskiej gdańscy garncarze wyrabiali kafle z ich znakami własnościowymi. Najlepszym tego przykładem były trzy piece w kolorystyce biało – niebieskiej, z herbem Krzywda na kaflach, w Podhorcach, rezydencji Stanisława Mateusza Rzewuskiego, hetmana wielkiego koronnego (ryc. 7)[26].

Wiadomo z korespondencji Pawła Sanguszki z Pawłem Fontaną, że w 1741 r. wyraził on zgodę na przywóz kafli z Gdańska do dziewięciu pieców w pałacu w Wysokim Litewskim[27]. Natomiast Hans Secker w szerszym omówieniu i charakterystyce ośrodków garncarskich z terenu dawnych Prus Królewskich podaje, że w 1757 r. gdański garncarz Christoff Schüller miał zamówienie od kanclerza wielkiego koronnego Jana Małachowskiego na dziesięć pieców do jego warszawskiego pałacu u zbiegu Krakowskiego Przedmieścia i ul. Miodowej, a od generała Wawrzyńca Puttkamera na siedem[28]. Cena każdego z nich równa była wartości 100 zł[29]. Zatem były to kosztowne realizacje, gdyż, np. w połowie XVIII w. za kopę kafli sieniawskich płacono 16 zł[30]. A niewątpliwie do dużych brył pieców potrzeba było zdecydowanie więcej kafli niż 60 sztuk. Piec gdański do *la salle des gardes de la Reine* w zamku Chambord zakupił także Maurycy Saski, marszałek Francji (ryc. 8)[31]. Oprócz tarczy z herbem saskim w naczółku ma umieszczoną datę 1749. Jego kafle zdobiła wypukła ramka i przedstawienia malarskie wykonane barwnikiem fioletowo – brązowym, a na gzymsach występowały motywy naśladujące marmoryzowanie. Piec ten jednak nie posiadał wnęki w nadstawie typowej dla klasycznej bryły pieca gdańskiego, choć reprezentował jeden z bardziej popularnych kształtów[32].

Inne osiemnastowieczne piece uważane za gdańskie, pozostawały na wyposażeniu pałaców: Jana Klemensa Branickiego w Białymstoku[33], Warszawie i Choroszczy[34], Sanguszków w Annopolu (Lubelszczyzna) i w Wysokim Litewskim[35], hrabiów von Krocow w rezydencji w Krokowej (Pomorze Gdańskie) (ryc. 9), w dworach w Drozdowicach[36] i Stamirowicach (Korona)[37], czy na dawnych kresach Rzeczypospolitej – w Nieświeżu, Wistyczach, Zakoźlu,

25 J. Winiewicz, *Paweł Fontana i inni architekci Fontanowie w Polsce,* „Biuletyn Historii Sztuki", 1992, nr 2, s. 49-50.

26 „W sali tej [Karmazynowej, red.] stoi ogromny piec kaflowy z herbami Rzewuskich. Kafle robiono umyślnie w Gdańsku" [w:] *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich,* red. F. Sulimierski, B. Chlebowski, W. Walewski, Warszawa 1887, t. 15, s. 397: hasło: *Podhorce,* oprac. L. Dziedzicki. Zachowane i publikowane w późniejszych pracach zdjęcia z wnętrz pałacu podhoreckiego wykonał w 1880 roku Edward Trzemeski. Także na niektórych fotografiach z 1912 roku autorstwa Aleksandra Czołowskiego, zamieszczonych w artykule monograficznym poświęconym Podhorcom, widoczne są XVIII-wieczne piece. A. Z. Sołtys, *Klisze z Podhorzec,* „Spotkania z Zabytkami", 1997, nr 1, s. 13-15, il. 3: tam piec gdański z herbami Rzewuskich „Krzywda" w Złotej Sali, Z. Bania, *Pałac w Podhorcach,* „Rocznik Historii Sztuki", 1981, t. 13, fot. 25, 27, 30. J. K. Ostrowski cytuje opis sali zielonej z pałacu podhoreckiego z 1717 r., gdzie piec błękitno-biały już był wymieniony jako element wyposażenia, zatem możemy sądzić, że postawiono go tuż przed tym rokiem. J. K. Ostrowski, *Pokój zielony w pałacu podhoreckim – XVIII-wieczne muzeum Szymona Czechowicza,* [w:] *Artes atque humaniora. Studia Stanislao Mossakowski sexagenario dicata,* Warszawa 1998, s. 343-351, fot. 2-3; tenże: *Dzieje galerii podhoreckiej,* [w:] *Rezydencje w średniowieczu i czasach nowożytnych,* red. E. Opaliński, T. Wiślicz, Warszawa 2001, s. 189-190, fot. 5, 8. Takie piece ogrzewały i zdobiły sale: Żółtą, Zieloną, Karmazynową.

27 „Niżej na podpisie wyrażony daię tę moię Im Panu Pawłowi Fontaniemu Architektowi sponsyą i assekuracyą iż ponieważ tenże J Pan Fontani sprowadziwszy z Gdańska kachle przednie na dziewięć pieców do pałacu w Wysokim tych wszystkich kachli na moję potrzebę ustąpił i zabrać pozwolił", [w:] J. Winiewicz, op.cit., s. 49-50. H. F. Secker, op.cit, s. 281-283. T. Kruszyński, *Sztuka i przemysł artystyczny* ..., s. 420.

28 H. F. Secker, *Die alte Töpferkunst Danzigs* ..., s. 254.

29 Tamże, s. 283; T. Kruszyński, *Zdunowie gdańscy* ...., s. 31.

30 Na podstawie kontraktu z 1746 r. na budowę pieców sieniawskich w dworze w Węgierce, pod Przemyślem (Archiwum Biblioteki Seminarium Diecezjalnego w Sandomierzu, Zespół: Benedyktynki Sandomierskie, Akta bez sygn.: Kontrakt między Józefem Ostrowskim, dworzaninem Pana Morskiego, miecznika przemyskiego, a Franciszkiem Preyznerem ochmistrzem Kapituły garncarskiego miasta Sieniawy, na wystawienie pieca w zamku, 31 V 1746).

31 Maurycy Saski (1696-1750), nieślubny syn Augusta II, książę Kurlandii i Semigalii, marszałek polny, a potem marszałek Francji.

32 Na oficjalnej stronie internetowej *Domaine Chambord* www.fuaj.org/fra podawana jest błędna informacja, jakoby piec ten został wykonany w Miśni.

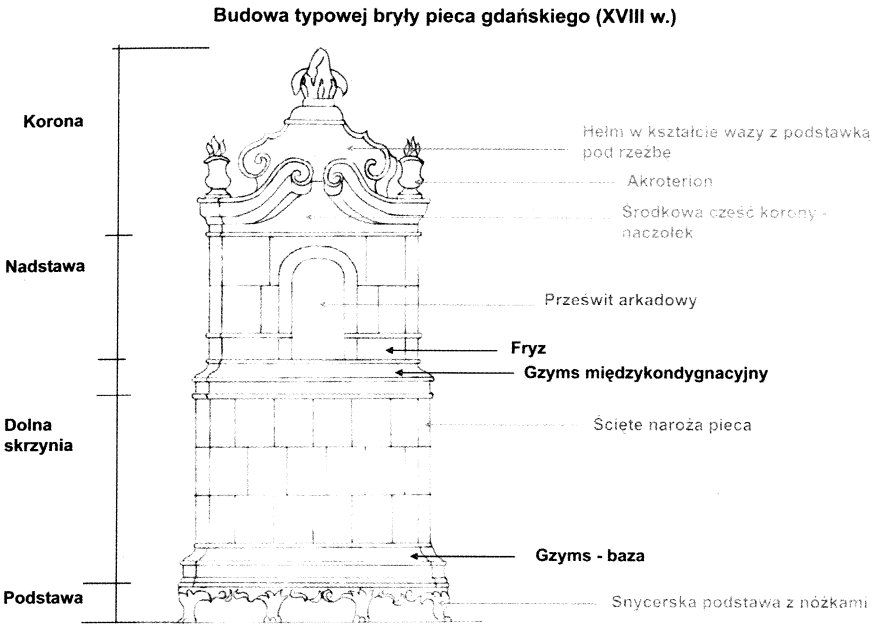
33 Fotografia fragmentu ścianki pieca kaflowego i kafla (XVIII w.) z pałacu Branickich w Białymstoku, fot. Sager, 1941, IS PAN, Zbiory Fotografii i Rysunków Pomiarowych (zbiór publiczny), nr inw. 60040 i 60041, [w:] *Prusy Wschodnie. Zbiory fotograficzne dawnego Urzędu Konserwatora zabytków w Królewcu,* oprac. J. Przypkowski, (katalog elektroniczny zbiorów AP Olsztyn, IS PAN, Muzeum Warmii i Mazur), Warszawa 2006, obj. 5000007048.

34 E. Kowecka, op.cit., s. 89, il. 30. Autorka powołuje się na „Spis ogólny wszelkich pozostałości po Branickim Janie Klemensie", w którym jest informacja o zakupywaniu kafli gdańskich w latach 1728-1768 do wielu pieców w jego pałacach.

35 J. Winiewicz, op.cit., s. 49-50.

36 W. Łoziński, op.cit., s. 92.

37 M. Bersohn, *Słówko o dawnych zabytkach sztuki zduńskiej,* „Sprawozdania Komisji Historii Sztuki", R. VI, Kraków 1900, s. 126-127.



Ryc. 11. Budowa pieca gdańskiego, rys. B. Pospieszna.

Ostaszynie Murowanym i wielu innych[38]. Piece gdańskie ogrzewały i zdobiły również wnętrza klasztorne, np. panien benedyktynek w Sandomierzu (ryc. 10)[39]. Największe jednak nasilenie zamówień pochodziło z samego Gdańska[40] i okolicznych miast Prus Królewskich, pomimo dużej konkurencji lokalnych warsztatów garncarskich Elbląga[41], Torunia[42], Malborka[43], Gniewa, Tolkmicka[44], Nidzicy[45] i małych Młynar pod Pasłękiem[46], ale także Bydgoszczy, prężnego centrum produkcji garncarskiej, leżącego w granicach Korony.

Jak zatem możemy określić i scharakteryzować kafle i piece kaflowe typowe dla gdańskiego ośrodka wytwórczego? Sam termin *piec gdański* jest już wieloznaczny, co niejednokrotnie podkreślali wcześniejsi badacze problemu[47]. Istnieje, bowiem duża trudność we wskazaniu, które piece i kafle powstały na pewno w warsztatach gdańskich, a które nie. Wynika to z faktu, iż niewielu garncarzy sygnowało swoje wyroby, a i te, które są znane trudno przypisać konkretnym mistrzom, wymienianym w dokumentach cechowych lub budowlanych.

Pośród różnorodności brył pieców kaflowych (tab. I-III) produkowanych i stawianych tylko we wnętrzach gdańskich wydaje się, że najbardziej rozpowszechniony był typ dwukondygnacyjny ze ściętymi narożnikami, na snycersko formowanej podstawie, z wnęką lub prześwitem w kształcie arkady, pod którą gdańszczanie umieszczali rzeźbę figuralną, albo ceramiczny wazon (ryc. 11)[48]. Kafle były zestawiane naprzemiennie w warstwach. W dolnej kondygnacji pieca było najczęściej trzy warstwy kafli, natomiast w nadstawie – dwie, zbudowane na fryzie międzykondygnacyjnym. Górną skrzynię pieca zamykał fryz koronujący, na którym spoczywał mocno wychylony gzyms i zwieńczenie. Piece te miały zazwyczaj bogato rozczłonkowane i wypiętrzone korony z pełnym lub przerwanym naczółkiem, w którym czasami umieszczano datę. Ich gzymsy były drobno profilowane i wygięte. A na narożnikach korony stały akroteriony, najczęściej jako wazony lub urny z płomieniami, siedzące lwy czy putta (ryc. 12). Te plastyczne elementy nie wszystkie wykonane były z gliny. Zdarzało się, że niektóre z nich, np. płomienie były z drewna, polichromowane lub złocone, podobnie jak snycersko opracowana podstawa z nóżkami.

38 R. Aftanazy, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, wyd. Ossolineum 1992, t. 2, s. 152-154, il. 209-211, s. 239, 291, 309, 330, 403-405. J. Winiewicz, op.cit., s. 49-60.

39 *Encyklopedia Staropolska*, oprac. A. Brückner, K. Estreicher, Warszawa, t. 2, sp. 121-125, hasło: *Piec*, fot. na sp. 123.

40 P. Korduba, op.cit., s. 85-86.

41 H. F. Secker, *Die alte Töpferkunst Danzigs* ..., s. 290-298.; tenże: *Altwestpreussische Töpferkunst*, „Der Cicerone" 1922, nr 14, s. 275-281; F. Jencio, *Elbinger Zimmerofen-Industrie*, „Die Kachel – und Töpferkunst". Monatshefte für keramische Kunst, Jg.III, 1924, s. 168-172; tenże: *Elbinger Zimmerofen-Industrie*, „Die Kunst-Keramik", Jg. IV, 1925, s. 26-27.

42 H. F. Secker, *Altwestpreussische Töpferkunst* ..., s. 280-281. *Ciepłe piękno. Z historii toruńskich zdunów* (katalog wystawy), oprac. R. Uziembło, B. Bielec-Maciejewska, Toruń 2005.

43 B. Pospieszna, *Zarys historii rzemiosła zduńsko-garncarskiego w Malborku od wieku XV do początku XIX*, [w:] *Garncarstwo i kaflarstwo na ziemiach polskich od późnego średniowiecza do czasów współczesnych, Materiały z konferencji, Rzeszów 21-23 IX 1993*, Rzeszów 1994, s. 277-290.

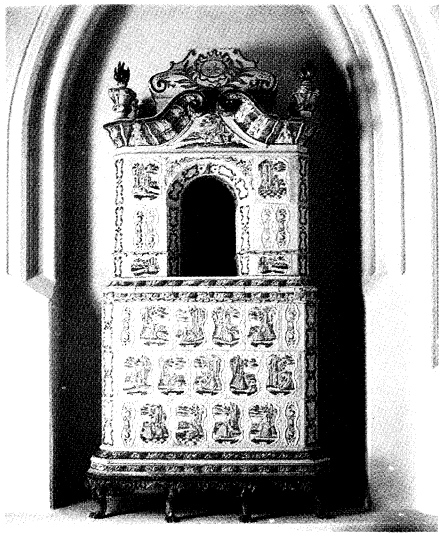
44 H. F. Secker, *Altwestpreussische Töpferkunst* ... s. 275; W. Heym, *Die Stadt der Töpfer Tolkemit*, „Altpreussen", Jg. IV, 1939, s. 78-80; S. Gierszewski, *Życie gospodarcze Tolkmicka jako królewszczyzny (1569-1772)*, „Rocznik Elbląski", 1972, t. 5, s. 159-173. Autor sugeruje, że Tolkmicko w l. 1740-1770 było prężniejszym ośrodkiem garncarskim niż Malbork i Nowy Staw. W połowie XVIII w. w mieście było osiem warsztatów, a niektórzy garncarze, np. Wojciech Rautenberg miał aż dwa piece do wypału ceramiki (1766).

45 *Unser Masuren Land*, 1930, nr 1, s. 48 [Neidenburg. Ein Töpfergesellenschild aus dem Jahre 1727]; K.-H. Clasen, *Ostpreussen. Deutsche Volkskunst*, Bd. 10, Weimar 1928, s. 35-37.

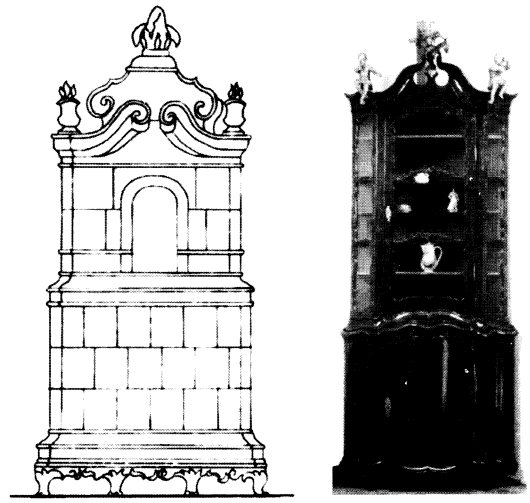
46 K.-H. Clasen, op.cit., s. 35-37.

47 H. F. Secker, *Altwestpreussische Töpferkunst* ..., s. 281-297; J. Chranicki, *Gdańska ceramika artystyczna*, [w:] *Gdańsk, jego dzieje i kultura*, Warszawa 1969, s. 407-412; E. i M. Kilarscy, *Gdańskie piece kaflowe w XVIII w.*, „Rocznik Gdański", 1999, t. 51, z. 1, s. 135-141, il. 1-22; B. Pospieszna, *Gdańskie piece kaflowe*, „Świat kominków", 2006, nr 3/1 (7), s. 12-15, il. 4-13; P. Korduba, op.cit., s. 85-86.

48 B. Pospieszna, *La céramique de poêle aux XVIIe et XVIIIe siècles dans le Royaume de Prusse (Pologne)*,[w:] *Archéologie du poêle en céramique du haut Moyen Âge à l'époque moderne. Technologie, décors, aspects culturels, Actes de la table ronde, 23-24 mars 1995, Musée des Ducs de Wurtemberg, Montbéliard*, „Revue Archéologique del'Est", Dijon 2000, 15 supplément, s. 135--144, ryc. 7-8, 11-13.



Ryc. 12. Gdańsk. Piec gdański, poł. XVIII w. Ekspozycja w Muzeum Narodowym w Gdańsku, fot. L. Okoński.



A B

Ryc. 13 (a-b). a) Schematyczny rysunek pieca gdańskiego, rys. B. Pospieszna; b) Rokokowa serwantka gdańska, poł. XVIII w., za: Cz. Betlejewska, op.cit., il. 142.

Ryc. 14. Krokowa. Naczółek pieca sygnowany „CS 1736", fot. A. Sawicka

Pośród wielu typów pieców budowanych wówczas na terenie Prus Królewskich[49], ten opisany wyróżnia się swą wyjątkową budową i precyzyjnie malowanymi kaflami. Bardzo często zdarzało się, że trzy, widoczne ścianki pieca były budowane z kafli z reliefową ramą – kartuszem, pokrytych jedynie białym szkliwem kryjącym. Dekoracja malowana występowała wówczas w naczółku, na ściętych ściankach narożnikowych i na listwach.

Pozostałe piece na ogół składały się z dwóch lub trzech kondygnacji przedzielonych gzymsami i fryzami[50]. Były proste, o nieskomplikowanej bryle. Podobne stawiano także w innych rejonach Rzeczypospolitej. Konkludując, możemy określić bryłę pieca pierwszego typu jako piec gdański. Pozostałe jedynie nazwiemy piecami kaflowymi postawionymi z kafli gdańskich lub pomorskich.

Kształtowanie się klasycznej bryły gdańskiego pieca miało miejsce pomiędzy 1740 a 1750 r., osiągając dojrzałość stylu w dekoracji w latach 60. XVIII w.[51] Zatem od strony wystroju możemy go nazwać piecem rokokowym, a ze względu na technologię wyrobu kafli zbliżoną do produkcji fajansu, także fajansowym. Bryła pieca gdańskiego osadzona na drewnianej podstawie i dźwigana przez również drewniane, rzeźbione i polichromowane, czasami złocone, niskie nóżki, rzadziej przez metalowe podpory, nawiązuje kształtem do gdańskich serwantek z przeszkloną witrynką w górnej kondygnacji, znanych z przedwojennych kolekcji Lesera Gieldzińskiego, czy Friedricha Basnera, które datowane były na trzecią ćwierć XVIII w. (ryc. 13a-b)[52]. Jak widać i w tym względzie gdańscy garncarze podtrzymywali wysoki standard nawiązując do trendów europejskich, choć bryły tzw. gdańskich pieców, tak bezpośrednio nie naśladowały mebli, jak miało to miejsce w przypadku pieców z terenu Austrii i Niemiec. Najciekawszym tego przykładem są projekty pieców (1748) Françoisa Cuvilliésa Starszego, architekta książąt Bawarii, dla siedziby w Monachium. Piece te imitowały w kształcie komody, ale również w dekoracji naśladowały fornir i usłojenie drewna, okucia metalowe, złocone i intarsje z *chinoiserie* w elementach szkliwionych[53].

Hans Secker i Jan Chranicki stwierdzili, że kafle gdańskie cechowała dekoracja malowana na surowym szkliwie tlenkami metali, która powstała pod wpływem fajansów holenderskich[54]. W latach 20. i 30. XVIII w. dominowała kolorystyka biało – niebieska i tylko dekoracja malarska. Według obu badaczy w połowie wieku nastąpiła jej zmiana na biało-fioletową, choć znany jest kafel naczółkowy z korony pieca o tej kolorystyce z datą 1736 i inicjałami „CS" należącymi do gdańskiego mistrza Christoffa Schüllera, z pałacu hrabiów von Krokow w Krokowej (ryc. 14). Ten, zatem zachowany przykład kafla, pozwala przesunąć na lata 30. XVIII w. stosowanie fioletowego barwnika w zdobnictwie kafli gdańskich. Nie oznacza to jednak, że zaniechano wówczas wyrobu kafli o biało-niebieskiej kolorystyce. Taka kolorystyka pieców była popularna jeszcze w latach 40. XVIII w., co potwierdza piec z dworu w Barcinie (pow.

49 E. Kilarska, *O kaflach, piecach i naczyniach w Prusach Królewskich*, [w:] *Klejnot w Koronie Rzeczypospolitej. Sztuka zdobnicza Prus Królewskich*, katalog wystawy, red. Cz. Betlejewska, Gdańsk 2006, cz. Eseje, s. 122-137, zwłaszcza s. 131-133 (rozdz. *Piece XVIII wieku*).

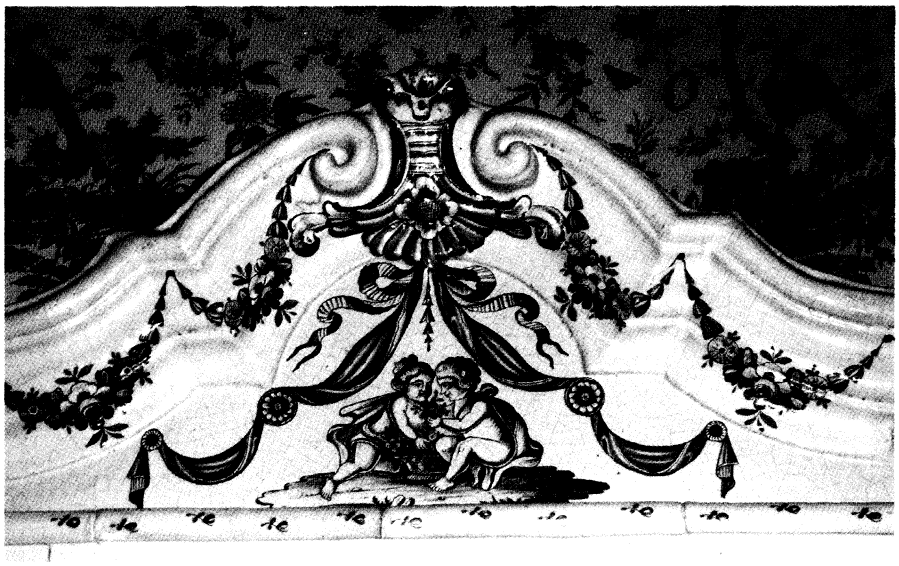
50 J. Ingber, Projekt domu gdańskiego – przekrój podłużny, 1706-1701, Gdańska Biblioteka PAN. Gabinet Rycin. Także: P. Korduba, op.cit., il. 23.

51 H. F. Secker, *Die alte Töpferkunst Danzigs* ..., s. 281-283; J. Chranicki, *Gdańska ceramika* ..., s. 409-412; E. Kilarska, *O kaflach, piecach* ..., s. 131-133; E. i M. Kilarscy, op.cit., s. 135-141, stwierdzają, że typ pieca tzw. gdańskiego wiązać należy z XVIII w. Jednocześnie podają przykład najstarszego zachowanego takiego pieca. Jest to piec z herbem rodziny Groddeck i datą 1742 w naczółku, który stał w dworze patrycjuszowskim należącym do Zachariasa Zappio.

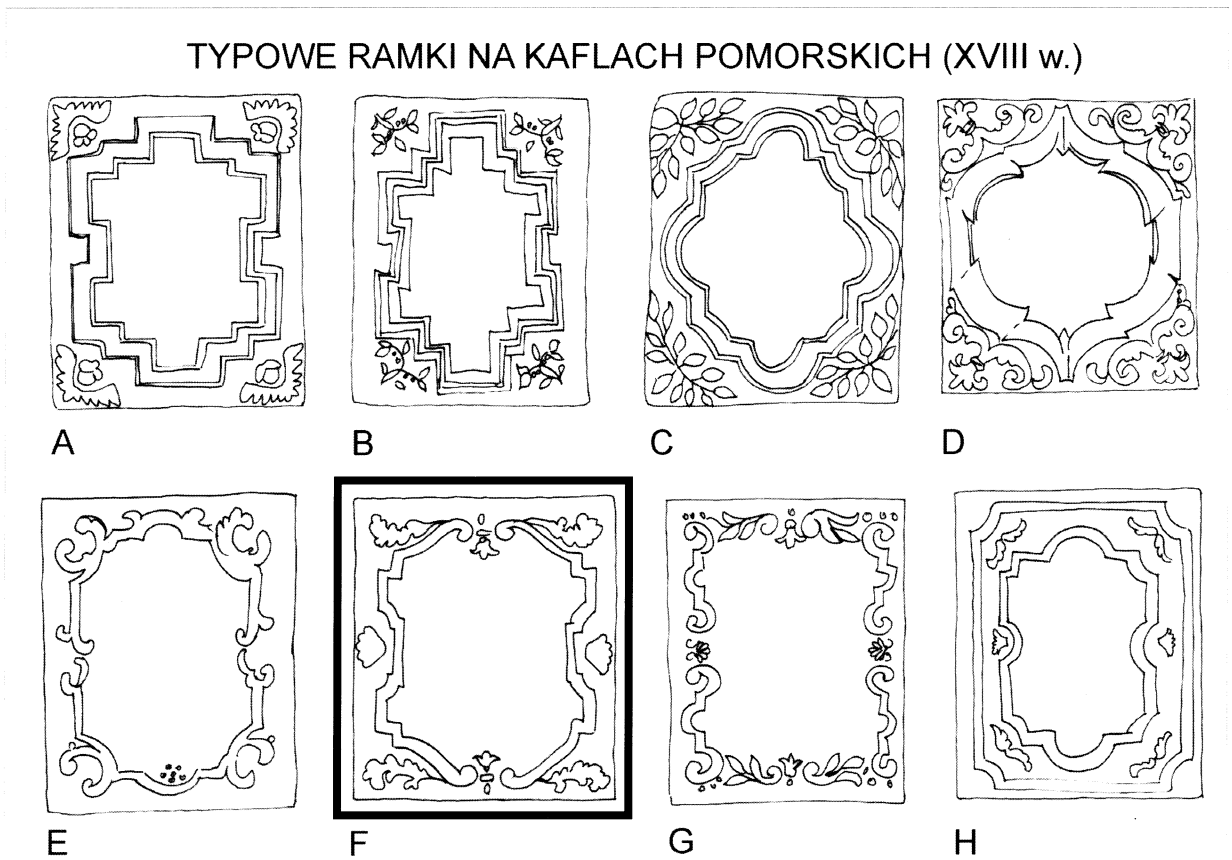
52 *Sammlung Gieldzinski, Danzig*, Rudolf Lepkes-Kunst-Auction-Haus, Berlin 1912. *Kunst und Kunsthandwerk im Haus Basner in Zoppot*, hrsg. H. Wichman, Danzig 1925, tabl. 39; Cz. Betlejewska, op.cit., fot. 142-143.

53 R. Franz, *Der Kachelofen. Entsiehung und kunstgeschichte Entwicklung vom Mittelalter bis zum Ausgang des Klassizismus*, Graz 1969, il. 510-511.

54 H. F. Secker, *Die alte Töpferkunst Danzigs* ..., s. 241; J. Chranicki, *Gdańska ceramika* ..., s. 407-412.



Ryc. 15. Gdańsk. Dom Uphagena. Naczółek pieca z małej jadalni, koniec XVIII w. [dep. MN Gd.], fot. K. Pospieszny.



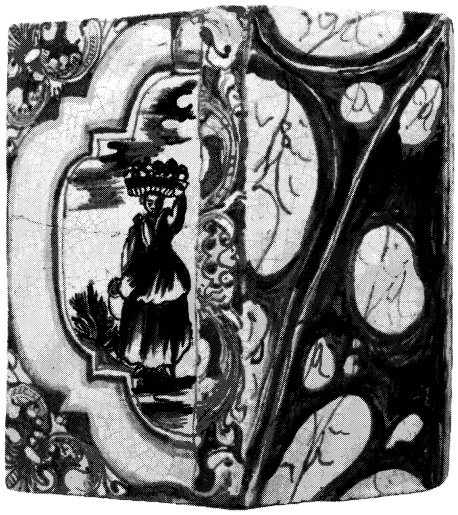
Ryc. 16. Zestawienie reliefowej dekoracji na kaflach pomorskich z XVIII w., rys. B. Pospieszna. A – ok. 1700; B – ok. 1700-1725; C – ok. 1700-1750; D 1700-1725; E – ok. 1750-1780; F – 1730-1790; G – 1750-1780; H – 1760-1780. Czarnym obramowaniem zaznaczono typową ramkę kafli gdańskich.

słupski). Natomiast fiolet manganowy występował w zdobnictwie kafli do końca lat 80. XVIII w.[55], mimo że około 1770 r. zdobiono również piece gdańskie scenkami malowanymi zielenią miedziową (*grynszpan*).

Przed poł. XVIII w. używano jednocześnie tych dwóch barwników w malarskiej dekoracji na kaflach. W ten sposób zdobione kafle trudno jest jednak przypisać warsztatom gdańskim, gdyż największe skupisko tego typu zabytków zarejestrowano w Malborku i Elblągu. W czwartej ćwierci XVIII w. przedstawienia malarskie garncarze wykonywali najczęściej zielonym barwnikiem miedziowym, podkreślając kontury manganem, bądź kobaltem. Natomiast w końcu XVIII w. wprowadzono do dekoracji na kaflach gdańskich barwnik żółty (ryc. 15).

Obok przedstawień malarskich jedną z ważniejszych cech kafli gdańskich była reliefowa ramka i związana z nią dekoracja w narożnikach. Od lat 30. do połowy XVIII w. ramki reliefowe przybierały kształt rombu o zaokrąglonych wierzchołkach i esowato wygiętych bokach a w narożnikach umieszczane były symetrycznie związane ze sobą dwie gałązki z kulistymi owocami (ryc. 16). W momencie ukształtowania się typowej bryły pieca gdańskiego około 1740 r.,

55 „[Hela] In Sakristei befindet sich ein Kachelofen mit kleinen genrehaften Darstellungen in violetter Farbe auf weissem Grunde, vom Vogte und den Rathmännern in Hela im Jahre 1788 gestiftet". *Bau- und Kunstdenkmäler. Der Kreise Carthaus, Berendt und Neustadt*, Danzig 1884, H. 3, s. 71; H. F. Secker, *Die alte Töpferkunst Danzigs* ..., s. 283, stwierdza, że na piecu tym były sceny przedstawiające rybaków i inskrypcja: „Vogt, Burgermeister und Rathmenner von Hoela. 1788".



Ryc. 17 (a-b)
a) Kafel z XVIII w. ze zbiorów Muzeum Zamkowego w Malborku, fot. L. Okoński;
b) Martin Engelbrecht, *Ogrodniczka*, 1730, za: Polygraphicum1curiosa.jpg; www.polygraphicum.de/shop_gfs.html

kafle wypełniające zdobiła rama utworzona z wolut i kanciasto wygiętych taśm. Górne i dolne woluty przybierały kształt pękniętego barokowego naczółka. Natomiast boki reliefowych ram były nieco wklęsłe. Na zewnątrz tych wklęsłości garncarze umieszczali także wypukłe motywy palmetek, a w narożnikach, poza ramką – stylizowane liście akantu.

Okres rokoka przyniósł zmianę kształtu ramek i ich plastyki. Ramki, zwane też niekiedy kartuszami, były mniej zwarte. Budowano je z motywów ornamentu *rocaille* lub *ceowników*. Były porozrywane i nieregularne. Ich plastyka coraz bardziej ulegała spłaszczeniu, prawie do zaniku, co miało miejsce w czwartej ćwierci XVIII w. Z wielu modeli kafli gdańskich dwa pierwsze przetrwały aż po XIX w. i chętnie były naśladowane w innych ośrodkach garncarskich[56].

Najczęściej piece gdańskie omówionego typu budowano z kafli, które miały identyczną ramkę i kątniki. Różniły się one tylko wypełnieniem malarskim. W wielu przypadkach doskonała jakość malowanych scen, zarówno sakralnych jak dworskich, typu *fêtes galantes*, sielankowych (*châmpetre)*, scen polowań i rodzajowych oraz motywów *chinoiserie*, wskazuje na dostępność garncarzy gdańskich do szablonów, tzw. sponsów. Wykonywano je wykorzystując do tego celu popularne, starsze grafiki Jaquesa Callota, Matthäusa Meriana, czy Antonia Tempesty, jak również im współczesne, m. in. Johanna Christopha Weigla[57], Johanna Esaiasa Nilsona[58], Matthäusa Deischa[59] i Daniela Chodowieckiego oraz Martina Engelbrechta (ryc. 17 a-b)[60].

Garncarze nabywali również wiele graficznych replik obrazów mistrzów francuskiego rokoka: Jeana Antoine'a Watteau i François Bouchera. Manufaktury fajansu i porcelany „kopersztychy" te często zakupywały na „Messe" (Leipziger Messe, Frankfurter Messe)[61], czyli dużych targach, a także za pośrednictwem oficyn wydawniczych. Wiemy, że w XVIII w. trudnił się tym np. Martin Engelbrecht. Na potrzeby różnych rzemiosł cechowych i pozacechowych Engelbrecht wraz z bratem wykonywał graficzne szablony modnych tematów posługując się nie tylko swoimi grafikami[62]. Natomiast rzemieślnicy nabywali je najprawdopodobniej u zwykłych ulicznych handlarzy, tzw. wywoływaczy, o których w pamiętnikach ze swojej młodości pisała gdańszczanka Anna Schopenhauer[63]. Cykle grafik przedstawiające tzw. wywoływaczy dla Gdańska wykonał Matthäus Deisch[64], ale także Martin Engelbrecht i wielu innych

56 T. Szetela, *Malowane kafle z Leżajska,* „Polska Sztuka Ludowa", 1963, nr 3-4, s. 177-180, il. 44-45, 48-52.

57 Johann Christoph jun. Weigel (1654-1725), miedziorytnik, wydawca, czynny w Norymberdze. Jego liczne grafiki, zwłaszcza popularny wzornik przedstawiający różne typy kostiumów (40 Kostüumbilder auf 4 Blättern), czy tablice ornamentalne dla złotników i innych rzemiosł były szeroko stosowane w rzemiośle artystycznym i produkcji wyrobów porcelanowych. *Thieme-Becker Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart,* hrsg. V. H. Vollmer, Leipzig 1942, Bd. 35, s. 279-280.

58 Johann Esaias Nilson (1721-1788) – augsburski miniaturzysta, rysownik, miedziorytnik. *Thieme-Becker*, op.cit., Leipzig 1931, Bd. 25, s. 479; Gun-Dagmar Helke, *Johann Esaias Nilson (1721-1788). Augsburger Miniaturmaler, Kupferstechen, Verleger und Kunstakademiedirektor,* "Beiträge zur Kunstwissenschaft", 2005, Bd. 82, ss. 336, il. 69; tejże: *Eine unbekannte Panneauxfolge im Museum Schloß Neuenburg bei Freyburg/Unstrut,*"Burgen und Schlösser in Sachsen-Anhalt", Halle a. d. Saale 1997, H. 6, s. 198, ryc. 10-15.

59 H. Widacka, *Gdańsk w rycinach Mateusza Deischa,* „Rocznik Gdański", 1990, t. 50, z. 1, s. 195-224, ryc. 25.

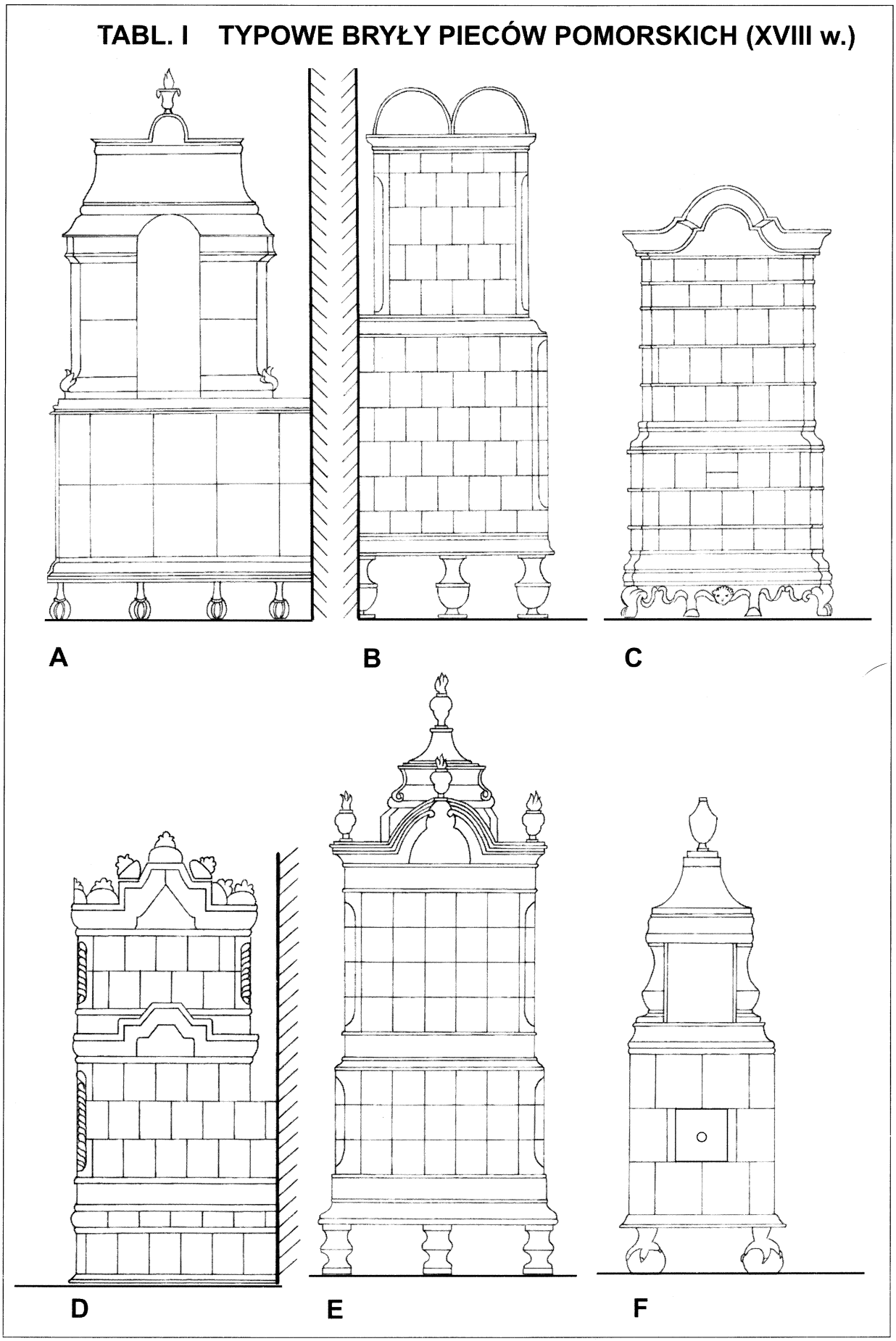
60 Martin Engelbrecht (1684-1756), augsburski miedziorytnik i wydawca. Na mocy królewskiego przywileju otworzył oficynę wydawniczą w 1719 roku, czynną do 1789. *Saur* 2002, op.cit., Bd. 34, s. 24-25, hasło: *Martin Engelbrecht*, oprac. E. Venhorst.

61 Problemem tym dla Niderlandów zajmował się B. Dubbe, *Import van kacheltegels in de zestiende eeuw*, „Antiek", Jg. XIV, Utrecht 1980, nr 8, s. 519-523. Autor na podstawie dokumentów rękopiśmiennych wymienia ważne, europejskie centra handlowe: Frankfurt, Kolonię, Deventer i Bremę, w których garncarze zakupywali potrzebne materiały do produkcji kafli. F. H. Hofmann, *Das Porzellan der europäischen Manufakturen im XVIII. Jahrhundert. Eine Kunst- und Kulturgeschichte,* Berlin 1932, s. 231-281.

62 W okresie rokoka, w kręgu kultury dworskiej wytworzyła się moda na animowane, przestrzenne teatrzyki, których sceny i figurki aktorów wycinano z zadrukowanej tektury ustawiając w kolejnych planach. Produkcją takich plansz zajmowała się oficyna wydawnicza Martina Engelbrechta. Te pojedyncze, graficzne przedstawienia figuralne najprawdopodobniej służyły garncarzom jako wzory rysunkowe, które przenosili na kafle. „Guckkasten. Deutschland, um 1770, Verlag Martin Engelbrecht in Augsburg" [w:] www.spielzeugmuseum.ch/pages/exponate/gluckkast.htm. Patrz także: *Engelbrecht Collection of Hand Coloured Engravings*, [w:] www.ursusbooks.com/item40831.html

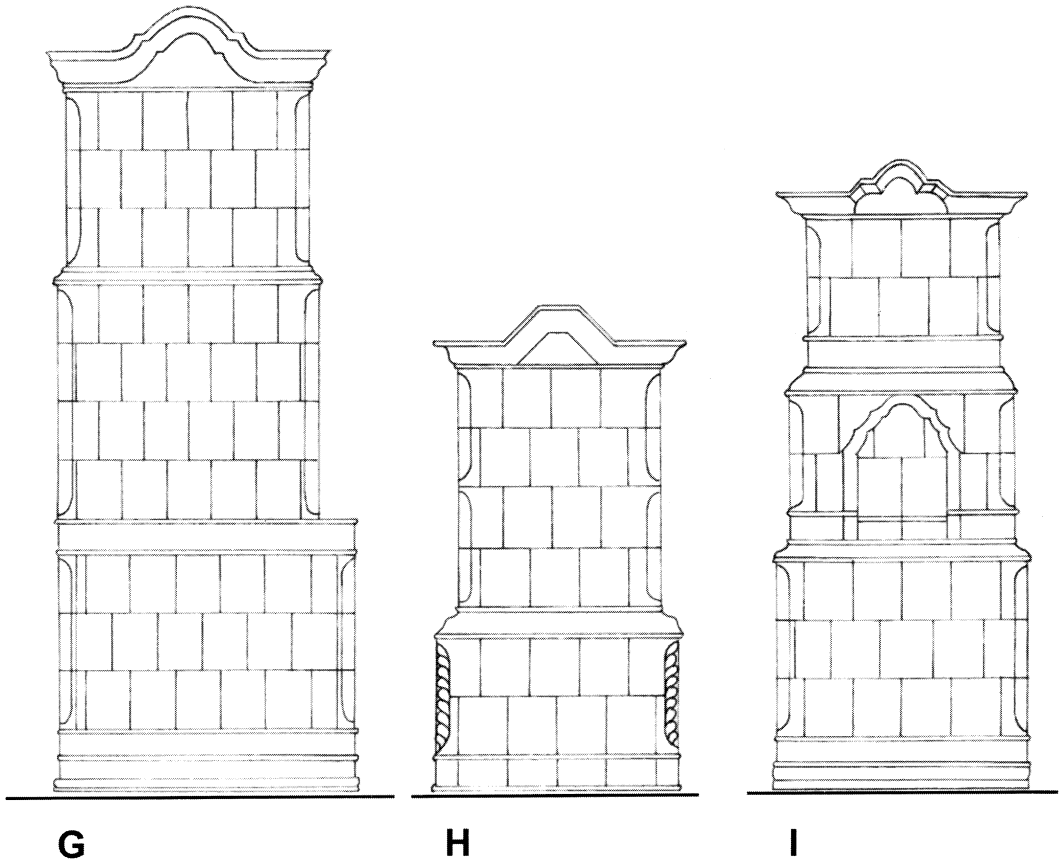
63 A. Kobos, *Kilkoro sławnych Gdańszczan,* „Zwoje", 2005, nr 2/43, www.zwoje-scroll.com/zwoje43/text14p.html; A. Schopenhauer, *Gdańskie wspomnienia młodości,* Wrocław 1959.

64 M. Bersohn, op.cit. s. 25-26.



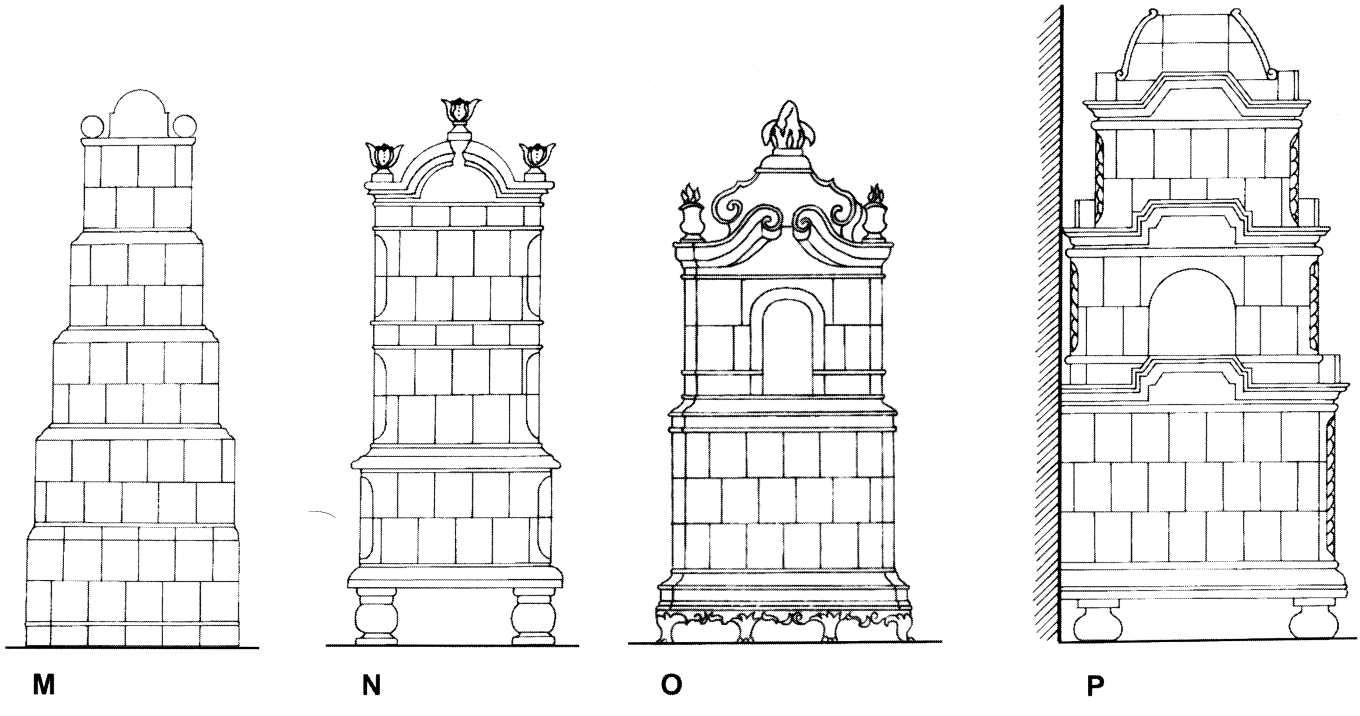
Ryc. 18a. Typowe bryły pieców pomorskich (XVIII w.), rys. B. Pospieszna: A – 1753; I B – 1700-1707; I C – ok. 1760-1790; I D – 1736; I E – 1746; I F – ok. 1750

TABL. II TYPOWE BRYŁY PIECÓW POMORSKICH (XVIII w.)



Ryc. 18b. Typowe bryły pieców pomorskich (XVIII w.), rys. B. Pospieszna: G – 1760; II H – XVIII w.; II I – ok. 1740; II J – początku XVIII w.; II K – ok. 1737; II L – kon. XVIII–XIX w.

TABL. III TYPOWE BRYŁY PIECÓW POMORSKICH (XVIII w.)



Ryc. 18c. Typowe bryły pieców pomorskich (XVIII w.), rys. B. Pospieszna: M – ok. 1725; III N – ok. 1756; III O – 1. poł. XVIII – k. XVIII w.; III P – sprzed 1735 r.

grafików rytowało przedstawicieli różnych zawodów w charakterystycznych seriach zwanych *Cris de...*[65]. Te ulotne druki bardzo często służyły jako podkłady pod sponsy, według których garncarze nanosili na kafle wybrany rysunek. Stąd często spotykamy w przedstawieniach malarskich na kaflach niezbyt dokładne odzwierciedlenie całej, często rozbudowanej sceny z pierwowzorów graficznych. Taki proceder wprowadzili znacznie wcześniej holenderscy malarze flizów ściennych, a garncarze pomorscy chętnie tę manierę naśladowali.

Zdecydowanie mniejszy procent w zdobnictwie kafli gdańskich stanowiły tematy religijne. Tematyka ta silnie zaznaczyła się w dekoracji kafli z lat 20. i 30. XVIII w. Garncarze gdańscy, a także z innych ośrodków ceramicznych położonych w Prusach Królewskich chętnie odwzorowywali sceny z *Icones Biblicae* Mattheusa Meriana[66], ale również często sięgali po gotowe wzorce z malarstwa na fajansie holenderskim, którego popularność wcale nie minęła wraz z wynalezieniem porcelany.

Wysoka jakość, widoczna w staranności wykonywania poszczególnych elementów dekoracyjnych i w wypaleniu, spowodowała w mniejszych ośrodkach garncarskich produkcję kafli według wzorów gdańskich. Garncarnie rywalizowały ze sobą w sposobie jak najwierniejszego oddania formy i dekoracji malarskiej kafli gdańskich, dlatego tak trudno jest dziś rozróżnić ich pochodzenie. Próby tej podjął się Hans F. Secker jeszcze przed II wojną światową i jego ustalenia są do dziś aktualne. Badacz scharakteryzował najbardziej typowe bryły pieców: gdańskiego, elbląskiego i toruńskiego[67]. Elbląskie i toruńskie były zdecydowanie masywniejsze. Elbląskie oprócz charakterystycznej wnęki miały znamienne tylko dla nich kuliste, ceramiczne nóżki i trapezoidalne naczółki zamykające każdą z trzech kondygnacji pieca. Kafle na ogół były zdobione dekoracją malarską, rzadziej plastyczną i malarską. Stałe elementy plastyczne ścianek pieca stanowiły kręcone półkolumienki na narożach oraz wypiętrzone, profilowane gzymsy. Toruńskie piece były najczęściej dwukondygnacyjne, bez nóżek, ale z wnęką w nadstawie, typową dla gdańskich, i trapezoidalnymi naczółkami zamykającymi każdą skrzynię pieca, charakterystycznymi dla elbląskich. Natomiast dekoracje na kaflach: plastyczne ramki i malarskie przedstawienia naśladowały zdobnictwo gdańskie.

65 „Cris de Paris" cykl grafik po raz pierwszy datowanych na ok. 1500 r. stał się idealnym tematem powtarzanym chętnie przez grafików w całej Europie w XVIII w. Przedstawiano w nim ludzi zajmujących się handlem ulicznym, domokrążców i rzemieślników.

66 *Icones Biblicae*, Matthaeus Merian, Frankfurt 1625 (Pars I), 1626 (Pars II), 1627 (Pars III). Te miedzioryty M. Meriana były najczęściej kopiowane przez wielu artystów, np. Corneliusa Danckertsa (1648 Amsterdam) i Nicolaesa Visschera (*Historiae Sacrae*, 1650 Amsterdam) przez cały niemalże XVII w. i często w XVIII w. wykorzystywane jako podkłady pod sponsy. J. Pluis, J. Wijchers, *Bijbeltegels. Bijbelse voorstellingen op Nederlandse wandtegels van de 17e tot de 20e eeuw*, „Schriftenreihe zur religiösen Kultur", Münster 1994, Bd. 3, s. 131-147 (*Biblische – Vorlagen der Bibelfliesen*).

67 Większość pieców, które opublikował H. F. Secker, *Die alte Töpferkunst in Danzigs* ...., s. 290-297, 280-281, już nie istnieje, dlatego trudno odnieść się do ustaleń badacza. Praca ta dziś ma znaczenie źródłowe.

STOVES AND TILES OF GDANSK IN THE 18TH CENTURY

summary

Only several so-called Gdańsk stoves have preserved until nowadays in various museums (for instance Chambord, Darłowo, Gdańsk, Cracow, Słupsk, Wilanów). Others are known from manor inventories or descriptions of townspeople's seats (for instance Podhorce, Drozdowice, Białystok). Still, however, it is not a complete list, which could give an authoritative view on the phenomenon in manorial and Sarmatian culture, which was a fashion for these stoves. The Polish kings` interest in the production of Gdansk`s craftsmen from the 16th to 17th centuries also intensified an inclination to own magnificent Gdańsk stoves among the magnates and nobles as well as among getting rich townspeople on the area of the Kingdom of Poland, especially in the 18th century, despite economical and commercial unfavourable circumstances.

Formation of the classical Gdańsk stove took place between 1740 and 1750. It was a two-storey stove with truncated corners, on wood-carving foundation, with a niche or gap in shape of an arcade, under which a sculpture or vase was placed. The tiles were composed alternately in rows. In the lower storey of the stove there were most frequently three rows of tiles, whereas in the firebox – two, built on inter-storey frieze. The upper stove box was closed by crowning frieze, on which strongly inclined ledge and coping rested. This stove usually had richly dismembered and uplifted coping with full or gapped pediment, in which sometimes a date was placed. Its lodges were finely decorated with mouldings and bent. On the corners of the coping there were acroterions, most frequently as vases or urns with flames, sitting lions or puttos. It often happened that visible walls of the stove were built of tiles with relief frame – cartouche, only covered with white covering glaze. Gdańsk tiles were characterised by decoration painted on rough glaze with metal oxides, which appeared under the influence of Dutch faience. In the years 1720s and 1730s white and blue colouring dominated. Around 1730 it changed into white and violet one. This colouring existed in tile decoration to the end of 1780s, in spite of the fact that around 1770 Gdańsk stoves were also decorated with scenes painted with copper green with contours underlined with manganese or cobalt. Whereas in the end of the 18th century yellow colouring was introduced to decoration of Gdańsk tiles. Most often Gdańsk stoves of the discussed type were built of tiles, which had identical frame and angle plane. They only differed in painting filler. In many cases excellent quality of the painted scenes, both sacral and manorial ones of types *fêtes galantes,* idyllic (*châmptre*), scenes of hunting and genre scenes as well as *chinoiserie* motifs indicates Gdańsk`s potters` access to patterns, so-called spons.

Beside painting representations, one of more important features of the Gdańsk tiles was relief frame and decoration in the corners that was connected with it. From the 1730s to the middle of the 18th century, relief frames assumed the shape of a rhombus with rounded apexes and sides bended in the shape of an s, and in the corners symmetrically connected two twigs with spherical fruit were placed. In the moment of formation of typical solid of Gdańsk stove, around 1740, filling tiles were decorated with frame formed by volutes and angularly bent bands. Upper and lower volutes were of the shape of a broken Baroque pediment. Instead, sides of the relief frames were somewhat concave. Outside the concaveness, potters also put convex motifs of palmettes, and in the corners, outside the frame – stylized leaves of acanthus. The Rococo period brought the change of the shapes of frames and their relief. The frames sometimes called cartouches were less dense; they were built of motifs of *rocaille* or C-shaped ornament. They were disrupted and irregular. Their relief became more and more flattened, almost to the disappearance that took place in the 4th quarter of the 18th century. From among numerous models of Gdańsk tiles, first two models survived as late as to the 19th century and were willingly imitated in other pottery centres.

ГДАНЬСКІЯ ПЕЧЫ І КАФЛЯ Ў XVIII СТАГОДДЗІ

рэзюмэ

Крыху больш за дзесяць так званых гданьскіх пячэй захавалася да нашага часу ў розных музеях (Хамбард, Дарлава, Гданьск, Кракаў, Слупск, Вілянаў). Печы гэтага тыпу вядомы таксама з інвентароў і апісанняў шляхецкіх сядзіб і мяшчанскіх дамоў (Падгорцы, Драздовіцы, Беласток). Аднак гэтага пераліку недастаткова, каб сфарміраваць кампетэнтны погляд на ролю печы ў сядзібнай сармацкай культуры. Зацікаўленасць польскіх каралёў прадукцыяй гданьскіх рамеснікаў спрыяла павелічэнню попыту на гданьскія печы сярод магнатэрыі, шляхты і мяшчан Кароны ў XVIII стагоддзі.

Фарміраванне класічнай формы гданьскай печы адбывалася паміж 1740 і 1750 гадамі. Гэта была двухпавярховая печ са зрэзанымі вугламі, разным драўляным цокалем, з нішай у форме аркады, дзе жыхары Гданьска ўстанаўлівалі скульптуры ці вазы. Кафля мацавалася радамі. У ніжняй частцы звычайна было тры рады кафлі, у верхняй – два, паміж імі – фрыз. Верхнюю частку печы вянчаў фрыз з выступаючым карнізам і каронкай. Печ звычайна мела багатую карону, куды часам устаўлялі дату пабудовы. Карніз кароны быў выпуклы і дробнапрафіляваны. Па вуглах карніза размяшчаліся скульптурныя элементы: вазы ці ўрны, ільвы ці анёлы. Знешнія сценкі печы былі выкладзены кафляй з рэльефнай рамкай-картушам, пакрытай белай палівай. Гданьская кафля характарызавалася малюнкам на сырой паліве вокісямі металаў і ўзнікла пад уплывам галандскага фаянсу. У 20-30 гадах XVIII стагоддзя дамінавала бела-блакітная калярыстыка. Каля 1730 года наступіла яе змяненне на бела-фіялетавую. Такая афарбоўка ў дэкаратыўным мастацтве кафлі сустракалася да канца 80-ых гадоў XVIII стагоддзя, хаця каля 1770 года гданьскія печы ўпрыгожваліся таксама сцэнкамі, пафарбаванымі зялёнай меддзю, а контуры адцяняліся марганцам або кобальтам. У канцы XVIII стагоддзя у калярыстыку гданьскай кафлі быў уключаны жоўты колер. Найчасцей гданьскія печы згаданага тыпу выкладаліся з кафлі, якая мела ідэнтычныя рамку і канцікі. Адрозніваліся яны толькі мастацкім напаўненнем. У многіх выпадках высокая якасць намаляваных рэлігійных, бытавых, ідылійных, жанравых сюжэтаў сведчыць аб даступнасці для гданьскіх ганчараў шаблонаў, так званых спонсаў.

Разам з дэкаратыўнымі матывамі адной з важнейшых характарыстык гданьскіх пячэй быў рэльефны кант і звязанае з ім упрыгожанне вуглоў. З 30-х гадоў і да сярэдзіны XVIII стагоддзя рэльефныя канты мелі форму ромба з закругленым верхам і S-падобнымі бакамі. У перыяд афармлення тыповага выгляду гданьскай печы каля 1740 г. кафлю ўпрыгожыла рамка, утвораная валютамі і выгнутымі поясам. Верхнія і ніжнія валюты мелі выпуклую барокавую форму. Вуглы былі ўпрыгожаны лістамі аканта. Перыяд ракако прынёс змяненне формы кантаў і іх пластыкі. Рамкі, якія часам называюць картушамі, былі з ракальнымі матывамі. Іх пластыка станавілася ўсё больш плоская, а рэльеф знік у апошняй чвэрці XVIII стагоддзя. З многіх тыпаў гданьскай кафлі два першыя захаваліся ў XIX стагоддзі і ахвотна выкарыстоўваліся ў якасці ўзора іншымі ганчарнымі цэнтрамі.

Beata Bielec-Maciejewska
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Kafle osiemastowieczne ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu

Artykuł ten ma na celu przedstawienie XVIII-wiecznych kafli znajdujących się w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu. Stanowią one cenną pod względem naukowym i muzealnym kolekcję, jednakże dotychczas nie stały się przedmiotem zainteresowania badaczy[1]. Zbiór ten jest na tyle zróżnicowany, że pozwala na poznanie kafli i pieców z nich stawianych wraz z całym bogactwem i różnorodnością.

Pomimo, że zainteresowanie tą problematyką sięga już końca XIX w., kiedy to w zbiorach Muzeum Miejskiego pojawiły się pierwsze kafle[2], nie doczekały się one do tej pory żadnych szerszych opracowań[3]. Z literatury znane są jedynie sprawozdania z badań archeologicznych, które wśród innych zabytków wymieniają również i kafle z XVIII w. Wykazuje to dobitnie, że stan badań nad tą dziedziną rzemiosła jest wysoce nie zadawalający oraz nie spełnia oczekiwań wynikających z narastających potrzeb rozwijającej się archeologii nowożytnej.

Ze zbiorów muzealnych wybrano cztery grupy kafli[4]. Każdą z nich charakteryzuje odmienna barwa dekoracji malarskiej oraz inne elementy zdobnicze[5]. Prawdopodobnie kafle te były przekazane do muzeum, jako pozostałości po rozebranych piecach. Udało się ustalić pochodzenie jednego z nich. Według danych zaczerpniętych ze starego inwentarza muzealnego kafel ten pochodzi z ulicy Rabiańskiej 11[6]. Najprawdopodobniej pozostałe kafle zainwentaryzowane pod tym samym numerem[7] także pochodzą z tego miejsca. Pod względem technologicznym wszystkie kafle są jednolite[8]. Wykonane z jasnej gliny[9], prawidłowo wypalone na kolor pomarańczowo-kremowy i pokryte na całej powierzchni lica nieprzezroczystym, białym, szkliwem ołowiowo-cynowym, na którym malowano przedstawienia i po raz wtóry wypalano[10]. Bogatą, monochromatyczną dekoracją malarską wyróżnia się pierwsza grupa, licząca 38 egzemplarzy. Składa się ona z kafli wypełniających, gzymsowych, fryzowych i wieńczących. Fioletowa dekoracja malarska wkomponowana jest w reliefowe obramowania w kształcie kartusza[11] i na każdym z kafli tworzy odrębną całość. Wyróżniono dwa rodzaje przedstawień zdobiących płytki licowe. W pierwszym przypadku są to sceny ukazujące postacie kobiet i mężczyzn na tle wiejskiego krajobrazu (tabl. II, ryc. 1-3, 6). Natomiast w drugim postacie namalowane na tle skromnie zarysowanej roślinności (tabl. I, ryc. 1-8). Wszystkie te przedstawienia są statyczne

1 Po raz pierwszy zostały zaprezentowane w *2003 roku na wystawie z cyklu „Toruńskie rzemiosła", pod tytułem: „Ciepłe Piękno. Z historii toruńskich zdunów"*. Wystawa została zorganizowana przez Muzeum Okręgowe w Toruniu, w Ratuszu Staromiejskim w Piwnicy Gdańskiej. Pracownikom wyżej wymienionej instytucji pragnę wyrazić serdeczne podziękowania za udostępnienie eksponatów muzealnych. W szczególności zaś pragnę podziękować Pani mgr Katarzynie Kluczwajt za udzielenie mi cennych i inspirujących uwag. Za życzliwą opiekę i wsparcie duchowe dziękuje mojej mentorce Pani dr hab. Krystynie Sulkowskiej-Tuszyńskiej.

2 1861 początek zbiorów Muzeum Miejskiego w Toruniu.

3 Dokładną bibliografię prac dotyczących kafli znajdujących się w zbiorach toruńskiego muzeum, zawiera stan badań nad toruńskim kaflarstwem opracowany przez autorkę niniejszego artykułu, który czeka na publikację.

4 Łącznie 127 kafli.

5 Ponadto w dawnym inwentarzu Muzeum Miejskiego posiada odrębny numer inwentarza.

6 Być może na podstawie dokumentacji konserwatorskiej uda się ustalić, z jakiej kamienicy pochodził piec.

7 Obecnie każdy kafel ma odrębny numer inwentaryzacyjny, co rozbija poszczególne zbiory kafli i wprowadza błędne założenie, ze każdy kafel należy traktować osobno.

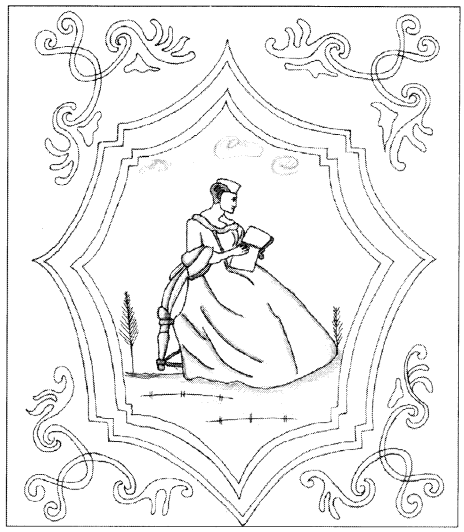
8 Analizie nie poddano pojedynczych kafli, które odbiegały sposobem wykonania i barwą dekoracji malarskiej od tych ujętych w grupy. Być może staną się one przedmiotem kolejnego, uzupełniającego artykułu.

9 Na obecnym etapie badań nie można jednoznacznie stwierdzić, czy glina, z której zostały wykonane kafle, pochodzi z miejscowego złoża.

10 E. Kilarska, M. Kilarski, *Gdańskie piece kaflowe w XVIII w.*, „Rocznik Gdański", t. 51, 1991, z. 1, s. 136.

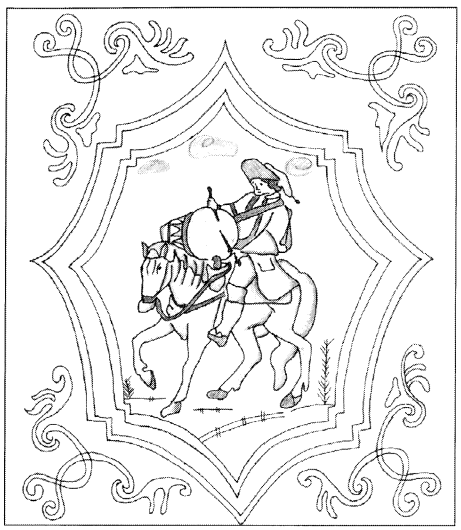
11 Charakterystyczne dla kafli gdańskich przez cały XVIII wiek, patrz: E. Kilarska, M. Kilarski, *Gdańskie piece ...*, s. 137.

1

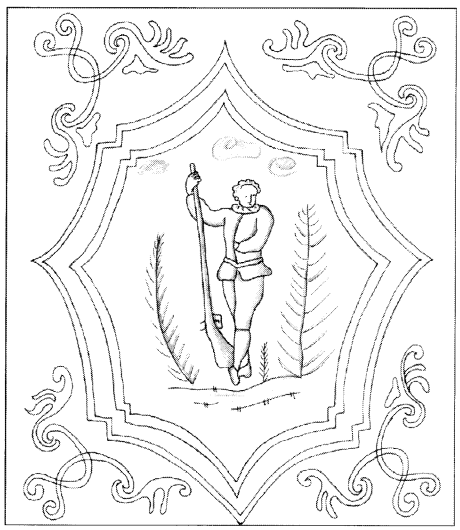


2

3

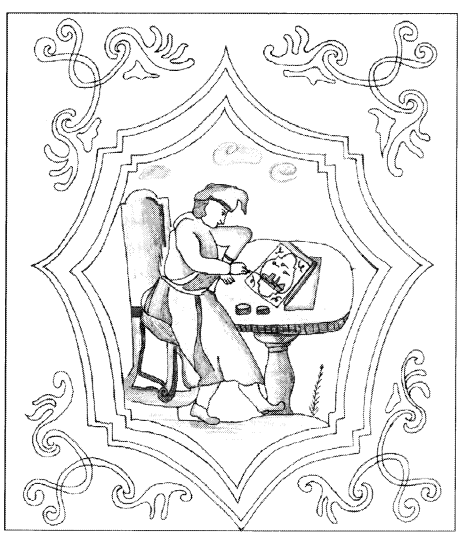


4



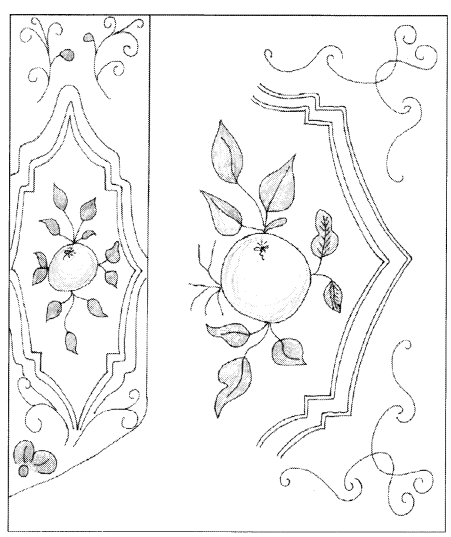
5

6



7

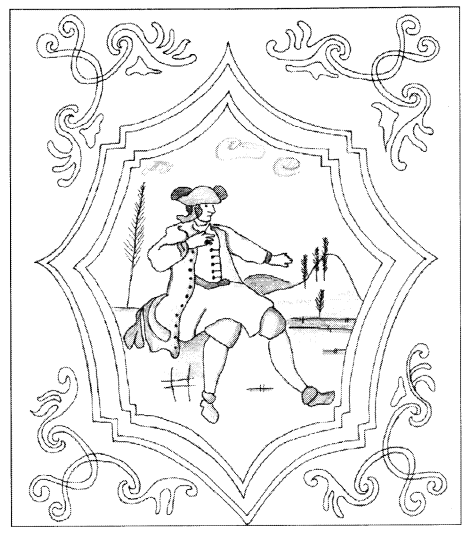
8



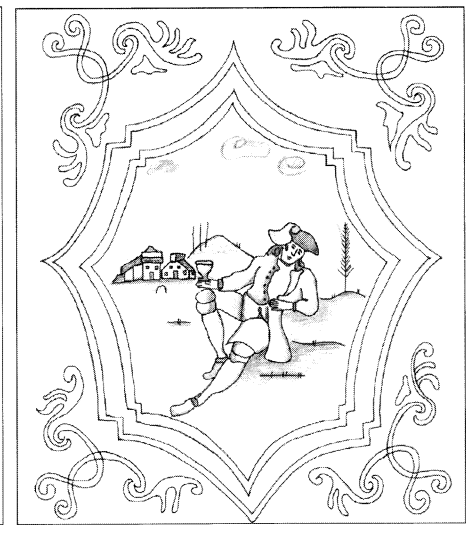
9

Tablica I. Grupa 1 – Kafle wypełniające środkowe (ryc. 1. Dama, 2. Dama z książką, 3. Dama z cytrą, 4. Dobosz na koniu, 5. Mężczyzna z arkebuzem, 6. Para, 7. Zdun, 8. Mężczyzna ze skrzypcami) i kafel wypełniający narożny trójdzielny (ryc. 9. Owoc jabłoni) o dekoracji monochromatycznej wykonanej fioletem manganowym, rys. B. Bielec-Maciejewska.

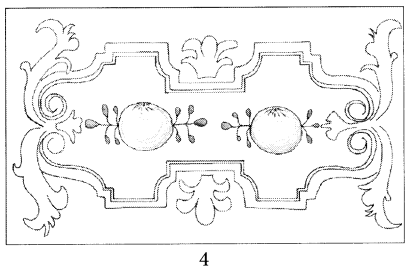
1



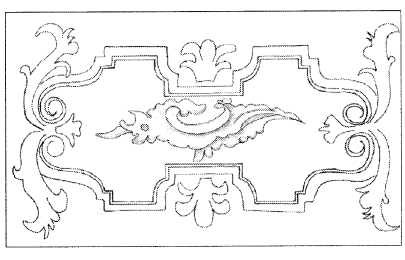
2



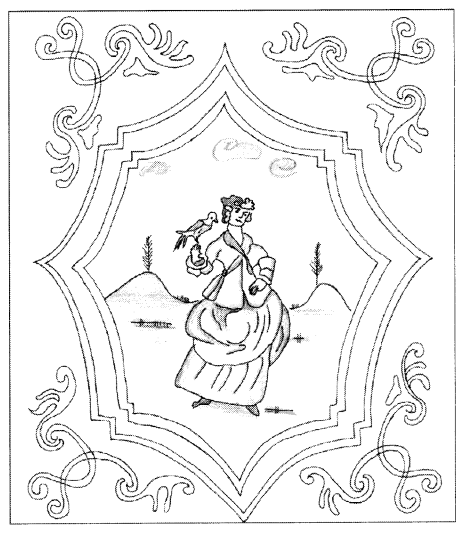
3



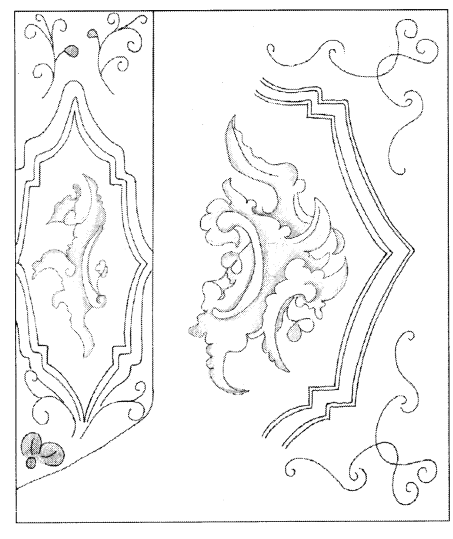
4



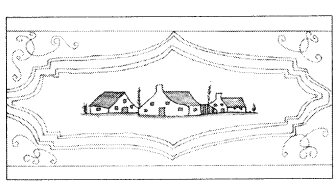
5



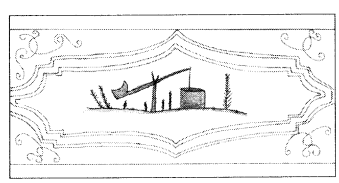
6



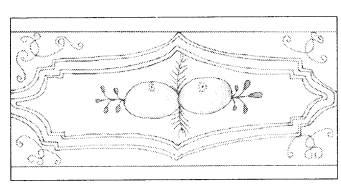
7



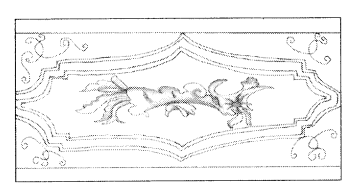
8



9

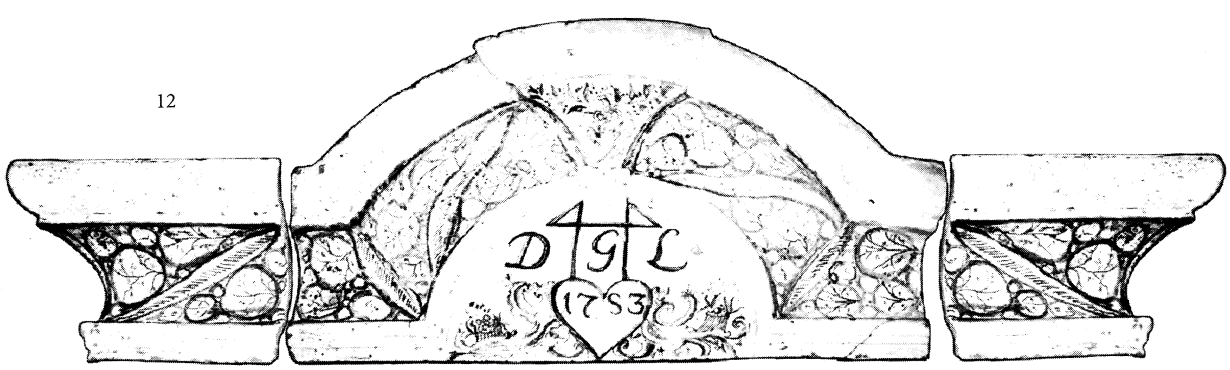


10



11

12



Tablica II. Grupa 1 – Kafle wypełniające środkowe (ryc. 1. Kobieta ubijająca masło, 2. Siedzący mężczyzna, 3. Mężczyzna z kielichem 6. Dama z sokołem), kafel wypełniający narożny trójdzielny (ryc. 7. Rocaille), kafle fryzowe (ryc. 4. Owoc jabłoni, 5. Rocaille) i kafle gzymsowe (ryc. 8. Zabudowania wiejskie, 9. Studnia z żurawiem, 10. Owoc jabłoni, 11. Rocaille), oraz zwieńczenie (ryc. 12. Motyw marmoryzujący), o dekoracji monochromatycznej wykonanej fioletem manganowym, rys. B. Bielec-Maciejewska.

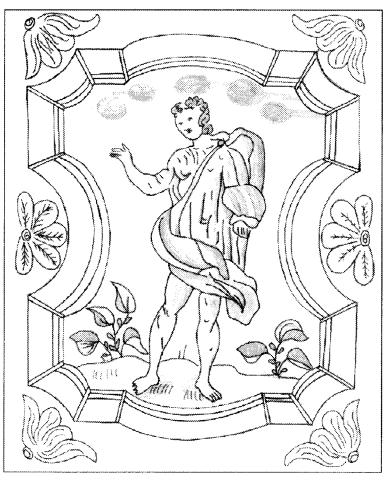
1

2

3

4

5


6

7

Tablica IV. Grupa 3 – Kafle wypełniające środkowe (ryc. 1. Mężczyzna w antycznej zbroi z oszczepem, 2. Anioł z mieczem, 3. Mężczyzna z kulą, 4. Samobójczyni, 5. Mężczyzna wskazujący drogę, 6. Mężczyzna w antycznym stroju, 7. Kobieta w antycznym stroju) o dekoracji wykonanej fioletem manganowym i błękitem kobaltowym, rys. B. Bielec-Maciejewska.

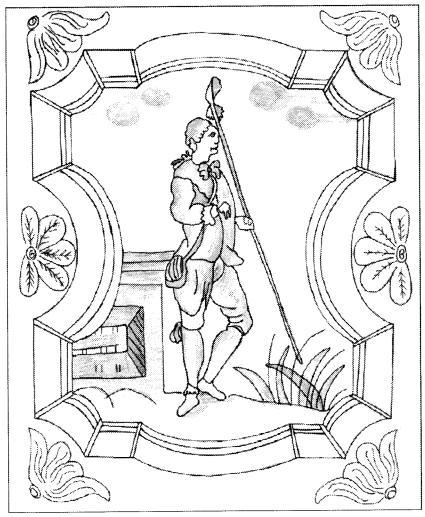
gzymsowych wieńczących[35] zdobionych motywami kwiatowymi (tabl. III, ryc. 1). Mur arkadowy, będący tłem przedstawień tej grupy kafli, jest zniekształconym obrazem pejzażu architektonicznego, którego pierwowzorem była grafika przedstawiająca most Lucano na drodze z Rzymu do Tivoli, rytowana przez bardzo wielu grafików (tabl. III, ryc. 2)[36]. W inwentarzu odnotowano fakt pochodzenia jednego z tych kafli – dekoracyjnej listwy[37] z ul. Rabiańskiej 11. Nasuwa się przypuszczenie, ze zespół kafli skatalogowany pod jednym numerem został przekazany do muzeum jednorazowo jako zbiór kafli po rozbiórce pieca z tego właśnie domu.

Pod innym numerem został zainwentaryzowany jedynie kafel wypełniający z przedstawieniem figuralnym (dama na tle zabudowań)[38] (tabl. III, ryc. 6). Kafel ten pochodzi z ul. Żeglarskiej 7 i może być pozostałością po kolejnym piecu, którego kafle były zdobione w podobny sposób, jak kafle grupy 2.

Kolejną, trzecią grupę tworzą kafle o kompozycji malarskiej wykonanej fioletem manganowym. W tym przypadku ramkę dla kompozycji malarskiej tworzy obramowanie, którego kontury namalowane są błękitem kobaltowym, podobnie jak pozostała część kafla znajdująca się poza ramką. Grupę tę tworzy 36 egzemplarzy. Kafle wypełniające zdobią przedstawienia figuralne (tabl. IV, ryc. 1-7; tabl. V, ryc. 1-5). Wśród nich wyróżnia się grupa z przedstawieniami mężczyzn i kobiet w antycznych strojach (tabl. IV, ryc. 1-7). Prawdopodobnie nawiązują one do przedstawień biblijnych, podobnie jak kafle opublikowane przez Seckera[39]. Jest kilka różnic, na które warto zwrócić uwagę. Po pierwsze kafle z muzeum gdańskiego charakteryzują się pięknymi, bardzo rozbudowanymi scenami z zachowaniem perspektywy, poza tym każda scena jest podpisana. Ramki tych kafli zostały wykonane techniką reliefu i różnią się kształtem od namalowanych ramek na kaflach z muzeum toruńskiego. Sceny na kaflach będących przedmiotem analizy są bardzo uproszczone, przedstawiają one najczęściej tylko jedną postać i pozbawione są podpisów. Sprawa jednoznacznego przyporządkowania scen ukazanych na kaflach do konkretnych wydarzeń biblijnych pozostaje nadal na etapie badań.

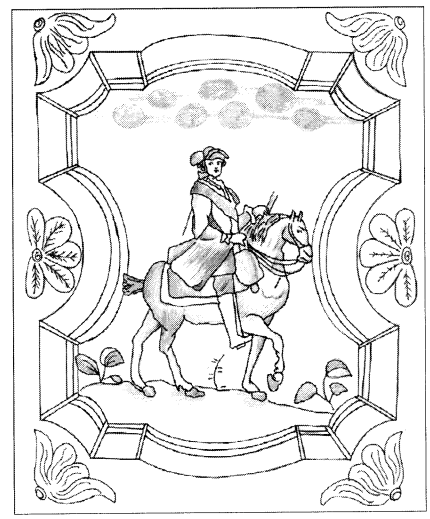
Płytki licowe kafli są nieco mniejszych rozmiarów[40] niż płytki kafli z pozostałych grup (tabl. VI, ryc. 1, 3-5). Motyw kwiatowy zdobi zarówno kafle narożne trójdzielne[41] (tabl. VI, ryc. 2), jak i fryzowe[42] (tabl. VI, ryc. 6, 7), a także listwy[43] (tabl. VI, ryc. 8, 9).

35 Wysokość gzymsu wieńczącego 12,5 cm i szerokość płytki 22 cm; numer inwentarza 654.
36 Informacja ustna Pani mgr B. Pospiesznej.
37 Rozmiary listwy: wysokość 3cm i szerokość 20 cm; numer inwentarza 654.
38 Rozmiary kafla wypełniającego: wysokość 23,5 cm i szerokość 19,5 cm, głębokość komory zachowana 5 cm; numer inwentarza 813/1.
39 H. F. Secker, op.cit., il. 31.
40 Wysokość wynosi 21,5 cm, szerokość zaledwie 17,5 cm, zachowana głębokość komory równa 6,5 cm, numer inwentarza 1238.
41 Szerokość szerszej płytki równa 17 cm; numer inwentarza 1238.
42 Wysokość równa 11 cm i szerokość równa na 17,5 cm; numer inwentarza 1238.
43 Wielkość listwy: wysokość 3 cm i szerokość 18 cm; numer inwentarza 1238.



1

2



3

4

5

Tablica V. Grupa 3 – Kafle wypełniające środkowe (ryc. 1. Mężczyzna z laską, 2. Samobójca, 3. Kawaler na koniu, 4. Chińczyk sadzący ryż, 5. Kobieta z koszykiem) o dekoracji wykonanej fioletem manganowym i błękitem kobaltowym oraz grafika N. Lancreta wykorzystana jako wzór dla przedstawienia zdobiącego lico kafla, rys. B. Bielec-Maciejewska.

Wszystkie te kafle, z wyjątkiem gzymsowych[44] skatalogowane są pod jednym numerem inwentarza, co może sugerować że stanowią one części jednego pieca.

Czwarta grupa kafli odznacza się rokokowymi scenami mistrzowsko namalowanymi zielenią miedziową w konturze manganowym. Kafle zdobione są wyłącznie scenami rodzajowymi, którym nie towarzyszy żadne obramowanie (tabl. VII i VIII)[45]. Cała kompozycja zdobnicza kafli tej grupy ogranicza się jedynie do centralnie ukazanej sceny, z pominięciem malowanych akcentów w narożach kafli, tak charakterystycznych na przykład dla kafli gdańskich[46].

W sposób szczególny wśród wszystkich przedstawień, wyróżniają się cztery kafle, na których postacie kobiet i mężczyzn namalowane zostały w scenerii parkowej (tabl. VII, ryc. 1, 4, 6-7). Finezyjny rysunek tych scen podkreśla dodatkowo delikatny fioletowy kontur. Kompozycja scen jest bardziej rozbudowana i dzięki temu ciekawsza. Wyżej wymienione kafle zostały skatalogowane pod osobnym numerem inwentarza. Kaflom tym odpowiada wielkością kafel narożny trójdzielny zdobiony motywem owocu jabłoni i motywem rocaille (tabl. VII, ryc. 8). Płytki tych kafli[47] są większych rozmiarów od pozostałych kafli tej grupy.

Kafle o mniejszych rozmiarach płytek[48] zdobione są scenami rodzajowymi (tabl. VIII, ryc. 1-9). Kafle narożne trójdzielne pasujące do kafli wypełniających zdobi motyw kwiatu, a ich środkowe płytki, tworzące ścięte naroża pieca, zdobi wijąca się gałązka z drobnymi liśćmi (tabl. VIII, ryc. 10).

44 Wysokość kafli 10 cm i szerokość 21 cm; brak numeru inwentarza.

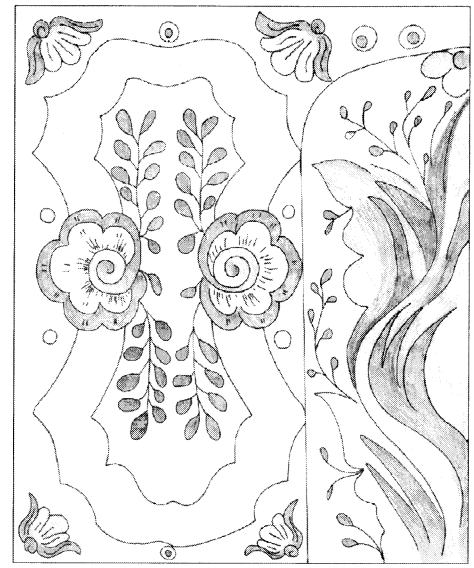
45 Piec typu elbląskiego zbudowany z analogicznie zdobionych kafli znajdujący się w Muzeum M. Kopernika we Fromborku, datowany jest na 1725 r. Zrekonstruowany przez dr M. Dąbrowską, patrz W. Wojnowska, J. Semków, *Sztuka zduńska. Cenne, bezcenne, utracone*, nr 1, Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych, Warszawa, 2001, s. 6.

46 Podobnie zdobione są kafle z pieca z ostatniej ćwierci XVIII w. z Muzeum Narodowego w Gdańsku, patrz: E. Kilarska, M. Kilarski, *Gdańskie piece ...*, s. 139.

47 Kafel wypełniający: wysokość 23 cm i szerokość 19,5 cm, głębokość zachowana komory równa 7 cm; numer inwentarza 562.

48 Kafel wypełniający mniejszy: wysokość 21 cm i szerokość 17 cm, głębokość komory równa 6 cm, numer inwentarza 963.

1

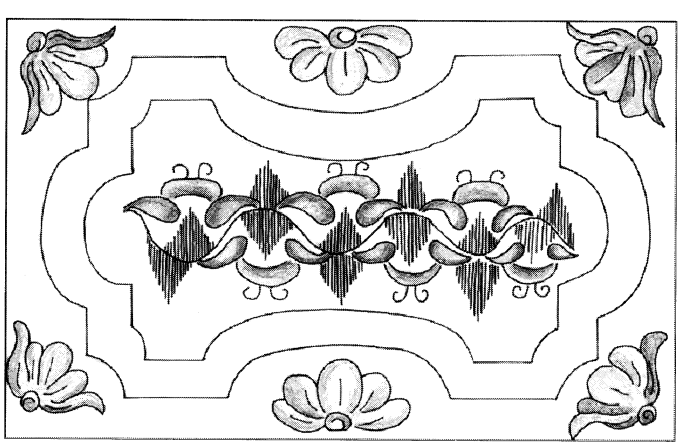


2

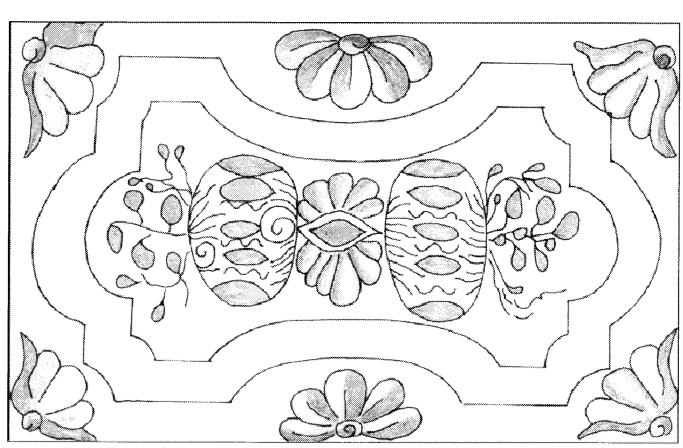
3

4

5

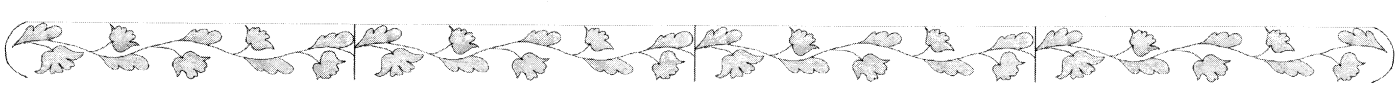


6



7

8



9

Tablica VI. Grupa 3 – Kafle wypełniające środkowe (ryc. 1. Błazen z fletem, 3. Wędrowiec z laską, 4. Wędrowiec z laską i książką, 5. Mężczyzna z rybą) i kafel wypełniający narożny trójdzielny (ryc. 2. Kwiaty) oraz kafle fryzowe (ryc. 6. Fantazja, 7. Kwiaty) i listwy dekoracyjne (ryc. 8. Wić roślinna, 9. Wić kwiatowa) o dekoracji wykonanej fioletem manganowym i błękitem kobaltowym, rys. B. Bielec-Maciejewska.

1

2

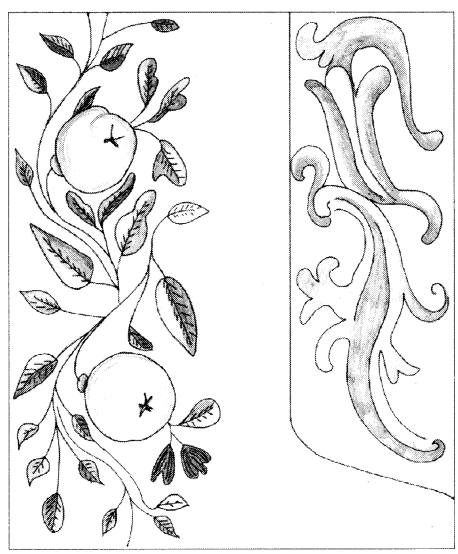
3

4

5

6

7



8

Tablica VII. Grupa 4 – Kafle wypełniające środkowe (ryc. 1. Całująca się para, 4. Dama z cytrą, 6. Mężczyzna grający na flecie i kobieta z nutami, 7. Dama) i kafel wypełniający narożny trójdzielny (ryc. 8. Owoce jabłoni) o dekoracji wykonanej zielenią miedziową i kontur fioletem manganowym oraz grafiki (ryc. 2. Minna, Tellheim, Werner und die ubrigen, Daniel Chodowiecki, 3. Der Abschied, Daniel Chodowiecki, 5. „La Musique du Cabinet", J. E. Nilson) będące wzorami dla przedstawień zdobiących lica kafli, rys. B. Bielec-Maciejewska.

Z uwagi na różnice w rozmiarach płytek oraz głębokości komór można podejrzewać, że kafle te wchodziły w skład dwóch różnych skrzyń jednego pieca. Kafle większych rozmiarów, podobnie jak te z grupy 1, o głębszych komorach mogły tworzyć dolną skrzynię pieca.

Niektóre sceny dekorujące płytki licowe powtarzają się, zawsze jednak różnią się szczegółami. Wśród zaprezentowanych kafli wielokrotnie powtarza się scena ukazująca wędrowca z laską i książką (tabl. VI, ryc. 4; tabl. VIII, ryc. 2, 3). Jest on prezentowany na tle przeróżnych krajobrazów. Niestety nie udało się jeszcze ustalić pierwowzoru graficznego tego tak popularnego przedstawienia. Do takich powtarzających się scen należy również scena ukazująca mężczyznę na koniu (tabl. V, ryc. 3; VIII, ryc. 1). Scena przedstawiająca całującą się parę (tabl. VII, ryc. 1) powtarza się na kaflu z pieca, który znajduje się w sali rzemiosła w toruńskim Ratuszu[49], a także na kaflu z pieca z Muzeum Narodowego w Gdańsku, różni je tylko tło. Przedstawienie to zostało wykonane w dwóch kolorach zieleni miedziowej i fiolecie manganowym. Na kaflu z Muzeum Gdańskiego znajduje się ono dodatkowo w reliefowym kartuszu.

Dekoracja kafli miała odpowiadać współczesnym kanonom piękna oraz aktualnej stylistyce. Dlatego też w namalowanych scenach można odnaleźć bezpośrednie wpływy rycin współczesnych grafików przenoszonych do kolejnych warsztatów za pomocą wzorników[50]. Jednym z tych artystów był Johannes Esaias Nilson[51]. Tworzył on miedzioryty, które były wykorzystywane jako wzory przez malarzy porcelany i szkła. Można przypuszczać, że również przy zdobieniu kafli zachowanych w muzeum toruńskim posługiwano się grafiką tego mistrza. Za przykład może służyć kafel z przedstawieniem pary w scenerii parkowej, gdzie mężczyzna gra na flecie, a kobieta trzyma książkę z nutami (tabl. VII, ryc. 6). Być może scena ta powstała w oparciu o którąś z rycin z serii *La Musique Pastorale*. Przypuszczenie swoje wysnuwa jedynie na podstawie opisu podobnego kafla pochodzącego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku[52]. Scena rodzajowa zdobiąca zarówno kafel „toruński jak i kafel „gdański" została namalowana takimi samymi kolorami: miedziową zielenią w konturze delikatnej kreski fioletu manganowego. Na przedstawieniu „gdańskim" para gra na flecie i cymbałkach.

Kolejnym przykładem grafiki tego mistrza wykorzystanej przez garncarzy jest grafika z serii *La Musique du Cabinet* (tabl. VII, ryc. 5), na której przedstawiona jest kobieta trzymająca cytrę w towarzystwie mężczyzny. Na kaflu przedstawiono wyłącznie kobietę z cytrą (tabl. VII, ryc. 4).

Wzorem dla przedstawienia były również grafiki Daniela Chodowieckiego[53]. Dla wykonania sceny całującej się pary (tabl. VII, ryc. 1) wykorzystano zapewne jedną z grafik (tabl. VII, ryc. 2 i 3). Pierwsza z nich zatytułowana *Minna, Tellheim, Werner und die ubrigen* ukazuje całującą się parę w scenerii dworskiej. Natomiast druga nosząca tytuł *Der Abschied* pokazuje scenę pożegnania. Druga z grafik wydaje się być bardziej zbliżona do przedstawienia zaprezentowanego na kaflu.

Natomiast wzorem dla przedstawienia postaci – kobiety z koszykiem (tabl. V, ryc. 5) była grafika Nicolasa Lancreta (1690-1743) pod tytułem: *Ptaszek w klatce* (tabl. V, ryc. 6). Z kolei sylwetka kobiety z koszami (tabl. VIII, ryc. 6) została namalowana w oparciu o grafikę M. Engelbrechta zatytułowaną *Ogrodniczka*. Być może inspiracją dla przedstawienia zdobiącego kafel z grupy 3 (tabl. V, ryc. 3 – mężczyzna na koniu) była jedna z grafik z serii *Osobistości na koniach* Johana Eliasa Ridingera (1740-1766).

Poprawne określenie grafik będących rzeczywistymi wzorcami dla przedstawień wykonywanych na kaflach wymaga dobrej znajomości źródeł graficznych z danej epoki. Garncarze bowiem wybierali niejednokrotnie tylko pewne fragmenty grafik i czasami dodatkowo je zniekształcali. Właśnie takimi przedstawieniami są rysunki namalowane na kaflach zachowanych w muzeum w Toruniu, są one daleko uproszczone i zniekształcone. Dlatego też materiały wymagają bezwzględnie dalszych dokładnych studiów i będą nadal opracowywane, zwłaszcza problemy związane z identyfikacją pierwowzorów graficznych.

W oparciu o zaprezentowane kafle można dokonać wstępnych ustaleń odnośnie budowy pieca, ale problemem pozostaje nadal jego pochodzenie. Piece wznoszone były z kafli kilku typów zróżnicowanych ze względu na ich miejsce w bryle pieca: prostokątne kafle licowe, trójdzielne narożnikowe, fryzowe i profilowane gzymsowe oraz wieńczące. Z nich budowano piece składające się z 2 lub 3 prostopadłościennych skrzyń o ściętych narożach[54]. Ścianę frontową pieca zamykało zwieńczenie, w którego polu umieszczano datę lub scenę figuralną. W zależności od liczby skrzyń, przedwojenny dyrektor muzeum gdańskiego H. F. Secker wyróżnił piece gdańskie, elbląskie i toruńskie[55]. Bardzo wiele wątpliwości budzą wydzielone przez niego piece toruńskie. O ile wygląd pieców gdańskich i elbląskich nie stanowi problemu, to cały czas [...] *wygląd pieca toruńskiego pozostaje wciąż problematyczny*[56]. W literaturze opisuje

49 W sali rzemiosła stoi piec datowany na 1760 r., pochodzi z Rakowa (informacja ustna Pani Romualdy Uziembło).

50 W szczególny sposób pragnę podziękować Pani dr Barbarze Pospiesznej za pomoc w określaniu grafik będących pierwowzorami wzorników.

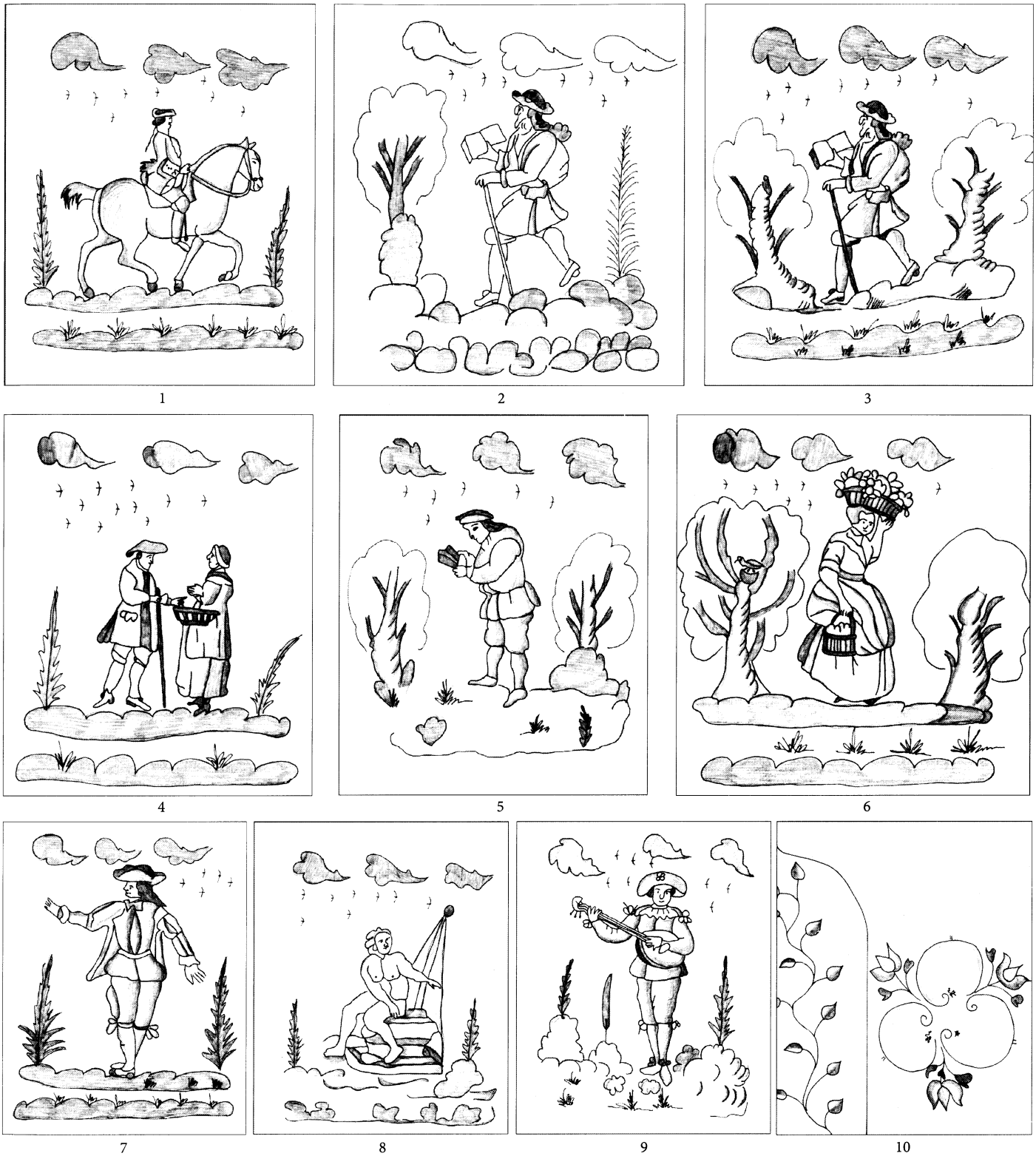
51 H. Gun-Dagmar, *Johann Esaias Nilson (1721-1788)*. Augsburger Miniaturmaler, Kupferstecher, Verleger und Kunstakademiedirektor, Beitrage zur Kunstwissenschaft, band 82; E. Kilarska, M. Kilarski, *Gdańskie piece* ..., s. 139.

52 E. Kilarska, M. Kilarski, *Gdańskie piece* ..., s. 139.

53 D. Chodowiecki, Von Berlin nach Danzig eine kunstlerfahrt in Jahre 1773 von Daniel Chodowiecki, Leipzig/Iminsel-Verlag 1923, ryc. 57: Daniel Chodowiecki 75 bilder, Kanter Verlag – Bucher – Konigsberg 1944, ryc. 1.

54 M. Dąbrowska, *Kafle i piece kaflowe w Polsce do końca XVIII w.*, „Studia i Materiały z Historii Kultury Materialnej", t. 58, Wrocław 1987, s. 168.

55 Piece tych trzech typów zachowały się we Fromborku. Piec typu toruńskiego znajduje się w kapitularzu przylegającym do katedry we Fromborku. Zbudowany z trzech skrzyń, nawiązuje do typu toruńskiego. Postawiony został prawdopodobnie w XIX w., ale przy jego budowie wykorzystano kafle z dwóch wcześniejszych pieców z poł. XVIII w. (W. Wojnowska, J. Semkow, op.cit., s. 6).

56 Nie ma bowiem pewności, czy piece zachowane w Toruniu są miejscowego pochodzenia (E. Kilarska, op.cit., s. 135).

Tablica VIII. Grupa 4 – Kafle wypełniające środkowe (ryc. 1. Mężczyzna na koniu, 2. Wędrowiec, 3. Wędrowiec, 4. Spotkanie, 5. Mężczyzna z książką, 6. Kobieta z koszami, 7. Mężczyzna, 8. Siedząca Zuzanna ?, 9. Pierrot z gitarą) i kafel wypełniający narożny trójdzielny (ryc. 10. Owoce jabłoni) o dekoracji wykonanej zielenią miedziową i kontur fioletem manganowym, rys. B. Bielec-Maciejewska.

się go jako piec trzy-skrzyniowy, zwarty, bez niszy[57]. Dlaczego Secker nazwał piec trzy-skrzyniowy piecem typu toruńskiego. Czy znaczyłoby to, że właśnie takie piece wykonywano w Toruniu?

Na tym etapie badań nie ma podstaw do jednoznacznego stwierdzenia, czy kafle znajdujące się w muzeum zostały wykonane w pracowniach toruńskich. Niewątpliwie w jednoznacznym określeniu miejsca ich produkcji pomogłyby badania glin, z których zostały wykonane. Najstarszym zachowanym dowodem istnienia cechu garncarskiego w Toruniu jest przekład statutu z 1524 r., dokonany w języku polskim w 1575 r.[58] Do końca XVIII w. nie doszło do

57 M. Dąbrowska, op.cit., s. 168.
58 S. Herbst, *Toruńskie cechy rzemieślnicze. Zarys przeszłości*, Toruń 1933, s. 186.

wyodrębnienia się z niego cechu zdunów jako mistrzów wyłącznie specjalizujących się w produkcji kafli i stawianiu pieców, taka specjalizacja była natomiast w manufakturach. W tym garncarsko-zduńskim cechu, posiadającym w Toruniu monopol na swoje wyroby, działało przeciętnie 5-7 mistrzów[59].

Przedstawione wyniki analizy zbioru kafli są zaledwie wstępem do dalszych badań. Kontynuacji badań wymaga zwłaszcza zagadnienie związane z poprawną identyfikacją wzorów graficznych użytych przy tworzeniu wzorników. Problemem pozostaje również nierozwiązana kwestia pochodzenia kafli. Z całą pewnością można stwierdzić, że pod względem dekoracji związane są one z produkcją kafli na terenie pobrzeża Bałtyku.

TILES FROM THE COLLECTION OF THE REGIONAL MUSEUM IN TORUN (18TH CENTURY)

summary

In the presented paper preliminary results of research on the 18th century tiles from the collection of the Regional Museum in Toruń have been introduced. 127 specimens of tiles covered with white plumbic – stannic glaze and decorated with painting have been appointed. Four groups characterised by variuos colours of the painting and different ornamental elements have been distinguished. It can be pressumed that they come from four different stoves.

In respect of technology, no clear differences have been stated. They were made of light clay, properly burnt orange-cream, and covered with non-transparent white plumbic-stannic glaze, on which representations were painted, mainly genre scenes.

Group I includes tiles with violet painting decoration introduced into relief frames (tables 1 and 2). Painting decoration of tiles from groups II (table 3) and III (tables 3, 4, 6) was also made with manganese violet. They only differ in shape and colour of frames. Tiles from group II with their form of decoration refer to Elbląg tiles distinguished by Secker. Instead, group IV is characterised by Rococo scenes painted with copper green in manganese contour (tables 7 and 8).

Painting inspiration for representations that decorate faces of tiles were graphics of known artists as: Johannes Esaias Nilson, Daniel Chodowiecki, Nicolas Lancret and others. As an example of Nilson`s works may serve a graphics from a series La Musique du Cabinet (table 7, fig. 50) where a woman in a man`s company and holding a zither is represented. Instead, on the tile exclusively a woman with a zither is represented (table 7, fig. 49). A prototype for represented on the tile scene of a kissing couple (table 7, fig. 46) is one of Daniel Chodowiecki`s graphics (table, fig. 48).

As far as the appearance of Gdansk and Elbląg stoves is known, the subject of Toruń stoves and their features is not much recognized. Also in case of the presented tiles, it is not certain whether they were made in workshops of Toruń.

КАФЛЯ XVIII СТАГОДДЗЯ СА ЗБОРАЎ АКРУЖНОГА МУЗЕЯ Ў ТОРУНІ

рэзюмэ

У артыкуле разглядаецца кафля XVIII стагоддзя са збораў Акружнога музея ў Торуні і прапануюцца папярэднія вынікі даследавання. З фондаў музея былі выбраны чатыры групы кафлі агульнай колькасцю 127 экзэмпляраў. Кожная група характарызуецца асобным колерам мастацкага ўпрыгожвання і іншымі дэкаратыўнымі элементамі. Падобна на тое, што кафля была перададзена ў музей як рэшткі разбураных пячэй.

Уся кафля, прадстаўленая цэлымі экзэмплярамі, зроблена са светлай, добра абпаленай гліны і мае апельсінава-крэмавы колер. Уся плошча вонкавай пласціны пакрыта белай свінцова-алавянай палівай, на якую нанесены жанравыя сцэны.

Мастацкі арнамент першай групы мае фіялетавы колер і закампанаваны ў рэльефнае абрамленне ў выглядзе картуша і на кожнай кафлі складае асобнае цэлае (табл. 1, 2). Мастацкае ўпрыгожванне другой (табл. 3) і трэцяй (табл. 4, 5, 6) груп таксама выканана фіялетавай (марганцавай) фарбай і адрозніваецца формай і колерам кантаў. Кафля групы 2 падобна на эльблонгскія формы. Чацвёртая група кафлі вылучаецца сцэнамі ў стылі ракако, напісанымі зялёным (медзь) колерам у фіялетавым (марганец) контуры (табл. 7, 8).

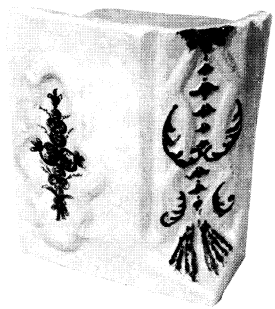
Мастацкім узорам для нанясення дэкору на вонкавую частку кафлі была графіка вядомых мастакоў, такіх як Ёхан Эсаяс Нільсан, Данэль Хадавецкі, Ніколас Лянцрэт і іншых. Прыкладам работы Нільсана можа быць графіка з серыі La Musique du Cabinet (табл. 7, мал. 50), на якой прадстаўлена жанчына, якая трымае цытру, у суправаджэнні мужчыны. На кафлю ж нанесены малюнак толькі жанчыны з цытрай (табл. 7, мал. 49). Узорам для нанясення на кафлю сцэны пары, якая цалуецца (табл. 7, мал. 46), паслужыла графіка Данэля Хадавецкага (табл. 7, мал. 48).

Выгляд гданьскіх і эльблонгскіх пячэй даследчыкам добра вядома, але як выглядалі торунскія печы, застаецца праблемай. На дадзеным этапе даследаванняў няма адзначнага адказу на гэтае пытанне. Нявырашаным застаецца і паходжанне кафлі, якая знаходзіцца ў торунскім музеі: ці была яна выраблена ў мясцовых майстэрнях.

59 R. Domagała, *Kafle toruńskie* [w:] *Kafle gotyckie i renesansowe na ziemiach polskich*, Gniezno 1993, s. 104-105.

Jacek Martusewicz
Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Restauracja XVIII-wiecznego pieca kaflowego ze zbiorów Muzeum Pałacu w Wilanowie

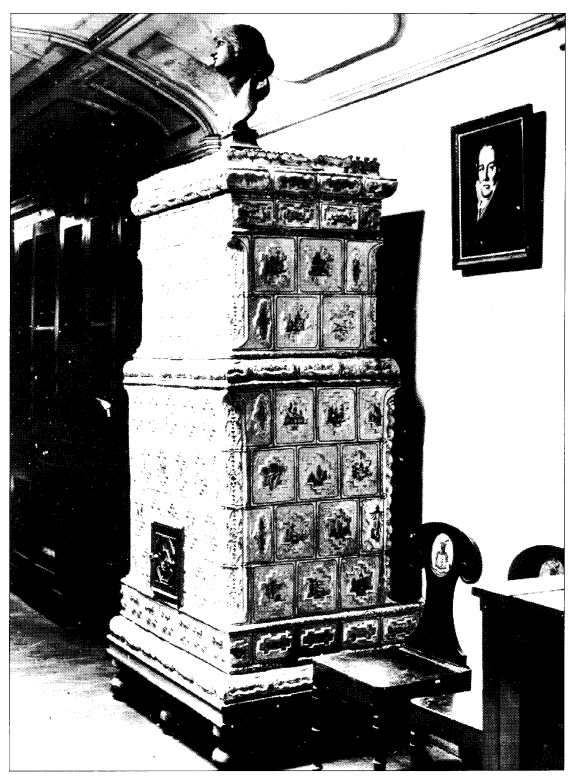


Konserwacja dzieł sztuki stawia podstawowe pytanie o zakres dopuszczalnej ingerencji wobec oryginalnego dzieła. Poszukiwania odpowiedzi określają dwa obszary wiedzy. Pierwszy wiąże się z analizą pierwotnej technologii i stanu zachowania materii zabytku. Drugi obszar wyznaczają specjalistyczne badania historyczne i ikonograficzne. Żaden z nich nie jest domeną konserwatora, ale właśnie on czerpiąc wiedzę od licznych specjalistów wyznacza ostateczny kształt ingerencji i kreacji konserwatorskiej. Bierze również za nie odpowiedzialność.

W odniesieniu do restauracji charakter tej kreacji ma znaczenie pierwszoplanowe. Świadomość kształtowania przyszłego odbioru dzieła sztuki wpływa nie tylko na decyzje o doborze odpowiednich technologii konserwatorskich, ale także na zakres działań stricte plastycznych.

W przypadku restauracji zespołu kafli i innych elementów ceramicznych przypisywanych XVIII-wiecznemu piecowi kaflowemu typu gdańskiego z Pałacu w Wilanowie problemy te okazały się szczególnie trudne i interesujące, a przyjęte założenia konserwatorskie wpłynęły na konieczność opracowania nowych rozwiązań technologicznych.

Pałac w Wilanowie wyposażony był w system ogrzewania składający się z kominków i pieców kaflowych, z których do dnia dzisiejszego zachowało się zaledwie kilka. Natomiast w magazynach Muzeum Pałacu w Wilanowie przechowywany był zespół kafli, listew ceramicznych i elementów zwieńczenia przypisywanych XVIII-wiecznemu piecowi kaflowemu. Pokryte one są białozielonkawą polewą i dekorowane ornamentami i rysunkami wykonanymi w technice manganowej w kolorze fioletowo-szarym. Piec ten rozebrano prawdopodobnie w 1952 r. w trakcie adaptacji pomieszczeń pałacowych na potrzeby rezydencji ówczesnego premiera Józefa Cyrankiewicza[1]. Nie zachowała się żadna dokumentacja rozbiórkowa. Jedyne pewne informacje odnoszące się do miejsca usytuowania pieca oraz jego wyglądu wynikają z analizy archiwalnej fotografii z 1915 r.[2] wykonanej przez Henryka Poddębskiego (ryc. 1). Pozwala ona stwierdzić, że przedstawiony na niej piec jest piecem kaflowym oznaczonym obecnie numerem inwentarza Wil. 3763. Był on usytuowany w skrzydle pałacu w Galerii Górnej Południowej.

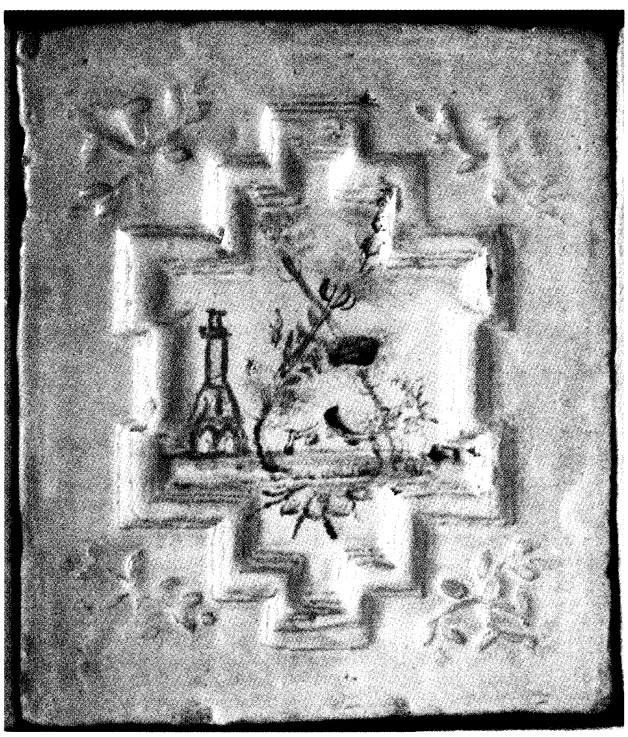


Ryc. 1. Archiwalne zdjęcie pieca z 1915 r., fot. H. Poddębski.

W wyniku przeprowadzonych w latach 2004-2005 szczegółowych prac inwentaryzacyjnych stwierdzono, że zachowało się 189 kafli całych lub rozbitych, 151 listew ceramicznych lub ich fragmentów i 12 elementów zwieńczenia w kształcie tzw. koronki, i że zespół ten stanowi większość elementów ceramicznych niezachowanego pieca. Odtworzono ponadto miejsca pierwotnego usytuowania kafli w ścianach pieca. Wpłynęło to na podjęcie przez Muzeum Pałacu w Wilanowie decyzji o restauracji pieca kaflowego i ponownym ustawieniu go we wnętrzach pałacowych. Dodatkowym argumentem był fakt niewielkiej liczby zachowanych tego typu pieców w Polsce. Wykonanie prac powie-

1 Według informacji wieloletniego dyrektora Muzeum Pałacu w Wilanowie dr W. Fijałkowskiego.
2 W. Fijałkowski, *Wnętrza Pałacu w Wilanowie*, Warszawa 1977, fot. 156.

Ryc. 2. Kafel gzymsowy wraz z listwą ceramiczną. Widoczne wtórnie namalowane obramienie oraz fuga z wysuszonej gliny. Stan przed konserwacją, fot. J. Martusewicz.



Ryc. 3. Piec do wypalania ceramiki namalowany wtórnie na kaflu wypełniającym środkowym, fot. J. Martusewicz.

rzono Międzyuczelnianemu Instytutowi Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, który powołał zespół pod kierunkiem autora niniejszego artykułu.

Rozpoczynając prace konserwatorskie przy kaflach i pozostałych elementach ceramicznych przyjęto założenie, że zrekonstruowany piec nie będzie pełnił funkcji grzewczych. Jednocześnie ustalono, że w związku z planowanymi w najbliższych latach istotnymi planami remontowymi, Muzeum Pałac w Wilanowie nie może wskazać ostatecznego miejsca ekspozycji pieca. W toku dalszych badań historycznych i analiz laboratoryjnych sformułowano kolejne istotne wnioski wpływające na ostateczny charakter restauracji. Zostaną one przedstawione poniżej.

Szczegółowa analiza odbitki fotograficznej wykonanej z negatywu wspomnianego już zdjęcia z 1915 r.[3] pozwoliła na rozpoznanie widocznych na niej kafli na podstawie dekorujących je przedstawień. Stwierdzono także, że w tym czasie w bryle pieca istniały już wkomponowane kafle o innej polewie i kształcie. W zespole kafli przypisywanych temu piecowi stwierdzono wcześniej obecność czterech kafli wypełniających narożnych, dwóch gzymsowych narożnych oraz jedenastu elementów zwieńczenia wyraźnie wyróżniających się. Posiadały one polewę w kolorze białym, w przeciwieństwie do biało-zielonej pokrywającej większość kafli. Różniły się także większymi (o ok. 1 cm) wymiarami przy jednocześnie cieńszych ściankach lica i kołnierzy. Uformowane zostały też z innej gliny[4]. Ich cechy stylistyczne oraz spójny z pozostałymi kaflami charakter dekoracji manganowej pozwalał datować je na pierwszą poł. XVIII w. Wskazywało to wyraźnie na wcześniejszą przebudowę pieca, w trakcie której zniszczone lub brakujące elementy zastąpiono kaflami pochodzącymi z innego, uprzednio rozebranego pieca, być może nieznacznie starszego. Ciekawe było również późniejsze stwierdzenie, że jeden z kafli gzymsowych narożnych wykorzystano jako kafel gzymsowy wypełniający.

Wnioski o wcześniejszej przebudowie pieca (być może nawet kilku) potwierdziły widoczne na zdjęciu drzwiczki żeliwne, które są dowodem na wtórną lokalizację pieca w tym miejscu. Wykonano je w celu umożliwienia obsługi paleniska od frontu pieca. Wiąże się to nie tylko ze zmianą rodzaju opału z drewna na węgiel, ale także z faktem usytuowania pieca przy ścianie szczytowej skrzydła pałacu wykluczającej pierwotny załadunek komory paleniska z sąsiedniego pomieszczenia. Należy podkreślić, że opalanie gdańskich pieców kaflowych poprzez tzw. czeluść, czyli otwór znajdujący się w ścianie pomieszczenia sąsiadującego z piecem (sieni lub korytarza) jest jedną z charakterystycznych cech tych urządzeń grzewczych.

Kolejnym istotnym zagadnieniem dla sformułowania propozycji restauracji pieca było rozstrzygnięcie pochodzenia i charakteru widocznych na licach części kafli malowanych obramień w kolorze szaro-niebieskim lub fioletowym (ryc. 2). Tym samym kolorem wykonano retusze na dekoracji manganowej niektórych listew ceramicznych oraz elementów zwieńczenia w miejscach gdzie znajdowały się jej ubytki lub niedomalowania. Stwierdzono, że jest to dekoracja wykonana na szkliwie farbami zawierającymi glinki ziemne w spoiwie ze skrobi jęczmiennej. Obramienia te nie zostały namalowane bezpośrednio na szkliwie, lecz na warstwie gruntu kredowego o spoiwie olejnym[5], który nałożono niestarannie rozcierając na krawędziach kafli. Niejednokrotnie pod warstwą gruntu stwierdzono obecność cienkiej warstwy wysuszonej gliny pochodzącej z fug pieca. Szczegółowe obserwacje potwierdziły przypuszczenia, że obramienia te w niektórych przypadkach pokrywały również fugi. Po oczyszczeniu powierzchni lic kafli na kilku z nich zauważono linie obramienia przecinające kompozycję. Ciekawy jest przypadek kafla wypełniającego, na którym na oryginalnej dekoracji manganowej namalowano (farbą użytą do malowania obramień), budowlę przypominającą piec do wypalania ceramiki (ryc. 3).

3 Negatyw w zbiorach Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, nr inw. neg. 24683.

4 Obserwacje makroskopowe potwierdziły badania składu mineralnego czerepów metodą dyfrakcji RTG wykonane przez mgr Ryszarda Kopczyńskiego w laboratorium PETROGEO – Przedsiębiorstwa Usług Laboratoryjnych i Geologicznych Sp. z o.o.

5 Badania farby i gruntu wykonał Wojciech Osiak pod kier. mgr Ireny Koss w Zakładzie Badań Specjalistycznych i Technik Dokumentacyjnych Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w ramach przygotowanej pracy magisterskiej.

Wszystkie powyższe obserwacje i badania laboratoryjne wykazały, że jest to wtórna dekoracja pieca powstała w trakcie ostatniej przebudowy. Jej celem mogło być zatuszowanie niedokładności powstałych po powtórnym zestawieniu pieca (linie obramień przecinające kafle). Mogła też powstać w wyniku indywidualnych wymagań estetycznych ówczesnego właściciela pałacu. Obserwacja wtórnej dekoracji pieca malowanymi obramieniami kafli dodatkowo potwierdziła przypuszczenie, że część ubytków kafli jest wynikiem świadomego ich obtłuczenia przez zduna w trakcie wcześniejszego montażu sprzed 1915 r.

Podsumowując powyższe spostrzeżenia i wyniki badań przedstawiono koncepcję restauracji, która pozwalałaby na uwypuklenie jego pierwotnych unikatowych cech pieca kaflowego typu gdańskiego, a jednocześnie uwzględniającą historyczne modyfikacje. Zdecydowano o nie wykonywaniu rekonstrukcji niezachowanych drzwiczek do paleniska w celu podkreślenia pierwotnego sposobu opalania. Odtworzono brakujące kafle, które uległy zniszczeniu w trakcie przebijania otworu dla drzwiczek w ścianie frontowej. Jednocześnie, chcąc w jak najmniejszym stopniu zakłócić odbiór pierwotnej kompozycji najlepiej widocznych ścian pieca, zdecydowano o przeniesieniu zrekonstruowanych kafli na tylną, prawie niewidoczną ścianę. Pozyskane w ten sposób oryginalne kafle przeniesiono na ścianę frontową. Podobnie postąpiono w przypadku pozostałych niezachowanych kafli. Ogółem dotyczyło to kilku kafli w całym piecu (ryc. 4). Rekonstrukcje kafli wykonano na bazie masy mineralnej „Funcosil–Fugenmörtel" firmy „Remmers", opracowanej na zamówienie, na podstawie dostarczonych próbek kolorystycznych czerepu. Odlew z masy mineralnej pokryto cienką warstwą odpowiednio dobranej kolorystycznie fugi mineralnej „Mapei" o zmniejszonej grubości wypełniacza (masa do fugowania w zakresie 0-2 mm) lub szpachli akrylowej. W trakcie wiązania spoinę przetarto miejscami w celu uzyskania efektu prześwitywania warstwy masy mineralnej „Funcosil–Fugenmörtel", imitującej czerep, co było efektem charakterystycznym dla oryginalnych kafli. Po kilku dniach, na wyschniętą powierzchnię lica nałożono klika warstw żywicy akrylowej „Paraloid B-72" w acetonie w celu uzyskania cienkiej błyszczącej warstwy imitującej szkliwo. Nie odtwarzano dekoracji manganowej kafli z przedstawieniami postaci lub scen rodzajowych. Wykluczał to niepowtarzalny indywidualny charakter poszczególnych przedstawień. Dodatkowo pozwoli to w przyszłości na łatwe odróżnienie rekonstruowanych elementów od oryginałów.

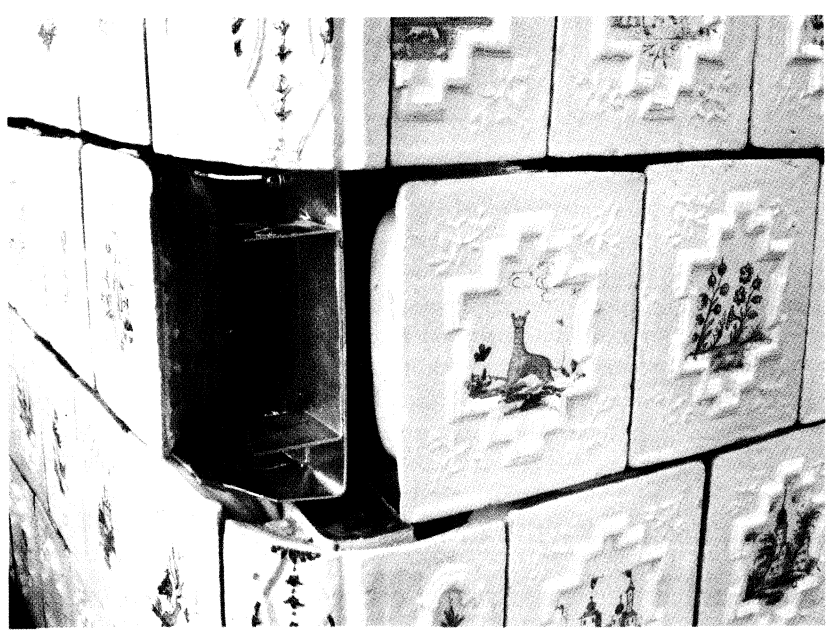
W odniesieniu do sześciu kafli i jedenastu elementów zwieńczenia pochodzących z innego XVIII-wiecznego pieca postanowiono o ich pozostawieniu w miejscach widocznych na zdjęciu archiwalnym. Są one świadectwem charakterystycznych dla licznych pieców kaflowych przebudowań.

Kolejną istotną decyzją konserwatorską było usunięcie wtórnych, malowanych na szkliwie przemalowań. Uznano, że elementy te w sposób zasadniczy zakłócają odbiór kompozycji bryły i dekoracji kafli nawiązującej do pieców gdańskich. Wykonane zostały po poprzednim zestawieniu pieca z uwzględnieniem istniejących fug i ich szerokości tworząc dominujący element kompozycyjny, którego celem było odwrócenie uwagi od niedokładności dopasowania poszczególnych kafli. Niedokładność ta wynikała z ówczesnej technologii wykonywania kafli i jest świadectwem XVIII-wiecznej sztuki garncarskiej, a nie błędów. Przed usunięciem przemalowań wykonano szczegółową dokumentację fotograficzną poszczególnych elementów ceramicznych. Jednocześnie pozostawiono jako świadka jeden kafel gzymsowy na najwyższym poziomie lewego boku pieca, dwie listwy ceramiczne oraz wspomniany wcześniej kafel z domniemanym przedstawieniem pieca do wypalania ceramiki.

Na koniec zdecydowano o wykonaniu, na podstawie zdjęcia archiwalnego, drewnianej podstawy całego urządzenia nawiązującej swym charakterem do szaf gdańskich. Składa się ona z ośmiu toczonych z drewna dębowego nóg oraz listew zasłaniających ruszt konstrukcji pieca. Wszystkie elementy zabejcowano i zabezpieczono woskiem.

Ryc. 4. Zrekonstruowany kafel wypełniający narożny, fot. J. Martusewicz.

Ryc. 5. Uchwyt mocujący przykręcony do konstrukcji nośnej i przygotowany do wklejenia kafla wypełniającego narożnego. Stan w trakcie konserwacji, fot. J. Martusewicz.



Ryc. 6. Piec kaflowy po konserwacji w obecnym miejscu ekspozycji, fot. J. Martusewicz.

Przedstawiona powyżej koncepcja restauracji pieca kaflowego musiała zostać pogodzona z narzuconym trudnym i ważnym warunkiem – możliwością późniejszego przeniesienia i ewentualnego magazynowania pieca. Rozwiązanie tego problemu zmusiło do opracowania takiego rozwiązania technicznego aby umożliwić szybki i bezpieczny montaż i demontaż.

Zdecydowano o opracowaniu możliwości rozebrania pieca kaflowego na dwóch płaszczyznach dokładności: poszczególnych warstw – poziomów oraz każdego kafla i listewek. W tym celu opracowano specjalnie zaprojektowaną konstrukcję stalową składającą się z dwunastu elementów odpowiadających podstawie i kolejnym warstwom kafli. Elementy te umożliwiają swobodne zestawienie całej konstrukcji. Są dodatkowo wyposażone w wewnętrzne wsporniki, które pozwalają na ich wzajemne skręcenie w celu wyeliminowania ryzyka ewentualnych przemieszczeń względem siebie. Każda warstwa konstrukcji posiada osiem wsporników. Cztery dolne wysunięte są w ten sposób, że pełnią jednocześnie funkcję nóżek umożliwiających postawienie poszczególnych części z jednoczesnym zachowaniem dystansu od podłoża do przymocowanych do niego kafli.

Poszczególne kafle wklejono w odpowiednio zaprojektowane do każdego typu uchwyty z ocynkowanej galwanicznie blachy, które uprzednio przykręcono do odpowiedniej warstwy konstrukcji stalowej (ryc. 5). W niektórych przypadkach uchwyty indywidualnie doginano w celu lepszego dopasowania do kształtu kołnierza kafla. Wiązało się to z bardzo zróżnicowanymi wymiarami kołnierzy wynikającymi z ich małoprecyzyjnego ręcznego formowania. Przed wklejeniem kafli w uchwyty zabezpieczono klejone powierzchnie w celu zachowania możliwości ewentualnego demontażu. Powierzchnię wewnętrzną uchwytów zaizolowano preparatem wykonanym na bazie wosku mikrokrystalicznego „Agent Demoulage 841" firmy „Axon". Miejsca wklejenia na kołnierzach kafli zaizolowano dwoma preparatami: żelem ochronnym „Secol" firmy „Secura" oraz wspomnianym preparatem firmy „Axon". Taka izolacja kafli pozwala na usunięcie warstwy wosku mikrokrystalicznego i jednocześnie zabezpiecza porowaty czerep przed penetracją wosku i rozpuszczalników organicznych np. benzyny lakowej. W celu wklejenia kafli w uchwyty zastosowano żywicę epoksydową firmy „Axon". Analogiczny sposób wklejania zastosowano w przypadku listew ceramicznych, które osadzono w wykonane z blachy prowadnice.

Po zestawieniu wszystkich elementów pieca we wskazanym miejscu w pałacu spoiny wypełniono masą mineralną firmy „Mapei" w kolorze zbliżonym do wysuszonej gliny. Następnie fugi te pokryto cienką warstwą oryginalnej gliny, która zachowała się w komorach części kafli. Był to prawdopodobny kolor oryginalnych fug, choć nie można wykluczyć, że mógł on być modyfikowany np. poprzez wtarcie w ich powierzchnię cienkiej warstwy kredy. W przypadku potwierdzenia się tych przypuszczeń istnieje możliwość takiej modyfikacji kolorystycznej.

Przyjęte rozwiązanie montażu pieca pozwala na łatwe rozebranie na warstwy a także umożliwia niezależne wyjmowanie poszczególnych kafli. Biorąc pod uwagę, że waga poszczególnych warstw wraz z przymocowanymi kaflami waha się pomiędzy 45 a 70 kg ich transport w wykonanych na wymiar skrzyniach lub ewentualne magazynowanie nie stanowi problemu.

Zaprezentowane powyżej założenia konserwatorskie oraz przyjęte rozwiązania techniczne doprowadziły do odtworzenia zdemontowanego w latach 50. XVIII-wiecznego pieca kaflowego. Stworzyły nowe warunki dla percepcji zabytku. W przypadku odnalezienia nowych wiarygodnych źródeł archiwalnych zapewnione zostały możliwości przebudowy pieca bez narażania na uszkodzenie jego elementów. Położenie nacisku na wyeksponowanie pierwotnego wyglądu dekoracji kafli pociągnęło za sobą nieodwracalne usunięcie wtórnych przemalowań w formie obramień. Była to decyzja świadoma i komisyjnie uzgodniona, choć mogąca u niektórych osób budzić zastrzeżenia. Obecnie piec usytuowany jest przy filarze w pomieszczeniu rozpoczynającym trasę turystyczną Muzeum Pałacu w Wilanowie (ryc. 6). Znajduje się ono pod Sienią Zieloną w skrzydle południowym pałacu. Jest to z jednej strony doskonałe miejsce umożliwiające zapoznanie się szerokiej publiczności z „nowym" zabytkiem wilanowskiego pałacu, z drugiej niewłaściwe z punktu widzenia prawdy o funkcjonowaniu tych urządzeń grzewczych. Opracowanie konstrukcji umożliwiającej demontaż pieca pozwala mieć nadzieję na znalezienie nowego miejsca w intensywnie zmieniającym swoje oblicze Muzeum Pałacu w Wilanowie. Pozostaje wreszcie rzecz najistotniejsza – po ponad pięćdziesięcioletniej przerwie powrócił na nowo jeden z nielicznych reprezentantów zabytków XVIII-wiecznej sztuki garncarskiej. Należy mieć nadzieję, że stanie się on także interesującym źródłem wiedzy inspirującym szersze badania historyczne i prace konserwatorskie.

THE ISSUE OF RESTORATION OF THE 18TH CENTURY TILE STOVE FROM THE COLLECTION OF THE PALACE MUSEUM AT WILANOW

summary

In the store-rooms of the Palace Museum at Wilanów a collection of tiles, ceramic listels and elements of coping ascribed to the 18th century tile stove were kept. Detailed catalogue works led enabled making a decision of its restoration. Analysis of archival materials and secondary repainting of the tiles led to formulation of aesthetical conception of the stove`s restoration. It enables to emphasize its original unique features of tile stove of Gdańsk type, and, at the same time, considers historical modifications.

During the undertaken works of conservation, technological realisations enabling possible removal of the stove were accepted. An opportunity of taking the stove into pieces in two planes of accuracy: individual levels and each tile individually, was created. With this purpose, specially planned steel construction consisting of 12 elements corresponding with the foundation and following levels of the tiles was worked out. Particular tiles were inserted in suitably projected holders of galvanized sheet zinc, which can be screwed on suitable places of the construction. Considering the fact that the weight of the levels together with fixed tiles ranges from 45 to 70 kg, it is not a problem to transport them in fitted boxes or possible storage.
At present, the stove is situated in a room that starts a tourist route of the Palace Museum at Wilanów. It is located beneath the Green Vestibule in the south wing of the Palace.

ПРАБЛЕМА РЭСТАЎРАЦЫІ КАФЕЛЬНАЙ ПЕЧЫ XVIII СТАГОДДЗЯ З ФОНДАЎ МУЗЕЯ ПАЛАЦА Ў ВІЛЯНАВЕ

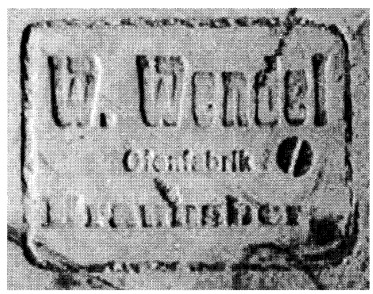
рэзюмэ

У фондах Музея палаца ў Вілянаве зберагаецца комплекс кафлі, керамічных пласцін і іншых элементаў, якія адносяцца да печы XVIII стагоддзя. Праведзеныя грунтоўныя інвентарызацыйныя працы дазволілі ўзняць пытанне аб рэстаўрацыі печы. Аналіз архіўных матэрыялаў, а таксама другасная перафарбоўка кафлі прывялі да фармулявання эстэтычнай канцэпцыі рэстаўрацыі печы. Канцэпцыя дазваляе звярнуць увагу як на унікальныя першасныя характарыстыкі печаў гданьскага тыпу, так і ўлічвае іх гістарычную мадыфікацыю.

Падчас правядзення кансервацыйных работ было прынята тэхналагічнае рашэнне, якое дазваляла перанесці печ. Стала магчымым разабраць печ у паслядоўным парадку, г.зн. цэлымі ўзроўнямі і па асобных плітках. З гэтай мэтай была распрацавана спецыяльная металічная канструкцыя, якая складалася з дванаццаці элементаў, што адпавядалі аснове і наступным узроўням кафлі. Асобныя пласціны кафлі былі зманціраваны ў спецыяльныя скобы з цынкаванай бляхі, якія дазвалялі прымацаваць пласціны да адпаведных месцаў канструкцыі. Вага ўзроўняў разам з прымацаванымі пласцінамі кафлі складала ад 45 да 70 кг, аднак іх транспарціроўка ў вялікіх скрынях і захаванне ў сховішчах не складала праблемы. Цяпер печ знаходзіцца ў памяшканні, з якога пачынаецца турыстычны агляд Музея палаца ў Вілянаве, пад Зялёнымі Сенямі ў паўднёвым флігілі палаца.

Jagoda Semków, Weronika Wojnowska
Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku

Piece kaflowe z XIX i XX w. z terenu dawnych Prus i Pomorza



Czas pieców kaflowych, które przez sześćset lat stanowiły niezbędny element wyposażenia każdego wnętrza mieszkalnego nieuchronnie dobiega końca. Dziś spotyka się przede wszystkim piece z XIX i XX w.[1] Tymczasem ich dzieje to temat podejmowany niezwykle rzadko, zarówno przez historyków sztuki, jak i historyków kultury materialnej, archeologów, czy badaczy zajmujących się historią techniki. Szczególnie dużo pieców ocalało w dawnych Prusach Wschodnich, Zachodnich, na Pomorzu i Śląsku[2]. Jednak inwentaryzacji zabytkowych pieców z tego terenu, na większą skalę, jak dotąd, nikt nie prowadził. Taka inwentaryzacja, ograniczona do obszaru Warmii, Mazur i Pomorza, została podjęta przez autorki siedem lat temu przynosząc ogromny materiał badawczy[3].

Na Warmii, Mazurach i Pomorzu najwięcej pieców pozostało w domach wiejskich, mniej w miastach. Pałace i dwory tego regionu zachowały tylko niewielką część swoich dawnych urządzeń grzewczych. Piece kaflowe przetrwały także w niektórych budynkach użyteczności publicznej (w szkołach, urzędach, budynkach administrowanych przez kościół itp.).

Piece XIX- i XX-wieczne charakteryzuje niezwykłe bogactwo i różnorodność form i dekoracji, można zaryzykować stwierdzenie, że na skalę niespotykaną w poprzednich wiekach. W XIX w. popularne były białe, najczęściej klasycystyczne, piece zwane berlińskimi (do których wracano jeszcze na początku XX w.). Powszechnie stawiano też piece z kafli barwnych, w których zdobnictwie znajdowały odbicie wszystkie obowiązujące style. Tak, więc w drugiej połowie XIX w., kiedy to przewijały się mody na kolejne style historyczne, piece nawiązywały do klasycyzmu, gotyku, baroku, czy renesansu lub stanowiły eklektyczną mieszaninę różnych stylów. Z kolei na przełomie wieku XIX i XX, na dekorację pieców, ogromny wpływ wywierała secesja, a w latach 20. i 30. XX w. *art deco*. Jednocześnie, pod koniec XIX i na początku XX w. na kilka dziesięcioleci, upowszechnił się nowy typ pieców z białych kafli i dużych polichromowanych elementów. Zupełnie zaś odrębne i unikalne grupy, stanowiły repliki pieców z wcześniejszych epok, czy piece ludowe. Wszystko to tworzyło w tym czasie niezwykłą i trudną dziś do ogarnięcia mozaikę. Oglądając zdjęcia składów fabrycznych dużych firm niemieckich, czy przeglądając ofertę działających na przełomie XIX i XX w. zakładów widzimy propozycje dotyczącą wszystkich wymienionych typów. Dopiero po I wojnie światowej, kiedy wyszły z mody piece w stylach historycznych, czy piece z kafli polichromowanych, przeminęła moda na secesję, bryły i dekoracje pieców stopniowo uległy uproszczeniu.

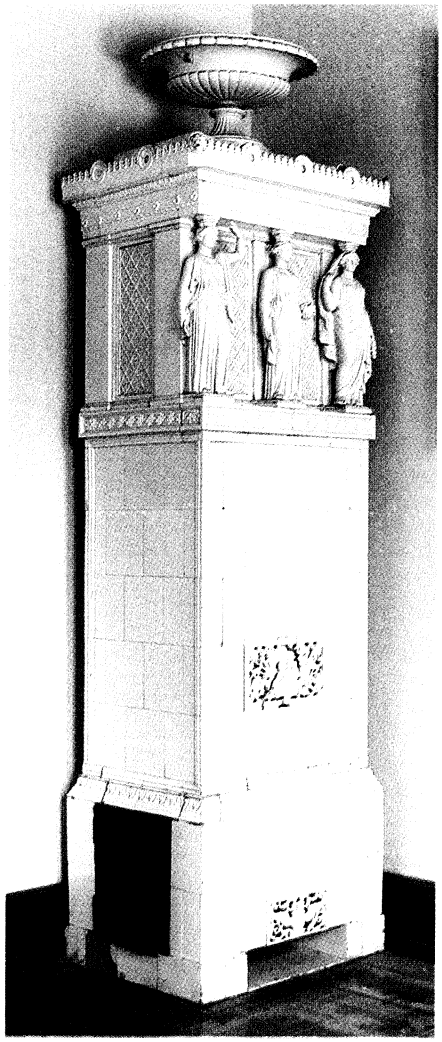
Są jeszcze takie miejsca, choć nie zostało ich wiele, gdzie czas, jeśli chodzi o piece, zatrzymał się na przełomie XIX i XX w. i całe to bogactwo różnorodnych form zobaczyć można pod jednym niemal dachem (Przykładem mogą być piece w zespole pałacowym w Dobrocinie k. Morąga).

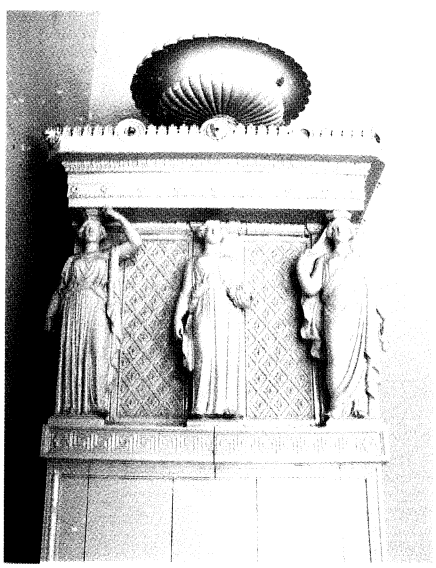
Przegląd XIX- i XX-wiecznych pieców kaflowych z terenu Warmii Mazur i Pomorza ułatwi, stworzona na potrzeby inwentaryzacji, typologia. Jest ona z pewnością daleka do doskonałości, tym bardziej, że problemów przysparza

1 Badaniami objęte zostały dawne Prusy Wschodnie i Zachodnie w granicach obecnego województwa Warmińsko-Mazurskiego i częściowo Pomorskiego. Piece wcześniejsze, powstałe do końca XVIII w., znaleźć można przede wszystkim w muzeach (sporadycznie tylko w innych obiektach).

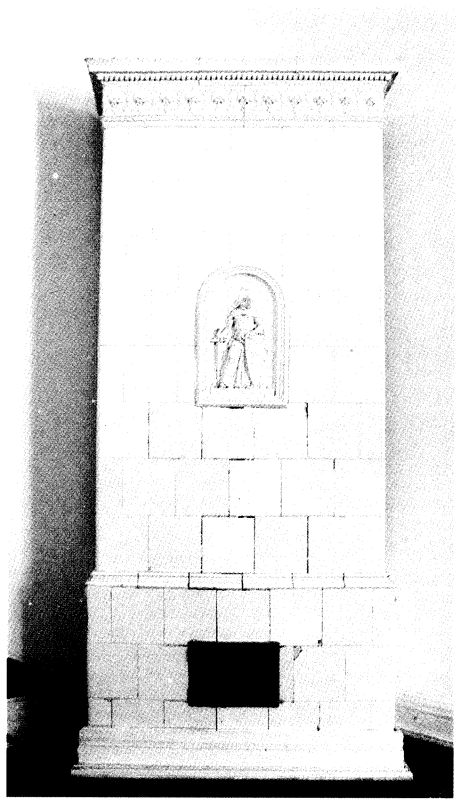
2 Czyli na terenach stanowiących w XIX w. i pierwszej połowie XX w. wschodnie prowincje państwa niemieckiego.

3 Inwentaryzację zapoczątkowano w ramach pracy w Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku, jako konkurs: *Najstarsze piece kaflowe w regionie braniewskim*" (2000-2001), a następnie kontynuowano dzięki uzyskaniu stypendiów Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2002, 2005), a także poprzez Fundację im Mikołaja Kopernika we Fromborku oraz Stowarzyszenie Miłośników Pieców Kaflowych im. Waltera Wendla w Braniewie, jak również własnymi siłami autorek. Zob., www.frombork.art.pl – archiwum wystaw czasowych – inne działania – konkurs, 31.05.2007.





Ryc. 1-1a. Frombork, nowy pałac biskupi, piec o dekoracji neoklasycystycznej, poł. XIX w., fot. J. Semków, W. Wojnowska.



Ryc. 2-2a. Kwitajny, pałac, piece o dekoracji neoklasycystycznej, k. XIX w., fot. J Semków, W. Wojnowska.

terminologia, a właściwie brak powszechnie funkcjonującej systematyki pieców z tego okresu, do tego stopnia, że niektóre typy pieców w ogóle nie posiadają jednolitego nazewnictwa.

Przyjmując jako kryterium stosowanie polewy i polichromii na kaflach, wyodrębniono dwie kategorie: 1 – piece z kafli z białą lub barwną polewą oraz 2 – piece z kafli z białą polewą i barwną polichromią.

K a t e g o r i a A obejmuje cztery grupy pieców.

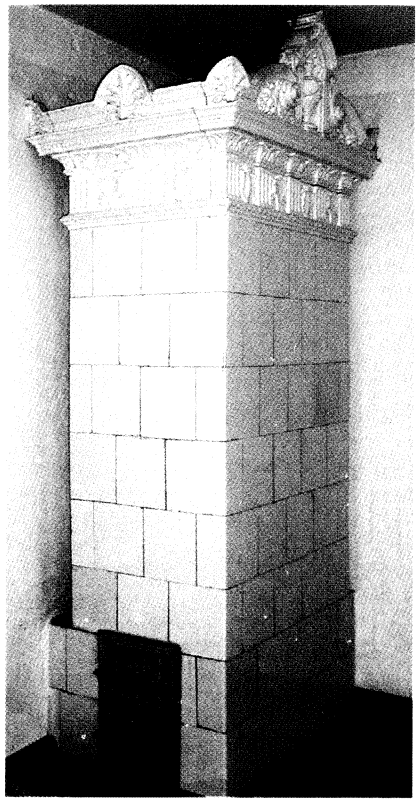
Jako g r u p ę 1 wydzielono piece z białych, gładkich kafli wypełniających i dużych, reliefowych elementów kaflowych. Piece te, zwane berlińskimi, powszechne były we wnętrzach pałacowych i dworskich do końca XIX, a nawet do początku XX w. Nawiązywały one najczęściej do wzorów neoklasycyzmu niemieckiego, a ich popularność zapoczątkowali: wybitny niemiecki architekt Karl Friedrich Schinkel i Tobias Christoph Feiner, berliński fabrykant pieców, zwany ojcem berlińskich pieców kaflowych[4].

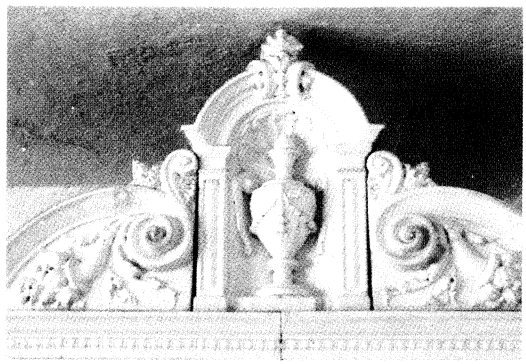
Prosta, najczęściej dwuskrzyniowa, bryła pieców berlińskich, w której podział zaakcentowany był przeważnie tylko gzymsem, składała się z białych kafli wypełniających, a dekorację stanowiły duże elementy zdobnicze. W grupie tej można wydzielić trzy podstawowe typy pieców.

Typ 1, najbardziej efektowny, to piece z bogatą dekoracją, w partii zwieńczenia i lica, na którą składały się: panneau, medaliony, kafle ażurowe, nisze, a nawet pełnoplastyczne figury, zaś bogate zwieńczenia podkreślały duże kafle fryzowe, z przedstawieniem scen antycznych, mitologicznych postaci, motywów akantowych, groteskowych czy arabeskowych. Piece tego typu, stanowią dziś obiekty unikalne i zdarzają się nieczęsto. Obiektem szczególnym, gdzie zachował się zespół kilkunastu takich pieców, powstałych w berlińskim zakładzie Feinera, a projektu, najprawdopodobniej, wspomnianego już, Schinkla jest nowy pałac biskupi we Fromborku[5] (ryc. 1-1a).

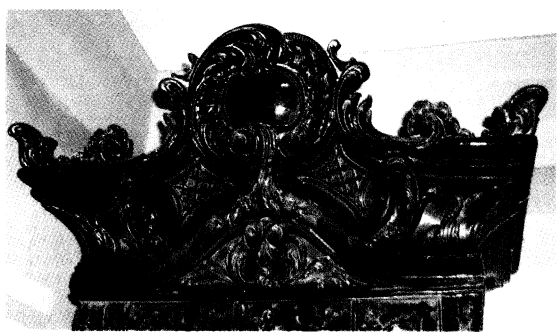
4 M. Dietmar, *Seydlitz, Ackermann, Schmidt, Blumenfeld, Veltag, Veltak – Die Geschichte einer Ofenfabrik* [w] *Märkische Ton-Kunst Veltener Ofenfabriken. Eine Beitrag zur Kulturgeschichte des Heizens*, Stuttgart 1993, s. 19-20.

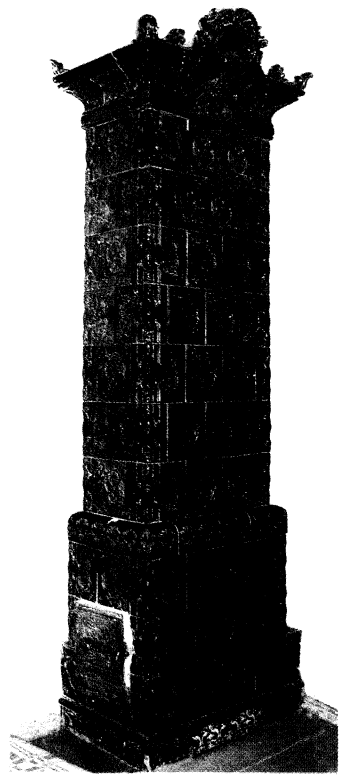
5 Wystrój nowego pałacu biskupiego (dziś plebania parafialna), powstałego w latach 1841-1842, w całości niemal utrzymany jest w stylu neogotyckim, jedynie piece posiadają dekorację neogotycką i neoklasycystyczną. Ich wykonanie przypisano firmie Feinera na podstawie pojedynczych kafli ze stemplem tego warsztatu, pozostałych po przebudowie pieców. Natomiast na projekt Schinkla, choć nie potwierdzony, ze względu na luki w materiałach archiwalnych, dotyczących tego obiektu, wskazują analogiczne piece projektu tego artysty z 1848 r. wykonane dla pałacu Charlotenburg w Berlinie. Zob. F. Blümel, *Deutsche Öfen. Der Kunstofen von 1480*





Ryc. 3-3a. Podlechy, dom wiejskiego lekarza, piec o dekoracji neoklasycystycznej, k. XIX w., fot. J. Semków, W. Wojnowska.





Ryc. 4-4a. Pieniężno, dwór podmiejski, piec o dekoracji neobarokowo-secesyjnej, pocz. XX w., fot. J. Semków, W. Wojnowska.

Typ 2, bardziej powszechny, stanowią piece skromniejsze z dekoracyjnym fryzem i zwieńczeniem, ubogacone panneau lub medalionem, umieszczonym w części licowej nastawy (ryc. 2-2a).

Typ 3 reprezentują, najbardziej popularne, proste piece, których jedyną dekorację stanowiło zwieńczenie pokreślone fryzem z klasycystyczną najczęściej dekoracją.

Piece tych dwóch typów można spotkać dziś jeszcze, ale głównie w pałacach i dworach omawianego regonu. Jak sądzić można na podstawie zdjęć archiwalnych, niegdyś były one niezwykle popularne i dominowały w rezydencjach, ogrzewając często nawet niezwykle reprezentacyjne pomieszczenia (ryc. 3-3a).

Jako g r u p ę 2 wyodrębniono piece z kafli gładkich, lub reliefowych, o barwnej polewie.

Typ 1, w tej grupie, obejmuje piece od drugiej poł. XIX w. do początków. XX w., które podobnie jak i inne elementy wyposażenia wnętrz, nawiązywały do stylów historycznych, szczególnie do wzorów neorenesansowych, czy neobarokowych, czasami neogotyckich. Piece te, w literaturze niemieckiej nazywane *altdeutsche Ofen* nie zawsze były jednorodne stylowo, bywało, że łączyły [...] *gotyckie łuki, renesansowe gzymsy, barokowe kolumny i rokokowy ornament muszlowy* [...] *zgodnie z gustem i życzeniem klijenta*[6]. Niemniej powstawały w tym czasie niezwykle imponujące obiekty, projektowane często przez wybitnych architektów i rzeźbiarzy tj.: E. Sputh, Ch. Döbbeke, P. Obst, A. Linnemann, L. Hunger, C.A. Heideloff, a ich projekty kopiowane były potem przez rozmaite wytwórnie[7]. Okazów z bogatą dekoracją, powstających, zwykle w krótkich seriach, często na specjalne zamówienie, do reprezentacyjnych wnętrz, nie spotyka się już wiele. Popularniejsze były piece o skromniejszej warstwie zdobniczej przeważnie z polewą zielona lub brązową. Piece z końca XIX i początku XX w. miały już często zestaw motywów charakterystyczny dla panującej w tym czasie mody na secesję. Ale ponieważ, w tym czasie, przeżywały się jeszcze wzory historyczne oprócz pieców jednorodnie secesyjnych, spotyka się też egzemplarze eklektyczne, niekiedy również bardzo efektowne (ryc. 4-4a).

Typ 2 stanowią piece z pierwszej i drugiej dekady XX w., które charakteryzują się uproszczoną ale jeszcze dwuskrzyniową bryłą i przeważnie secesyjną dekoracją. Niektóre posiadały przy skrzyni dolnej siedziska, tzw. przypiecki (ryc. 5-5a).

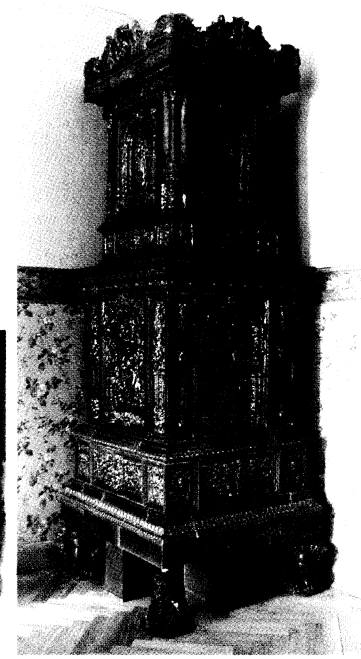
Ryc. 5-5a. Malbork, ratusz, piec secesyjny, pocz. XX w., fot. A. Sawicka.

bis 1910. Kachel- und Eisenofen aus Deutschland, Osterreich und der Schweitz, München 1965, s. 166-167, 193, tabl. s. 327; M. Dittmar, *„Die Vater" des Berliner Ofens* [w:] *Märkische Ton-Kunst ...*, s. 78-83.

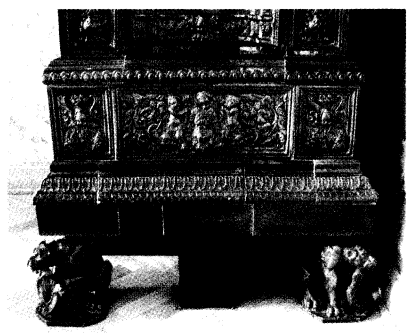
6 M. Dittmar, *Kunstofen contra weisser Langweiler – die Konkurrenten des Berliner Ofens* [w:] *Märkische Ton-Kunst ...*, s. 109.

7 M. Dittmar, *Historismus – ein unendliches Betätigungsfeld für Öfen* [w:] *„Doch auch dies letzte Abendroth der Ofenmalerei erbleicht ...". Katalog zur Austtellung „Künstleröfen-Ofenkünstler"*, Ofen- und Keramikmuseums Velten, 2000, s. 24-29.

Ryc. 6. Giławy, dom wiejski, piec – lata 30. XX w., fot. St. Kuprjaniuk



Ryc. 7-7a. Krokowa, pałac, kopia renesansowego pieca z fabryki C.W. Fleischmanna w Norymberdze, k. XIX w., fot. J. Semków, W. Wojnowska.



Ryc. 8-8a. Szczytno, Muzeum Mazurskie, piec ludowy, pierwsza poł. XIX w., fot. J. Semków, W. Wojnowska.

Typ 3, to piece z trzeciej i czwartej dekady XX w., przeważnie jednokondygnacyjne, czasem nawiązujące do wcześniejszej ornamentyki, lecz w formie bardziej zgeometryzowanej, odpowiadającej gustom tamtego czasu, wyrazem których była art deco. Poza tym charakteryzują się pastelową kolorystyką – delikatnymi odcieniami zieleni, brązu, błękitu. Takie piece spotyka się jeszcze dosyć często (ryc. 6).

Piece dwudziestowieczne, zarówno secesyjne, jaki i te z lat 30. i 40. XX w., powstawały też bardzo często według projektów znanych artystów tego okresu (A. Grenandera, P. Behrensa, W. Gropiusa, R. Riemerschmidta, W. Waldeyera, B. Meringa)[8].

Do grupy 3 zaliczono kopie pieców z wcześniejszych okresów – renesansowych, barokowych i klasycystycznych, które zamawiano do wnętrz rezydencjonalnych. Czasem stanowiły one dokładne repliki swoich pierwowzorów, do tego stopnia, że dziś nieraz bierze się je za oryginały. Niektóre firmy specjalizowały się w kopiowaniu pieców historycznych. W rezydencjach pruskich i pomorskich ocalały jeszcze kopie renesansowych pieców z fabryki C. W. Fleischmanna w Norymberdze, czy barokowych i klasycystycznych z cesarskiej manufaktury w Kadynach albo fabryki Waltera Wendla w Malborku i Braniewie (ryc. 7-7a).

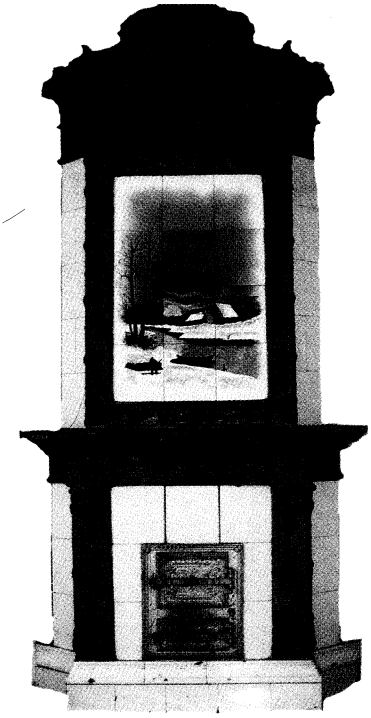
Grupę 4 tworzą piece ludowe, z XIX i XX w., nawiązujące do produkcji kaflarskiej dużych XVIII-wiecznych ośrodków w Elblągu, czy Gdańsku. Malowane motywy na kaflach zależały od charakterystycznego dla danego regionu wzornictwa ludowego, choć nie odbiegały znacząco od tego typu ludowych kafli w innych regionach. Kaflarstwo ludowe w interesującym nas regionie skupiało się w ośrodkach w południowej części Mazur oraz na Pomorzu Gdańskim. Tego typu pieców w domach mieszkalnych dziś się już nie spotyka[9] (ryc. 8-8a).

Kategoria B obejmuje piece z białych kafli wypełniających i dużych elementów kaflowych, polichromowanych i złoconych. Rodowód tej kategorii wywieść można z białych, pieców berlińskich, o których mowa wcześniej.

Piece te, popularne na interesującym nas terenie, od lat 70. XIX w. do I wojny światowej, spotyka się najczęściej w domach wiejskich i mieszczańskich, choć stawiano je także, w dworach i pałacach, w pomieszczeniach mniej reprezentacyjnych. Bryła tych pieców zawsze składała się z dwóch skrzyń zbudowanych z gładkich kafli o białej polewie oraz dużych, reliefowych, pozbawionych polewy elementów dzielących, poziomych i pionowych, które były polichromowane

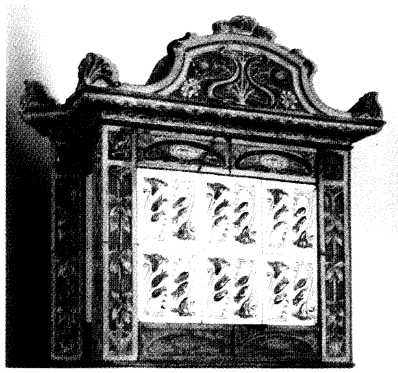
8 M. Dittmar, *Kunstofen contra weisser Langweiler ...*, s. 109; tejże, *Banhöfe oder Öfen – Entwürfe von Grenander, Behrens u.a.* [w:] *„Doch auch dies letzte Abendroth ...*, s. 35-36.

9 Piece i kafle mazurskie zobaczyć można przede wszystkim w Muzeum Mazurskim w Szczytnie i w Muzeum Budownictwa Lądowego w Olsztynku, natomiast kafle kaszubskie m.in. w Muzeum – Kaszubskim Parku Etnograficznym we Wdzydzach Kiszewskich, ale także w innych muzeach tego regionu.

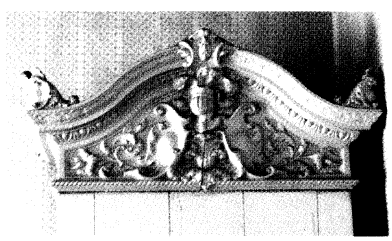


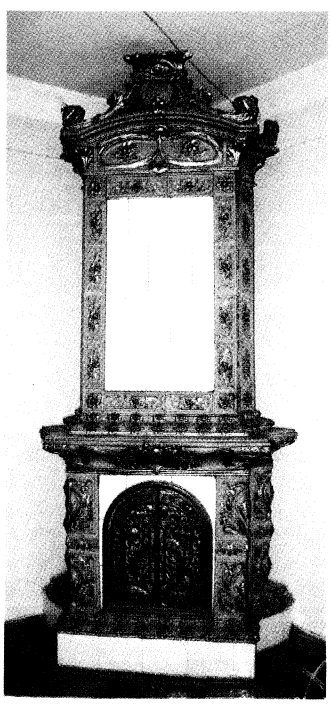
Ryc. 11. Gdańsk, restauracja *Pod Łososiem* (przeniesiony z domu wiejskiego na Żuławach), piec secesyjny, produkcja jednego z zakładów w Velten, początku XX w., fot. J. Semków, W. Wojnowska.

Ryc. 9-9a. Wilczkowo, dom wiejski, piec z dekoracją secesyjną i eklektyczną, pocz. XX w., fot. B. Anfolecki.

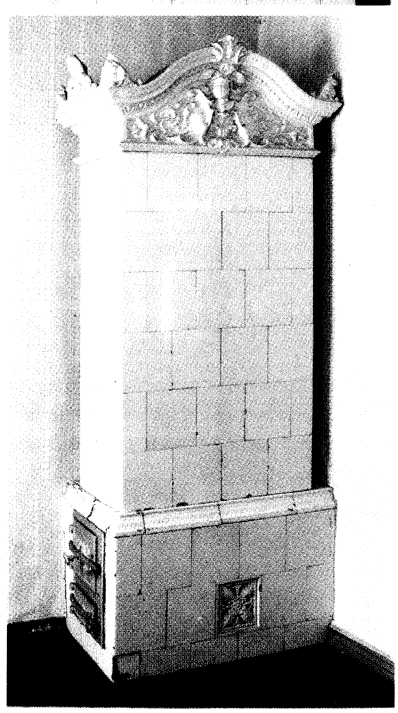


Ryc. 10-10a. Barczewo, Muzeum Feliksa Nowowiejskiego, piec secesyjny, pocz. XX w., fot. St. Kuprjaniuk.





Ryc. 13-13a. Pogrodzie, plebania parafialna, piec eklektyczny, k. XIX w., fot. St. Kuprjaniuk.



Ryc. 12-12a. Młynary, kamienica, piec secesyjny, XIX/XX w., fot. J. Semków, W. Wojnowska.

i złocone (czasami też pozostawiano je bez polichromii). Cechą charakterystyczną tych pieców były dekoracyjne, ażurowe kraty osłaniające drzwiczki do paleniska.

W tej kategorii wydzielić można kilka podstawowych typów:

Typ 1, to piece najbardziej efektowne w tej grupie, w których duże, polichromowane elementy kaflowe stanowiły obramienie skrzyń i zwieńczenie, a część frontową nadstawy zdobiły malowane (podszkliwnie i naszkliwnie) pejzaże lub sceny rodzajowe. Większość kompozycji to różne wersje tego samego wiejskiego obrazka w szacie letniej lub zimowej, choć zdarzają się także przedstawienia bardziej oryginalne (pejzaż z wiatrakiem lub z kamiennym mostem nad rzeką) (ryc. 9-9a).

Typ 2, tworzą piece, z obramieniem i koroną, w których lico nadstawy wypełnione jest bogato dekorowanymi, reliefowymi, barwnymi kaflami o dekoracji kwiatowej, lub geometrycznej (niemal zawsze z fabryki Teicherta w Miśni) (ryc. 10-10a).

Typ 3, obejmuje piece, które mają oprócz obramień i zwieńczenia, w skrzyni górnej dekorację w formie centralnie umieszczonego, prostokątnego lub owalnego kafla, z motywami roślinnymi albo figuralnymi (ryc. 11).

Typ 4, stanowią piece tylko ze zwieńczeniem i obramieniem ozdobnym obu skrzyń, lub tylko skrzyni górnej (ryc. 12-12a).

Do typu 5 włączono piece ze zwieńczeniem podkreślonym tylko gzymsem rozdzielającym. Takie piece spotyka się najczęściej. Z pewnością były też w swoim czasie najtańsze, najłatwiej dostępne i najmniej skomplikowane w montażu (ryc. 13-13a).

O stylach pieców tej kategorii decydowały ornamenty występujące na dużych elementach kaflowych, które nawiązywały do wzorów historycznych (klasycystycznych, barokowych, renesansowych) czy secesyjnych. Często składając piec z różnorodnych elementów nie przejmowano się, czy są one jednorodne stylowo i kafle dobierano zależnie od środków finansowych lub gustu. Stąd w tej grupie dużo pieców eklektycznych, gdzie np. neobarok łączy się z neorenesansem i secesją tworząc mniej, czy bardziej udaną kompozycję.

Pochodzenie pieców dziewiętnasto i dwudziestowiecznych to problem, jak dotąd, mało u nas podejmowany. Rozpoznanie działalności zakładów kaflarskich w omawianym regionie utrudnia, a czasem uniemożliwia, brak materiałów archiwalnych. Zbieranie informacji bywa więc niezwykle żmudne. Poszukiwania często prowadzą do rodzin właścicieli zakładów, mieszkających w Niemczech, ale przeważnie mogą one pomóc tylko w ograniczonym zakresie, bowiem zazwyczaj cała dokumentacja przepadła podczas działań wojennych. Pomimo to, bezpośrednia współpraca z dawnymi mieszkańcami tego regionu i tak okazuje się najlepszym sposobem na gromadzenie informacji.

Rejestrując piec niezwykle trudno jest wnioskować w jakiej wytwórni został on wykonany. Katalogi ofertowe poszczególnych firm pomagają niewiele, bowiem wzory, które raz ujrzały światło dzienne były potem całymi latami kopiowane przez rozmaite wytwórnie. Zdarza się, że identyczne piece mają na kaflach sygnatury zakładów z różnych regionów Europy[10]. Niezwykle pomocne okazuje się analizowanie kafli z różnych, pieców, gdzie na odwrotnej stronie bardzo często znajdują się stemple wytwórców. Na szczęście spotyka się jeszcze dużo pojedynczych kafli, czasem całych rozebranych pieców. Przez lata udało nam się zebrać spory zespół kafli z sygnaturami, oraz dokumentację fotograficzną kafli ze znakami wytwórni. Znajdujemy je w handlu antykwarycznym, zasobach muzealnych, w materiale archeologicznym, czy w rękach prywatnych. Zgromadzony materiał stanowi bezcenne źródło informacji na temat kaflarni i fabryk pieców działających na omawianym terenie.

Od około poł. XIX w. rynek w Prusach Wschodnich, Zachodnich i na Pomorzu był zdominowany przez fabryki niemieckie, które poprzez dobrze zorganizowaną sieć przedstawicielstw zbywały tu swoje wyroby. Stemple świadczą o działalności w Prusach Wschodnich fabryk z Miśni, Berlina, Drezna, Hamburga, czy Velten itd. (ryc. 14-14c).

Szczególnie ekspansywny był ośrodek ceramiczny w Velten pod Berlinem i waśnie kafle z tamtejszych wytwórni stanowią najczęściej budulec pieców na omawianym terenie. Przeważnie są to firmy: Schmidta i Lehmanna, R. Blumenfelda, G. Netzbanda, H. Webera, E. Krause,

Ryc. 14-14b. Sygnatury – Fabryka pieców w Miśni (Meissner Teichert –Offen, Ernst Teichert Coln Meissen, Meissner Schamotte), fot. J. Semków, W. Wojnowska.

10 Przykładem może być publikowany tu piec z muzeum w Chojnicach ze sceną (w nastawie) wizyty Karola V u Fuggera. Takie piece produkowano w fabryce Schmidta i Lehmanna w Velten, ale także np. w fabryce pieców w Rydze, (z której pochodzi analogiczny egzemplarz w Pałacu Hasbacha w Białymstoku). Zob. M. Dittmar, *Kunstofen contra weisser Langweiler* ..., s. 114-115.

Ryc. 15-15c. Wybrane sygnatury fabryk i zakładów z Velten k. Berlina spotykane na terenie Warmii, Mazur i Pomorza, fot. J. Semków, W. Wojnowska: 15 – Shmidt i Lehmann & Co Velten, 15a – G. Netzband & Co Velten 15b – H. Weber &Co Velten, 15c – Weltag Velten.

Dr. Sadlona, C.F. Fridricha, J. Schunema i innych. Na podstawie zgromadzonego materiału kaflarskiego ze stemplami firmowymi udało się potwierdzić, na interesującym nas terenie, działalność dwudziestu pięciu wytwórni z Velten, (spośród około czterdziestu tam działających) (ryc. 15-15c). Bardzo prężnie działała fabryka Schimdta i Lehmanna, która już kilka lat po założeniu (1872 r.) rozpoczęła organizację sieci przedstawicielstw na wschodzie, w rezultacie, już pod koniec XIX w., ich piece można było nabyć w Olsztynie, Królewcu i w innych miastach Prus i Pomorza [11].

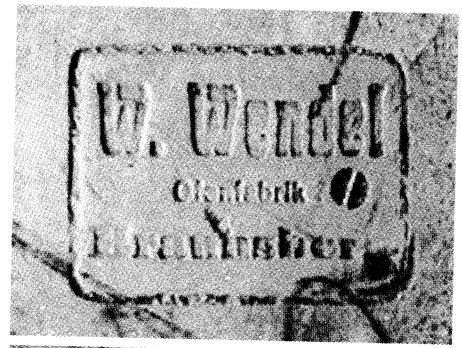
Na wzmiankę zasługuje też obecność w Prusach i na Pomorzu fabryk śląskich, które również tu sprzedawały swoje wyroby. Spotykamy tu kafle z sygnaturami wytwórni: z Głogowa, Jeleniej Góry, Lubska, Świdnicy, Wałbrzycha, Zielonej Góry, itd.

Działalność fabryk niemieckich na terenie Prus i Pomorza to temat dotychczas nie opracowany i trudny ponieważ brak dokumentacji, a mieszkańcy albo już nie żyją albo wyjechali na zachód. Jednak omówienie lokalnych wytwórni pieców stanowi jeszcze bardziej skomplikowane zagadnienie, a przecież działało tu wiele dużych fabryk i mniejszych kaflarni: np. na terenie Prus Wschodnich w: Bartoszycach, Braniewie, Biskupcu, Królewcu, Miłomłynie, Nidzicy, Olsztynie, Szczytnie, czy Węgorzewie; na terenie Prus Zachodnich w: Bydgoszczy, Elblągu, Gdańsku, Kwidzynie, Kadynach, Malborku, Suszu, Złotowie: na terenie Pomorza w: Gdańsku, Lęborku, Sławnie, Darłowie, Szczecinie (ryc. 16-16c).

Z całą pewnością piece z tych wytwórni nie ustępowały w niczym wyrobom fabryk niemieckich, o czym świadczą liczne nagrody uzyskiwane przez miejscowe zakłady na wystawach przemysłu ceramicznego, zarówno regionalnych (w Królewcu, Bydgoszczy, Grudziądzu) jak i ogólno-niemieckich (w Berlinie), a nawet światowych (w Turynie) [12].

Większość lokalnych małych wytwórni powstawała od lat 70. XIX w., często na bazie wcześniejszych warsztatów ceramicznych. Stąd niektóre zakłady podawały dużo wcześniejsze daty założenia sięgające lat 30. i 40. XIX w. jak np. fabryka Piotra Kraszyńskiego w Suszu (1849) lub fabryka Friedricha Kachlera w Nidzicy (1837) [13]. Nie zawsze jednak znajdujemy kontynuację słynnych XVIII-wiecznych ośrodków kaflarskich, przykładem mogą być warsztaty z Gdańska, słynącego niegdyś z produkcji pieców, które w tym czasie na rynku lokalnym nie są już zbyt widoczne. Nie bez znaczenia jest fakt, że miejscowe

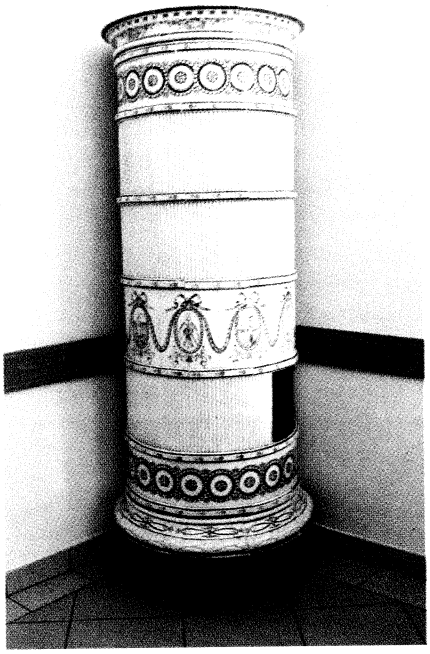
Ryc. 16-16c. Sygnatury fabryki pieców z Warmii, Mazur i Pomorza. Fot. J. Semków, W. Wojnowska. 16 – Wendla, 16a – Helmuth Fischer, Lauenburg (Lębork), 16b – Cesarskie Zakłady Majoliki, 16c – Fabryka Monatha.



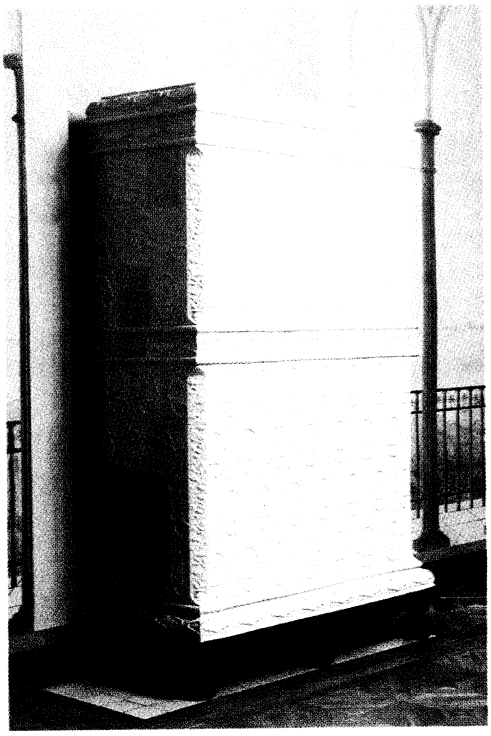
11 W Olsztynie już od roku 1880 przedstawicielem firmy był zakład Sokołowskiego, a w Królewcu przedstawicielstwo prowadziła firma Fritza Cohna, M. Dittmar, *Ofenstadt Velten. Ein Museum kehrt zurück Eine Ausstellung des Fördervereins Ofen- und Keramikmuseum Velten e. V,* 1994, s. 21-22, 26.

12 O uzyskanych nagrodach mówią nagłówki rachunków i druków reklamowych lokalnych zakładów (w zbiorach autorek).

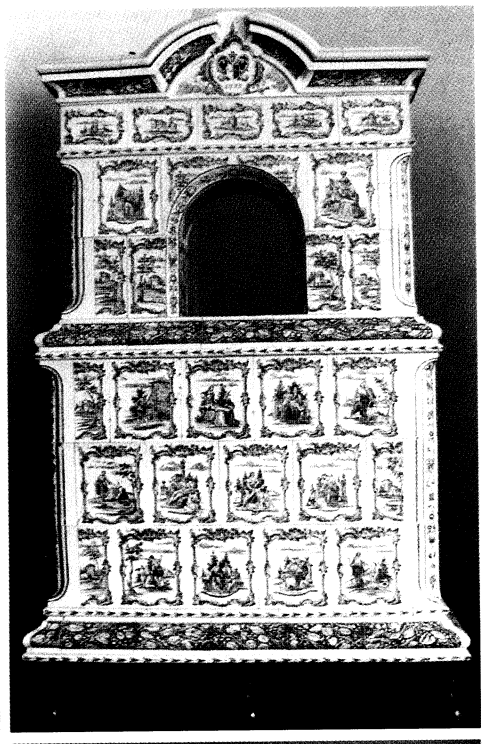
13 Bachor, *Neidenburg. Ein Topfergesellenschild aus dem Jahre 1727,* Unserer Masuren-Land, 1930, nr 11, s. 48; www.miasto-susz.info/pliki/historia, 04. 06. 2007.

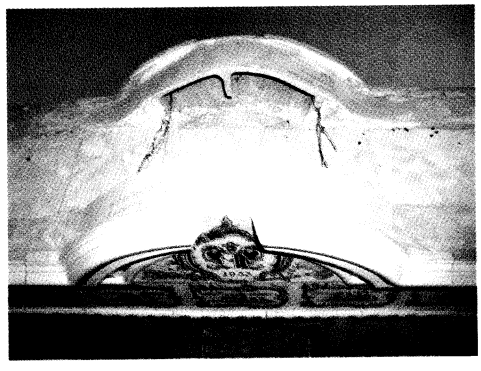


Ryc. 17. Grazymy, pałac, piec w stylu klasycystycznym, wykonany w zakładzie Wendla, lata 20. XX w., fot. St. Kuprjaniuk.



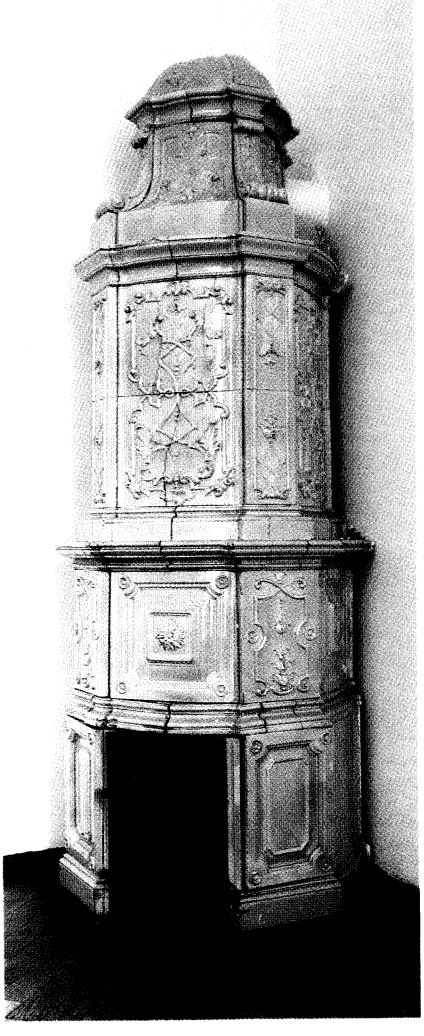
Ryc. 18. Wejherowo, pałac k. XIX w, kopia pieca barokowego wykonana w zakładzie Wendla, pocz. XX w., fot. J. Semków, W. Wojnowska





Ryc. 19-19a. Kwitajny, pałac, kopia pieca z 1769 r., wykonana przez fabrykę Wendla w 1933 r., fot. J. Semków, W. Wojnowska.

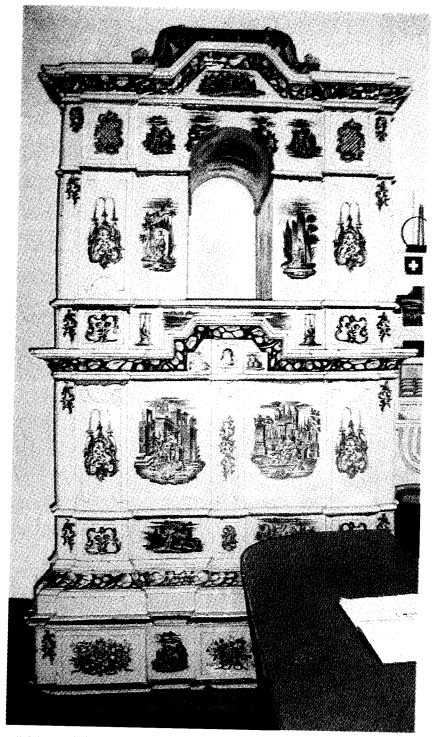
Ryc. 20. Oleśnica Mała, pałac, piec w stylu barokowym, wykonany, w zakładzie Wendla w latach 1910-1930, fot. M. Zionkowska.



złoża gliny były już w tym czasie wyczerpane[14]. Na kafle ze stemplami gdańskich firm natrafia się rzadko, do częściej spotykanych należą wyroby fabryki Emila Rolhmanna.

Większość wytwórni lokalnych stanowiły niewielkie zakłady, w których pracowało kilka lub kilkanaście osób, a produkcja opierała się głównie na pracy rąk, ale istniały także duże fabryki, zatrudniające nawet około 100 osób, w których cykl produkcyjny był już w znacznym stopniu zmechanizowany. Do takich należała np. fabryka Waltera Wendla, której działalność spośród wytwórni lokalnych została przez nas rozpoznana najlepiej. Ta znakomita, a kompletnie dziś zapomniana fabryka pieców działała początkowo w Królewcu (od 1879 do przełomu XIX i XX w.), następnie w Malborku (do lat 20. XX w.) i wreszcie w Braniewie (do końca 1944 r.). Firma wykonywała piece różnego autoramentu, jednak jej specjalność stanowiły piece w stylach historycznych lub perfekcyjne kopie barokowych i klasycystycznych oryginałów. Piece Wendla trafiały do instytucji publicznych takich jak muzea (Gdańsk, Królewiec, Lubań na Śląsku) czy dworce (Tczew). Ale przede wszystkim zamawiano je do rezydencji: w Prusach Wschodnich i Zachodnich, na Pomorzu i Śląsku, ale także w Saksonii, Brandenburgii, czy w okolicach Berlina i Hamburga (ryc. 17). Chociaż dokumentów rodzinnych ocalało niewiele (większość przepadła podczas ucieczki rodziny Wendlów przez zamarznięty Zalew Wiślany w styczniu 1945 r.), to szczęśliwie przetrwała część listy zamówień z wykazem rezydencji, do których trafiły piece tej firmy.

14 B. Pospieszna, *Malborskie zakłady ceramiczne w XIX i XX w.*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej", Warszawa 1994, R. XLII, nr 3-4, s. 357.



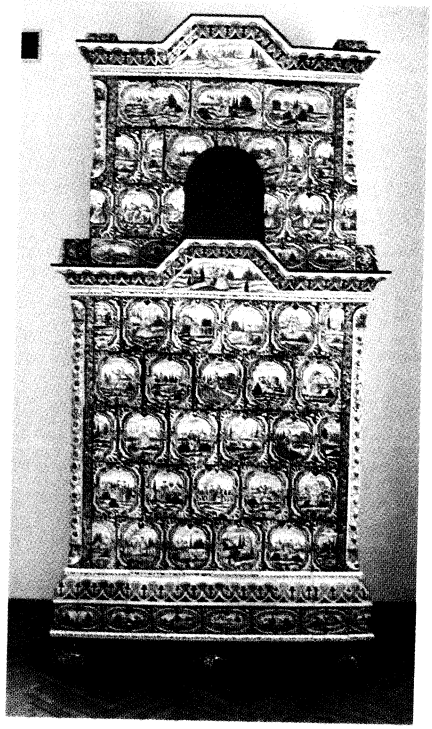
Ryc. 21. Olsztyn, Muzeum Warmii i Mazur, kopia pieca z 1770 r., wykonana w zakładzie Wendla, w 1910-1911 r., fot. J. Semków, W. Wojnowska.

Dzięki temu piece Wendla udaje się zidentyfikować w wielu pałacach i dworach Warmii i Mazur (Bęsia, Dobrocin, Galiny, Grazymy, Kwitajny, Olsztyn), Pomorza (Wejherowo), czy Dolnego Śląska (Oleśnica Mała)[15] (ryc. 18).

Na uwagę szczególną zasługuje, replika barokowego pieca elbląskiego, wykonana do pałacu w Barzynie, w 1933 r. (obecnie w pałacu w Kwitajnach)[16] (ryc. 19-19a). Wyróżnia go znakomitej jakości dekoracja malarska wykonana fioletem manganowym, która podobnie jak i bryła naśladuje oryginał, z 1769 r., odnaleziony w pałacu w Oleśnicy Małej na Śląsku gdzie firma Wendla realizowała dziś jeszcze nie do końca wyjaśnione zamówienie (ryc. 20).

Niektóre kopie zakład wykonywał po wielekroć. Przykładem może być replika barokowego pieca (z 1770 r.), z dekoracją malowaną barwnikami kobaltowymi, wykonana w 1910/11 r. dla zamku w Olsztynie. W latach 20. i 30. XX w. kolejne egzemplarze tego wzoru firma Wendla powtórzyła dla pałacu w Grazymach oraz do Muzeum Miejskiego w Królewcu[17] (ryc. 21).

Z lepiej rozpoznanych dużych wytwórni lokalnych wymienić można także Cesarskie Zakłady Majoliki w Kadynach, nad Zalewem Wiślanym, (1904-1944) powstałe z inicjatywy cesarza Niemiec Wilhelma II, który w Kadynach miał swoją letnią siedzibę. Oprócz innego asortymentu, od 1918 r., wytwarzano tu także kafle. Zakład zasłynął szczególnie z kopii XVIII-wiecznych pieców elbląskich lub gdańskich. Okazałe przykłady replik barokowych pieców elbląskich, z kadyńskiej manufaktury, wykonane w latach 20. XX w., dziś można obejrzeć w muzeach Malborka i Elbląga[18] (ryc. 22).



Ryc. 22. Elbląg, Muzeum Archeologiczno-Historyczne, kopia barokowego pieca elbląskiego wykonana w Cesarskich Zakładach Majoliki w 1923 r., fot. J. Semków, W. Wojnowska.

Na opracowanie czeka fabryka pieców H. Monatha, działająca w Elblągu i Malborku (1868-1944). Firma ta, ze swoim bogatym asortymentem, stanowiła potęgę, nie tylko na rynku elbląskim, dystansując inne elbląskie zakłady (Stegmanna, J. Ginzlera, O. Skibe), ale znana była też w całych Prusach, a jej przedstawicielstwa znajdowały się między innymi w Gdańsku i Królewcu[19].

Szerszych badan wymagają również inne duże fabryki pieców, takie jak: F. Jaschinskiego w Bartoszycach (1877-1944), F. Cohna w Królewcu (1878-1944), ATG w Węgorzewie (1906-1931), a następnie w Emilianowie k. Ostródy (1931-1944), Braci Huhn w Biskupcu (1865-1944), H. Fischera w Lęborku (ok. 1880-90-1944), E. Conrada w Gronowie (1894 do dziś).

Warto nadmienić, że powstawanie pod koniec XIX w. kaflarni i fabryk pieców w dużej mierze położyło kres lokalnej wytwórczości ludowej. Na Mazurach w XIX w. ludowe warsztaty kaflarskie (Johana i Friedricha Karpowiczów, Gottlieba Boetza, Michała Moczadło, Friedricha Nadrowskiego, Andrzeja Sobolewskiego i innych) skupiały się w południowej części regionu, w okolicach Szczytna, Pasymia i Nidzicy (ryc. 23). Mazurskie kaflarstwo ludowe upadło definitywnie pod koniec XIX w. Tymczasem na Pomorzu Gdańskim, w początku XX w., niektóre pracownie kontynuowały lub wręcz wznowiły działalność, dzięki powstaniu skansenu we Wdzydzach, prowadzonego przez Izydora i Teodorę Gulgowskich, którzy poczynili

15 W identyfikacji pieców Wendla, wobec braku materiałów archiwalnych, niezwykle pomocne są relacje ustne oraz zdjęcia archiwalne uzyskane od rodzin dawnych właścicieli rezydencji, w których znajdują się bądź znajdowały się piece Wendla. Literatura na ten temat praktycznie nie istnieje, jedyne informacje, choć też nader skąpe, znaleźć można w publikacji W. D. Wagnera, *Die Güter des Kreises Heiligenbeil in Ostpreussen*, Berlin 2005, s. 45, 300, 381.

16 Piec przeniesiony został w latach 90. ze zrujnowanego pałacu w Barzynie do pałacu w Kwitajnach.

17 Skopiowany przez Wendla oryginał z 1770, zabrany został, z olsztyńskiego zamku, do Prussia Museum w Królewcu, w roku 1881 r. Zob. G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Piec kaflowy w parterowym hallu olsztyńskiego zamku. Przyczynek do badań nad kaflarstwem Pomorza Wschodniego*, „Rocznik Olsztyński", Olsztyn 1997, T. XVII, s. 417; Identyfikacja pieców na podstawie zdjęć archiwalnych oraz listy zamówień firmy W. Wendla (w zbiorach autorek).

18 B. Pospieszna, *Kadyńska ceramika budowlana* [w:] *Kadyny Ceramika z Królewskiego Warsztatu Majoliki (1904-1944)*, Katalog Wystawy, Muzeum Zamkowe w Malborku, Malbork 1999, s. 43.

19 Tamże, s. 362-364. Informacje na temat elbląskich kaflarni również na podstawie materiałów reklamowych ze zbiorów autorek.

Ryc. 23. Piec z warsztatu ludowego Friedricha Karpowicza, fot. J. Semków, W. Wojnowska.

ogromne zasługi dla ożywienia zanikających dziedzin ludowego rękodzieła. Najbardziej znane były kaszubskie warsztaty Meissnerów w Kartuzach i Necló w Chmielnie[20].

Zmiany historyczne po 1945 r. spowodowały, że wytwórnie lokalne, często znakomite, przepadły bez śladu. Po wojnie znaczną część tych zakładów reaktywowano (w oparciu o pozostały sprzęt), część z nich działała jeszcze do lat 60., a nawet 70. XX w., jednak można śmiało powiedzieć, że w stosunku do czasów przedwojennych nastąpił całkowity regres, jeśli chodzi o poziom produkcji. Przeważnie, na potrzeby zniszczonego wojną regionu, produkowano masowo zwykłe, zielone lub brązowe kafle. Z czasem lokalne wytwórnie zamknięto, a tereny Warmii Mazur i Pomorza zalewać zaczęły proste kafle, najczęściej z wytwórni w Skawinie k. Krakowa. Obecnie o tych krótkich powojennych epizodach w dziejach poszczególnych zakładów, wiemy równie mało, co o czasach przedwojennych.

Dziś większość wytwórni lokalnych nie istnieje. Do wyjątków należą takie zakłady, jak np. kaflarnia w Starym Gronowie (powstała w 1894 r.), która w okresie powojennym, przez prawie 30 lat produkowała kafle, a działa do dziś, wytwarzając inne materiały ceramiczne[21]. Zadziwiająco mało ocalało budynków po kaflarniach, a te, które pozostały nie podlegały najczęściej ochronie konserwatorskiej. Uległy, więc przeważnie znacznym przekształceniom jak np. fabryka Wendla w Braniewie. Stosunkowo dobrze zachował się budynek kaflarni w Biskupcu na Mazurach (mieszczący obecnie restaurację o nazwie *Stara Kaflarnia*), gdzie zachowało się sporo zabytkowych elementów, a przede wszystkim, co należy do rzadkości ocalał napis na szczycie budynku „Ofen-Fabrik Gebr. Huhn Bischofsburg".

Sporadycznie tylko zachowały się na budynkach dawnych wytwórni detale ceramiczne, nawiązujące do dawnej funkcji obiektu. Takim przykładem mogą być kamienice w niewielkich miejscowościach na Mazurach (w Srokowie i Wyłudach), gdzie na budynkach należących do kaflarni pozostały ceramiczne miniatury frontów pieców oraz kafle wmurowane w fasadę budynku.

Przedstawiony materiał stanowiący tylko przyczynek do dziejów pieców w regionie Warmii, Mazur i Pomorza, zwróci, miejmy nadzieję, uwagę na potrzebę szerszych badań nad piecami kaflowymi z XIX i XX w., które ciągle nie są traktowane jako pełnoprawne zabytki. Brakuje nie tylko w omawianym regionie, ale i w Polsce, muzeum nastawionego wyłącznie na zabytki sztuki zduńskiej, takiego jak np. Ofen- und Keramikmuseum Velten pod Berlinem, które funkcjonuje już około 100 lat. Należy też podkreślić pilną konieczność inwentaryzacji ocalałych pieców kaflowych, bowiem w zastraszającym tempie znikają one z wnętrz, przed laty usuwane i traktowane jako gruz, dziś stają się raczej przedmiotem handlu antykwarycznego, wkrótce więc cały ten ogromny materiał badawczy przestanie być dostępny.

Niewielkie pocieszenie stanowić może fakt, że nad niedostatkiem badań nad piecami kaflowymi ubolewano już i 100 lat temu. W *Encyklopedii Staropolskiej* Glogera, z 1902 r., pod hasłem piece *pokojowe* znajdujemy taką oto uwagę. *Brakuje tylko zamiłowanych badaczów dawnej kultury krajowej, którzyby resztę ginących tych zabytków potomnym pokoleniom w rysunku i wydawnictwie odpowiednim zachowali* [22].

20 H. Skurpski, *Kaflarstwo mazurskie* [w:] *O sztuce ludowej Warmii i Mazur*, Olsztyn 1971, s. 47-84; A. Kwaśniewska, *Ceramika ludowa z terenu Pomorza Wschodniego od końca XIX wieku do czasów współczesnych [w:]Garncarstwo i kaflarstwo na ziemiach polskich od późnego średniowiecza do czasów współczesnych. Materiały z konferencji – Rzeszów, 21-23 IX 1993*, red. A. Targońska, Rzeszów, 1994, s. 297-307.

21 Informacje o tych zakładach, z braku materiałów archiwalnych, na podstawie druków reklamowych, katalogów ofertowych oraz adnotacji w księgach adresowych, a także informacji ustnej od właściciela zakładu ceramicznego Cer-Dach w Starym Gronowie Bogusława Mikulskiego (materiały oryginalne lub kopie w zbiorach autorek). Zob. R. Kabus, *Juden in Ostpreussen*, Landesmuseums Luneburg 1998, s. 125.

22 Z. Gloger, *Encyklopedia Staro-polska Ilustrowana*, Warszawa 1902 r., t. III, s. 339-340.

STOVE TILES FROM THE 19TH AND 20TH CENTURIES FROM THE AREA OF PREVIOUS EAST AND WEST PRUSSIA, AND POMERANIA

summary

Time of stove tiles, which for 600 years were a necessary element of residential interior equipment is inevitably coming to its end. Today, stoves from the latest 200 years are most often found. Especially great number of them survived in previous East and West Prussia, in Pomerania and Silesia. However, as yet, no broad-scale cataloguing of heating installations from this area has been carried out. Such a cataloguing, limited to the area of Varmia, Masuria and Pomerania, was undertaken by the authors seven years ago and brought interesting research materials.

Stoves from the 19th and 20th centuries are characterised by incredible wealth and variety of forms and decorations. In the 19th and in the beginning of the 20th century white, most frequently classicistic stoves, called Berlin stoves were popular. In the 19th and the 1st half of the 20th century, stoves made of coloured tiles with decoration reflecting all fashionable styles: historism, secession, and art deco were commonly built. At the same time, for several decades, a new type of stoves of white tiles and big polychrome elements spread. Completely separate groups were replicas of stoves from previous epochs and stoves of tiles with characteristic ornamentation called the peasant ones. This all created extraordinary and difficult to comprehend today mosaic. Only after World War I, when stoves in historic styles and stoves of polychromic tiles went out of fashion, and secession fashion passed, masses and decorations of these basic heaters gradually became simpler.

Identification of stoves from the 19th and 20th centuries with functioning at that time tileries is a problem, up to the present, rarely discussed. Also, recognition of tileries on the terrain under discussion is impeded or sometimes simply impossible because of the lack of archival materials.

From about the half of the 19th century markets in East and West Prussia and in Pomerania were dominated by German factories: Meissen, Berlin, Dresden, Hamburg or Velten, which through well-organized network of representatives sold their products. A centre in Velten near Berlin was especially expansive and its tiles were most frequent constructive elements of stoves in the region under investigation. Activity of German factories on the area of Prussia and Pomerania is not a described subject. Also local tileries have not got their monographic descriptions. What is only known is that there functioned many big factories and smaller tileries. Not large workshops with several workers and production based mainly on hands` work predominated. There also functioned big factories, which employed about 100 people and their production cycle was to a high degree mechanized. These include for instance a factory of W. Wendel in Braniewo (1879-1944), H. Monath (1868-1944) in Elblag, F. Jaschinski in Bartoszyce (1877-1944), F. Cohn in Królewiec (1878-1944), ATG in Węgorzewo (1906-1931), and then in Emilianów near Ostróda (1931-1944), the Huhn brothers in Biskupiec (1906-1931), H. Fischer in Lębork (c. 1880-90-1944), and of E. Conrad in Gronowo, which has functioned since 1894 till nowadays.

The presented set of stoves, which is a contribution only to their history in the region of Warmia, Masuria and Pomerania, will draw, let`s hope, attention to a need of further research, and, first of all, necessity of immediate cataloguing of tile stoves from the 19th and 20th centuries that survived the war. These artifacts, at a quick pace, disappear from the interior, years ago removed and treated as rubble today become a subject of the trade in antiques.

КАФЛЯНЫЯ ПЕЧЫ XIX-XX СТАГОДДЗЯ З ТЭРЫТОРЫІ БЫЛОЙ ПРУСІІ І ПАМОР'Я

рэзюмэ

Час кафельных пячей, якія на працягу шасцісот гадоў складалі неабходны элемент інтэр'ера любога жылля, непазбежна падыходзіць да завяршэння. Сёння найчасцей сустракаюцца печы двухсотгадовай даўніны. Дастаткова многа захавалася іх на тэрыторыі былой Усходняй і Заходняй Прусіі, у Памор'і і Сілезіі. Аднак інвентарызацыя помнікаў кафлярства з гэтых рэгіёнаў не праводзілася. Падобная інвентарызацыя праводзілася аўтарамі сем гадоў назад на тэрыторыі Вармііі, Мазовіі і Памор'я і дала вялікі матэрыял для даследавання.

Печы XIX і XX стагоддзя характарызуюцца незвычайным багаццем і разнароднасцю формаў і арнаменту. З пэўнай доляй рызыкі можна сказаць, што нават у большым маштабе, чым у папярэднія стагоддзі. У XIX стагоддзі папулярнымі былі белыя, класічныя печы, якія называліся "берлінскімі". У XIX – першай палове XX стагоддзя паўсюль пачалі ставіць печы з паліхромнай кафлі, у дэкаратыўным упрыгожванні якіх знайшлі адлюстраванне ўсе стылі: гістарычны, сэцэсія, art deco. Адначасова ў канцы XIX – пачатку XX стагоддзя на некалькі дзесяткаў гадоў увайшоў у моду новы тып пячэй з белай кафлі і вялікіх паліхромных элементаў. Унікальную групу склалі печы, запазычаныя з папярэдніх эпох, ці печы у народным стылі. Усё разам склала незвычайную мазаіку, якую цяжка сёння даследаваць. Пасля першай сусветнай вайны выйшлі з моды печы, зробленыя ў гістарычным стылі, а паліхромныя і дэкор паступова стаў спрашчацца.

Паходжанне пячэй XIX-XX стагоддзя з'яўляецца праблемай, якая пакуль не дастаткова вырашаецца. Вывучэнне дзейнасці кафлярскіх заводаў у разгледжаных рэгіёнах ускладняецца, а часам становіцца немагчымым з-за адсутнасці архіўных матэрыялаў. Збіранне інфармацыі з'яўляецца працэсам вельмі клапатлівым.

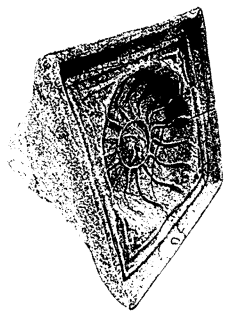
З другой паловы XIX стагоддзя на рынку ў Прусіі і Памор'і дамінавалі нямецкія заводы (з Берліна, Дрэздэна, Гамбурга, Вельтэна), якія праз добра арганізаваную сетку прадстаўніцтваў збывалі тут сваю прадукцыю. Вельмі прадуктыўным быў керамічны цэнтр ў Вельтэне пад Берлінам, таму вялікая колькасць пячэй вывучаемай тэрыторыі была складзена з кафлі гэтых заводаў.

Тэма дзейнасці нямецкіх заводаў у Прусіі і Памор'і цяжкая і нераспрацаваная. Аднак даследаванне мясцовых фабрык па вытворчасці кафлі – яшчэ больш складанае пытанне. Тут дзейначала шмат вялікіх заводаў і маленькіх майстэрняў. Пераважалі невялікія фабрыкі, у якіх працавала некалькідзесяткаў ці нават кля аднаго дзесятка рабочых, прытым вытворчасць кафлі была ручной. Існавалі таксама вялікія заводы з колькасцю рабочых каля ста чалавек, а вытворчы цыкл быў у значнай ступені механізаваны. Да такіх адносяцца, напрыклад, завод В.Вэндля ў Браневе (1879-1944), Х. Монатха (1868-1944) ў Эльблонге, Ф. Ясхінскага ў Бартошыцах (1877-1944), Ф. Цохна ў Крулеўцы (1878-1944), АТГ у Вягожаве (1906-1931), у Эмілянаве каля Аструды (1931-1944), братоў Хухн у Біскупцы (1865-1944), Х.Фісхера ў Лембарку (каля 1880-90-1944), Э. Цонрада ў Гронаве (1894 да сённяшняга часу).

Прадстаўлены матэрыял звяртае ўвагу на неабходнасць правядзення больш шырокіх даследаванняў гісторыі кафляных пячэй XIX-XX стагоддзя на тэрыторыі Вармііі, Мазовіі і Памор'я і правядзення інвентарызацыі помнікаў, якія захаваліся. Печы з кафлі знікаюць з інтэр'ераў вельмі хутка, ператвараючыся ў друз, ці становяцца прадметам антыкварнага гандлю.

Joanna Tomalska
Muzeum Podlaskie w Białymstoku

Motywy sakralne w zdobnictwie podlaskich kafli i plakiet w pierwszej połowie XX w.



Motywy sakralne od blisko dwóch tysięcy lat należą do najważniejszych zjawisk w sztuce, nic więc dziwnego, że pojawiały się one także jako dekoracje kafli i ceramicznych plakiet. Św. Jerzy walczący ze smokiem znany jest z kafli wielkopolskich, śląskich i czeskich już w późnym gotyku. Znane są też kafle z postaciami św. Jadwigi, św. Barbary czy św. Jana Chrzciciela. Oprócz całego średniowiecznego bestiariusza, ornamentyki roślinnej i motywów heraldycznych, na kaflach umieszczano też ilustracje Pisma Świętego i motywy hagiograficzne. Jak dowodzą zabytki z minionego stulecia, jednym z motywów były też tzw. cudowne obrazy.

Tzw. cudowne obrazy, tzn. wizerunki opromienione sławą czyniących cuda, są jednym z najważniejszych fenomenów sztuki. Na Podlasiu znano i czczono wiele wizerunków, uważanych za czyniące cuda. Tu objawiły się liczne obrazy Matki Boskiej, czczone – jak zaświadczają zapisy w zachowanych księgach cudów – przez wyznawców Kościołów prawosławnego, rzymskokatolickiego i unickiego. Pielgrzymi wszystkich trzech wyznań zgodnie wędrowali do Różanegostoku, Leśnej Podlaskiej, Żyrowic i wielu innych miejscowych ośrodków, w poszukiwaniu wsparcia w trudnych życiowych chwilach, uzdrowienia, wybłagania szczególnych łask. Kult słynących łaskami obrazów, znanych w innych regionach kraju, przenosił się na Podlasie zwłaszcza w XVII w. Archetypami objawionych tu wizerunków Matki Boskiej były nierzadko kopie obrazu częstochowskiego, i to nie zawsze kopie wykonywane wprost z oryginału. Co nie mniej ważne – owe obrazy stawały się obiektami czci dla wszystkich Kościołów chrześcijańskich Podlasia.

W cesarstwie bizantyjskim obrazy zwane często (choć nieprecyzyjnie) cudownymi miały znaczenie szczególne. Po zwycięstwie nad ikonoklazmem określono dogmatyczny charakter czci oddawanej ikonom, Maryja stała się opiekunką i patronką cesarstwa, zaś idea obrazu – palladium, chroniącego państwo i władzę została rychło przejęta przez Ruś[1]. Kult słynących łaskami ikon był szeroko rozpowszechniony w cesarstwie bizantyjskim, gdzie – jak wiemy – powstało wiele archetypów wizerunków Matki Boskiej[2]. Mark Fullerton wyróżnia trzy kategorie, charakteryzujące obrazy zwane cudownymi: wizerunek powinien spełniać szczególne funkcje, przynosząc wymierne korzyści swoim wyznawcom, po wtóre – nie został wykonany przez człowieka, po trzecie wreszcie jest sprawcą nadzwyczajnych wydarzeń[3]. Joanna Tokarska – Bakir rozważając, co musi charakteryzować wizerunek, by mógł on zostać uznanym za cudowny i stać się – jak to określa wschodnie chrześcijaństwo – „sakramentem obecności"[4] stwierdza, iż o cudowności obrazu decydują albo niezwykłe znaki, przemiany zachodzące w samym obrazie, który łzawi, poci się itp., lub też pojawia się on (a raczej objawia) w niezwykłych okolicznościach[5]. Zgodnie z rozróżnieniami dokonanymi przez autorkę owe okoliczności można podzielić na kilka kategorii: obraz przynoszą aniołowie, zostaje on odnaleziony na drzewie, w ziemi, studni lub w źródle, przypływa na falach rzeki lub morza, albo też – jak przypadku Portaïtissy i obrazu z Hodyszewa – uporczywie wraca na wybrane miejsce. Nierzadko opowieści dotyczące takich niezwykłych obrazów znane są w kilku wersjach[6], i tak jest w przypadku wielu słynących łaskami wizerunków z Podlasia. Warto

1 *Hodegetria*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, red. J. Walkusz, t. VI, Lublin 1993, szp. 1096-1099; T. Trajdos, *Kult wizerunków maryjnych na ziemiach ruskich Korony i Litwy drugiej połowy XIV i pierwszej połowy XV w. w społecznościach katolickiej i prawosławnej*, „Studia Claromontana", 1984, t. 5, s. 128.

2 I. Sirota, *Ikonographie der Gottesmutter*, Würzburg, 1992, s. 16 i n.; zob. też I. Bentchev, *Handbuch der Gottesmutterikonen Rußlands, Gnadenbilder – Legenden – Darstellungen*, Bonn – Bad Godesberg, brw. [1985], s. 17 i n.; А. Лидов [red.], *Чудотворная икона в Византии и древней Руси*, Москва 1996, passim.

3 M. Fullerton, *О чудотворных образах в античной культуре*, [w:] А. Лидов, *Чудотворная икона* ..., s. 12.

4 J. Tokarska-Bakir, *Obraz osobliwy, Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*, Kraków 2000, s. 281.

5 Tamże, s. 282.

6 Tamże.

Ryc. 1. Matka Boska Różanostocka, kopia z 1928 r., za www.rozanystok.pl/galerie/

Ryc. 2. Plakieta z wizerunkiem Matki Boskiej Różanostockiej, fot. ze zbiorów Grodzieńskiego Państwowego Historyczno-Archeologicznego Muzeum.

też zwrócić uwagę na rolę innowierców, którzy zazwyczaj pełnią funkcję nieświadomych odbiorców cudownych znaków. Tak było na przykład w przypadku domniemanego autora słynącego łaskami obrazu Różanostockiego, grodzieńskiego malarza Jana Szrettera, o czym będzie mowa w dalszej części tekstu.

Jednym z niezwykłych dzieł, wpisujących się w powikłaną historię Podlasia, jest wizerunek Matki Boskiej Różanostockiej (ryc. 1). Dziejami obrazu zajął się niedawno ks. Grzegorz Sosna w fundamentalnym dziele „Święte miejsca i cudowne ikony"[7]. Powołując się na rosyjską literaturę przedmiotu, autor przywołuje opowieść o pochodzącej z poł. XVI w. ikonie, znajdującej się w posiadaniu książąt Urusowów[8]. Ów *starożytny obraz* miał się od wieków znajdować w posiadaniu rodu; zgodnie z rodzinną tradycją przekazywano go potomkom w linii żeńskiej. W ręce Tyszkiewiczów obraz miał trafić jako dar, a być może jako błogosławieństwo – pisze autor[9]. Informacje te powtórzył Piotr Chomik[10]. Odmienną historię tego miejsca przytacza Aneta Kułak: zanim Różanystok stał się własnością Tyszkiewiczów, należał do potomków Scypiona del Campo, kawalkatora króla Zygmunta Augusta[11]. Następny właściciel majątku, Szczęsny Tyszkiewicz, pochodził z rodu ruskiego bojara Kalenika Miszkowicza. Potomkowie Kalenika, dworzanie królewscy Wasyl, Gawryła i Michaił, przenieśli się na Litwę. Dokładniejsze dzieje, oparte na tzw. *Kronice kościoła w Różanymstoku*, przytacza ks. Tadeusz Krahel: *Początkowie, jak świadczą dokumenta, folwark wspomniony* [Różanystok] *należał do Stanisława Tabienskiego i zwał się Tabenszczyzna albo Krzywystok, nabył go, kiedy mianowicie niewiadomo, Kazimierz Tyszkiewicz podczaszy Wielkiego Księstwa Litewskiego, starosta dudski i czeczerski i odpisał testamentem 1652 roku dnia 24 września synowcowi swemu fundatorowi kościoła Szczęsnemu Tyszkiewiczowi wespół z majętnością Stockie nabytą od Jana i Dobrogosta Boufałów. Szczęsny Tyszkiewicz ze wsią Stock odpisał JXX Dominikanom 1662 roku* [...][12]. Informacje te autor przytacza za ks. Hipolitem Kossobudzkim na podstawie opartej na dokumentach *Kroniki kościoła parafialnego w Różanymstoku* z 1851 r.[13]. Z owej *Kroniki* dowiadujemy się, iż drewniany kościół różanostocki został wzniesiony w 1659 r. dzięki fundacji Szczęsnego i Eufrozyny Tyszkiewiczów. Tak więc obraz, którego oryginał ma się znajdować w Połocku, kopia zaś w cerkwi św. Mikołaja we wsi Jermolino pod Moskwą,[14] został przez różnych autorów obdarzony diametralnie odmienną historią. Myślę jednak, że samo dzieło, słynący łaskami wizerunek różanostocki, jest sam w sobie najlepszym zapisem przeszłości. Do naszych czasów zachowało się bowiem wiele kopii, graficznych powtórzeń, wreszcie – także fotografii. Na tej podstawie możemy podjąć próbę odtworzenia ikonografii obrazu, wywiezionego – jak wiele podlaskich zabytków – w 1915 r. do Rosji.

Historię objawienia się obrazu przypomina kilkakrotnie wznawiana księga cudów: *Obraz Przenajświętszej Maryi P. malowany w Grodnie przez protestanta 1652 roku, który nim go malować zaczął z natchnienia Boskiego, wrócił na łono Kościoła i obraz ten wraz z innymi malował, na zamówienie W. J. Pana Szczęsnego Tyszkiewicza stolnika derpskiego, u którego przez lat siedem w domu będąc, żadnych cudów nie okazywał*[15]. Autorem obrazu miał być grodzieński malarz Jan Szretter, którego dziełem jest też portret Eufrozyny Tyszkiewiczowej, przechowywany dziś w moskiewskim Muzeum Historycznym[16]. Portret prezentuje stolnikową derpską w półpostaci, w owalnym polu, z dookolnym napisem: EUFROZYNA TYSZKIEWICZOWA STOLNIKOWA DERB. FUNDAT. ROZANOSTOCKA. W tle widoczna jest schematycznie potraktowana ciemnoczerwona draperia, zakrywająca ukośnie pole poza portretowaną i ożywiająca ciemną gładkość tła, herb Leliwa Tyszkiewiczów, a przede wszystkim mały, prostokątny wizerunek Matki Boskiej z Dzieciątkiem, umieszczony w lewej części kompozycji. Portretowana jest tu kobietą w starszym wieku lekko zwróconą w lewo, z dłońmi ugiętymi w łokciach, lekko opuszczonymi, ułożonymi niemal równolegle; w lewej dłoni stolnikowa trzyma małą zamkniętą książkę, w prawej zaś widoczny we fragmencie różaniec. Owalna twarz o ciemnych oczach, ze spojrzeniem skierowanym na widza, lekko opusz-

7 Ks. G. Sosna, *Święte miejsca i cudowne ikony*, Białystok 2001, s. 242-273; tenże, Różanystok (Krasnystok), Parafia Wprowadzenia Najświętszej Marii Panny, źródło: http://kamunikat.net.iig.pl/www/knizki/historia/sosna/dziedzictwo/rozanystok.htm

8 Tamże, s. 246, przyp. 281; s. 247, przyp. 282.

9 Tamże, s. 247.

10 P. Chomik, *Kult ikon Matki Bożej w Wielkim Księstwie Litewskim w XVI–XVIII w.*, Białystok 2003, s. 123-127.

11 A. Kułak, Kościół w Różanymstoku, http://www.kobidz.pl/app/site.php5/article/25/659.html

12 Ks. T. Krahel, Bazylika Ofiarowania Najświętszej Maryi Panny w Różanymstoku, http://www.bialystok.opoka.org.pl/czas/nr163/art.php?artykul=rozanystok

13 *„Kronika" kościoła parafialnego w Różanymstoku*, opr. ks. T. Krahel, „Rocznik Teologii Katolickiej", nr III, 2006, s. 145-151.

14 Ks. G. Sosna, Różanystok (Krasnystok), Parafia ..., s. 8; J. Maroszek, *Rewelacyjne odkrycie. Oryginalny obraz Matki Boskiej Różanostockiej z 1652 roku znajduje się w Połocku*, „Gazeta w Białymstoku" 9. 11. 1995 r., nr 261 (1033), s. 4-5.

15 Cudowny obraz Bogarodzicy w Różanymstoku, z dodatkiem modlitw i pieśni do N. Maryi Panny oraz króciutkiej kroniki Różanostockiego Kościoła, [wydał Ks. H. K. Pr. R. S. T. M], Wilno 1857, s. 11.

16 *Гисторыя беларускага мастацтва у шасци тамах*, Минск 1988, II, s. 166.

czone policzki i bruzdy wokół ust jednoznacznie wskazują, iż Eufrozyna nie była już w owym czasie kobietą młodą. Na głowie portretowana nosi czarny czepek z koronkową bramką i przedłużonymi, opadającymi na piersi trójkątnymi zakończeniami, przykrywającymi szeroki biały kołnierz. Spod czarnej pelerynki widoczne są bufiaste, białe rękawy z ozdobnymi mankietami, odsłaniającymi przeguby dłoni. Stolnikowa derpska nie nosi biżuterii, jedyną zaś ozdobą sukni są szeregi guzów, dekorujących surową, ciemną szatę pionowym pasem z przodu, na rękawie i poziomym układem na wysokości bioder. Sposób malowania, ciężkie i sztywne formy sukni, bardzo schematycznie potraktowana draperia, wreszcie sposób kształtowania twarzy i dłoni, skróty perspektywiczne, a nawet proporcje postaci – wszystko to jednoznacznie świadczy o dość miernym poziomie talentu autora obrazu. Miał nim być Jan Szretter, znany przede wszystkim jako malarz religijny.

Obraz Matki Boskiej Różanostockiej rychło stał się jednym z najbardziej znanych obrazów w tej części Rzeczypospolitej. Kopie opromienionego sławą czyniącego cuda obrazu rychło pojawiły się w kościołach w Sidrze, Warszawie, Krynkach, Klimówce, Koźlikach (zaginiony), na podstawie obrazu powstawały też bardzo liczne graficzne powtórzenia (na przykład litografia grodzieńska z początku XX w. i niezliczone obrazki pątnicze).

Znacznie bardziej niezwykłą formą upamiętnienia słynącego łaskami obrazu jest gipsowa, pokryta glazurą plakieta z napisem „PAMIĄTKA CUD. OBRAZU M.B. RÓŻANOSTOCKIEJ" o wymiarach 40,5×30×3,5 cm. Taki zabytek zachował się w zbiorach Grodzieńskiego Państwowego Historyczno – Archeologicznego Muzeum (ryc. 2). Plakieta przedstawia Matkę Boską w półpostaci, z berłem w prawej dłoni, z Chrystusem – Emanuelem podtrzymywanym lewą dłonią. Jezus lewą dłonią podtrzymuje zamkniętą księgę, prawą zaś unosi w geście błogosławieństwa. Obie postacie są ukoronowane, głowy obu otacza promienista aureola. W dole w dwóch wierszach umieszczony został cytowany napis. Prostokątne przedstawienie otacza szeroka profilowana rama zdobiona zgeometryzowanym ornamentem. Ikonografia plakiety została najpewniej oparta na kopii obrazu, wykonanej w pracowni Jana Tura w Warszawie w 1928 r., na co wskazuje nie tylko kompozycja całości, lecz także detale wizerunku. Pole grodzieńskiego zabytku zostało otoczone ramą – bordiurą z motywem stylizowanych liści, podobnie jak na graficznej odbitce, przedstawiającej kopię obrazu, wykonaną w 1928 r. Wspólnym rysem jest też berło w prawej dłoni Matki Boskiej, analogiczne jak na fotografii z 1906 r., promieniste aureole otaczające głowy obu postaci, formy koron Madonny i Chrystusa (odmienne zresztą niż na oryginalnym obrazie). W obu przedstawieniach mamy do czynienia z tym samym układem maforium Matki Boskiej i to w partii głowy, jak i rąk, identyczny jest podwójny sznur korali w fotografii oryginału obrazu różanostockiego widoczny jako wotum umieszczone na ryzie wizerunku. Zapewne plakieta powstała w czasie odnowienia kultu słynącego łaskami obrazu Matki Boskiej Różanostockiej po pierwszej wojnie światowej i może być przykładem produkcji pamiątkarskiej. Gdzie wytwarzano takie plakiety – kafle, ile zachowało się do naszych czasów – te pytania pozostają na razie bez odpowiedzi.

SACRAL MOTIFS IN DECORATION OF TILES AND PLAQUES FROM PODLASIE OF THE 1ST HALF OF THE 20TH CENTURY

summary

Miraculous images, believed to be wonder-working belong to the most important manifestations of Christian art and are known in the whole of Europe. One of the most important Polish objects of this type is the image of Mother of God of Różanostok. The original painting, dating from the middle of the 17th century is connected with Podlasie and in previous centuries was copied many times. It was created as a copy of the image of the Mother of God of Częstochowa. The original was taken away to Russia in 1915 and it has never been returned. After regaining independence, the cult of the image was renewed. One of forms of its popularizing was souvenir production, an example of which is stored in the Grodno Museum of History and Archeology. It is a gypsum polychromed plaque a faithful replica of the painting of Różanostok made in Warsaw`s workshop of Włodzimierz Tur in 1928. Today it is not known where such objects were produced or how many of them have been preserved until nowadays.

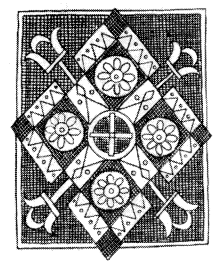
САКРАЛЬНЫЯ МАТЫВЫ Ў ДЭКАРАТЫЎНЫМ АФАРМЛЕННІ ПАДЛЯШСКАЙ КАФЛІ XX В.

рэзюмэ

Цудадзейныя абразы, апрамененыя славаю здзяйсняць цуды, належаць да галоўных з'яў хрысціянскага мастацтва і вядомы ва ўсёй Еўропе. Адным з важнейшых польскіх аб'ектаў такога тыпу з'яўляецца вобраз Маці Божай Ружанастоцкай. Арыгінал абраза сярэдзіны XVII стагоддзя паходзіць з Падляшша, шмат разоў перапісваўся і стаў вядомы як копія абраза Маці Божай Чанстахоўскай. Арыгінал быў вывезены ў Расію ў 1915 г. і назад ужо не вярнуўся. Пасля атрымання незалежнасці культ абраза быў адноўлены. Адной з формаў распаўсюджання культу былі сувенірная прадукцыя, узор якой знаходзіцца ў Гродзенскім дзяржаўным гісторыка-археалагічным музеі. Гэта гіпсавая паліхромная пласціна, якая дакладна капіруе абраз Маці Божай Ружанастоцкай, выкананая ў варшаўскай майстэрні Уладзіміра Тура ў 1928 г. На сёння невядома, дзе была вытворчасць гэтых сувеніраў і колькі іх захавалася да нашых дзён.

Bożena Kostuch
Muzeum Narodowe w Krakowie

Charakterystyka pieców z terenu Huculszczyzny oraz wpływu ornamentyki huculskiej na rozwój kaflarstwa na Pokuciu



Położona na granicy Pokucia, w Karpatach Wschodnich Huculszczyzna to region od dawna fascynujący i wzbudzający zainteresowanie badaczy, etnografów i turystów. Pierwsze wzmianki o tych terenach mające naukowy charakter pojawiły się już z końcem XVIII w., kolejne informacje i opisy przyniósł wiek XIX, prawdziwe apogeum zainteresowania osiągając w ostatniej ćwierci XIX w. i w początkach wieku XX. Pokucie i Huculszczyznę przemierzali wówczas etnografowie, przyrodnicy i kolekcjonerzy. Zaczęto interesować się życiem górali karpackich, dokumentować ich zwyczaje i zbierać przykłady ich twórczości. Wielkie zasługi na tym polu położyli choćby Oskar Kolberg[1] i hrabia Włodzimierz Dzieduszycki, który jako pierwszy zaprezentował światu te tereny[2]. Na wystawach światowych w Wiedniu w 1873 r. i w Paryżu w 1878 r., jako współorganizator działu galicyjskiego, pokazał nie tylko płody rolne i wyroby przemysłowe, lecz także wyroby włościan galicyjskich, a wśród nich eksponaty zakopiańskie i huculskie. Jego starania zostały uhonorowane w Wiedniu medalem zasługi *za zachętę dla przemysłu domowego przez założenie muzeum we Lwowie*, a w Paryżu komandorią Legii Honorowej z tytułem *Zasłużony dla oświaty publicznej*. Obiekty eksponowane na obu wystawach wzbudziły duże zainteresowanie kupców angielskich i amerykańskich, Dzieduszycki obawiał się jednak, że to zainteresowanie może spowodować przekształcenie twórczości ludowej w przemysłową, do czego nie chciał dopuścić. Po zakończeniu wystawy paryskiej ofiarował prezentowaną kolekcję ceramiki i strojów ludowych francuskiemu Ministerstwu Oświaty, otrzymując w zamian przykłady porcelany z Sèvres[3]. Od lat 70. XIX w. Włodzimierz Dzieduszycki kolekcjonował rzemiosło huculskie, które znalazło się w Dziale Etnograficznym Muzeum im. Dzieduszyckich we Lwowie. Po I wojnie światowej dział ten liczył ponad 7000 obiektów. Edward Chwalewik opisując w 1926 r. zbiory V Działu Muzeum wymienia, m. in.: *wyroby przemysłu domowego, przedmioty służące do ubrania lub ozdoby, modele ciekawszych budynków, bogaty zbiór ceramiczny, charakterystycznie malowane i ozdobne piece włościańskie, stare i nowe wyroby huculskie* [...][4].

Piec stanowił podstawową i nieodłączną część huculskiego domu. Jak podają etnografowie, brakowało go jedynie w niewielkich, jednoizbowych chałupinkach i u wielkich biedaków. Piece budowane były w większości przypadków z małych cegiełek, zdarzały się jednak także piece wznoszone z niezwykle dekoracyjnych, barwnych kafli. Właśnie te piece wzbudzały zainteresowanie i zachwyt etnografów, historyków sztuki i kolekcjonerów. Pełniły one zarówno funkcje użytkowe, jak i stanowiły główną ozdobę izby, zajmując niekiedy nawet czwartą jej część (ryc. 1). W dwuizbowej huculskiej chacie izba po prawej stronie sieni zwana była *prawaczką*, piec umieszczany był w niej z lewego boku od drzwi; w izbie po lewej – *liwaczce* – z prawego. Piece zwrócone były otworem paleniskowym ku ścianie okiennej, południowej. Dokładny opis budowy tradycyjnego pieca huculskiego zawarł Włodzimierz Szuchiewicz w swej monografii Huculszczyzny[5]. Dolna część pieca, a także znajdujące się z boku mniejsze piecyki, wykonywane były z gliny, obramowywały ją jakby szerokie ławy z płaz i ubitej polepy, tzw. *opicky*. Część przednia to przypiecek,

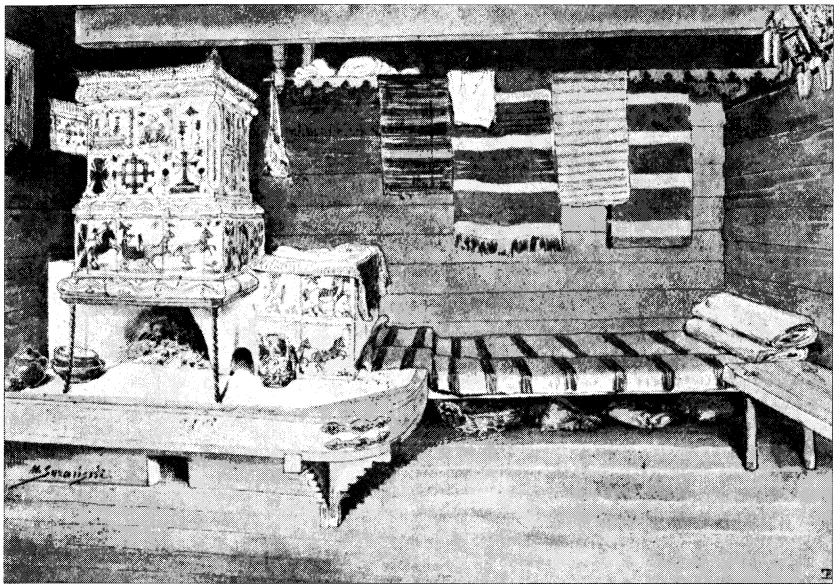
1 Oskar Kolberg (1814-1890) – etnograf, etnolog, kompozytor, autor monumentalnego, wielotomowego wydawnictwa „Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa ...", oraz 10 tomów „Obrazów etnograficznych" (wśród nich „Pokucie", t. 1-4, 1882-1889) – zob. M. Turczynowiczowa, *Kolberg Henryk Oskar*, w: PSB, t. XIII, Wrocław 1967, s. 300-304.

2 Włodzimierz Dzieduszycki (1825-1899) – przyrodnik, organizator wystaw rolniczo-przemysłowych i etnograficznych, opiekun przemysłu ludowego, w 1880 roku ofiarował krajowi założone przez siebie Muzeum Przyrodnicze we Lwowie – zob. M. Tyrowicz, *Dzieduszycki Włodzimierz*, w: PSB, t. VI, Kraków 1948, s. 123-126; G. Brzęk, *Muzeum im. Dzieduszyckich we Lwowie i jego twórca*, Lublin 1994.

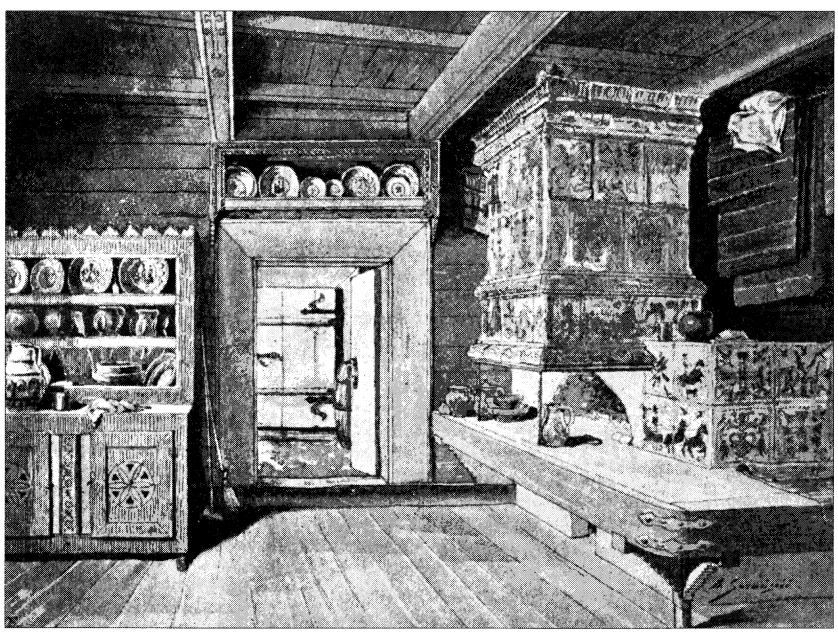
3 *Polska na Wystawie Powszechnej w Wiedniu 1873 r. Listy Agatona Gillera,* Lwów 1873, s. 268; Brzęk, op.cit., s. 97-99; A. M. Drexlerowa, A. K. Olszewski, *Polska i Polacy na Powszechnych Wystawach Światowych 1851-2000,* Warszawa 2005, s. 12.

4 E. Chwalewik, *Zbiory polskie*, t. 1, Warszawa 1926, s. 398.

5 W. Szuchiewicz, *Huculszczyzna*, t. 1, Lwów 1902, s. 117-118.

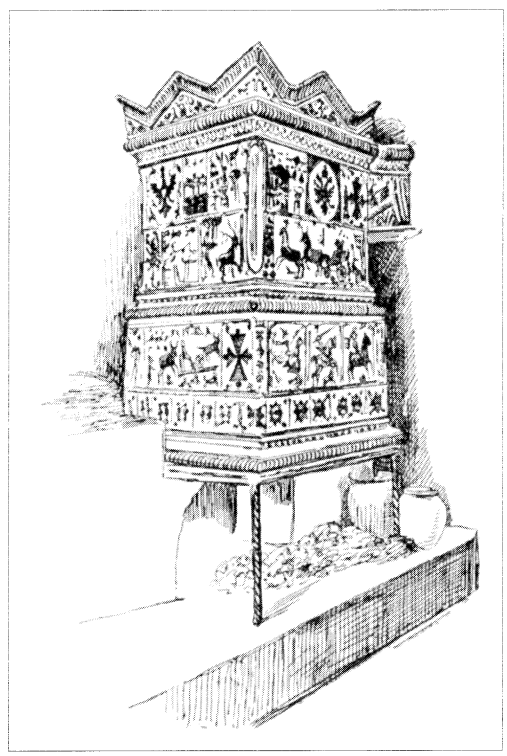


Ryc. 1. Widok izby huculskiej z piecem, za: W. Szuchiewicz, op.cit., s. 119, fot. 41.



Ryc. 2. Widok izby huculskiej z piecem, za: W. Szuchiewicz, op.cit., s. 123, fot. 46.

Ryc. 3. Okap tzw. „komyn" pieca huculskiego, za: W. Szuchiewicz, op.cit., s. 117, fot. 40.

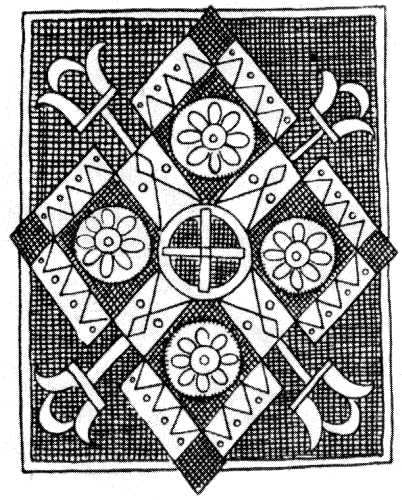


część boczna to zapiecek (ryc. 1-2). W przypiecek wbijane były żelazne pręty, na których w poziomie montowano krosna służące do budowy okapu, zwanego *komyn*. Okap budowano z glinianych cegiełek lub z kafli. W jego górnej części montowana była ukośnie tzw. *kahła*, którą dym odprowadzany był do sieni. Jeśli piec pozbawiony był okapu, to dym rozchodził się po izbie. Okap był czterościenny, najczęściej lekko zwężał się ku górze, często zwieńczony był kaflem tworzącym trójkątny szczyt (ryc. 3). Wokół pieca koncentrowało się życie rodziny. *Palenisko gotuje Hucułowi warzę, zapiecek krzepi go snem, a malowane kafle opowiadają mu o rubasznych scenach w lesie, polu, wojsku, kościele lub bawią oczy kwiatowemi baśniami* – pisał Tadeusz Seweryn[6]. Z kafli wznoszono nie tylko piece kuchenne, lecz także piece do gościnnych świetlic i pokojów, o typowych kształtach, służące jedynie ogrzewaniu, oraz robiono piece i kominki na zamówienie.

Garncarstwem na terenie Pokucia nie zajmowali się Huculi, górale, lecz gospodarze mieszkający u podnóża gór, tradycyjnie jednak nazywa się ceramikę pochodzącą z tych terenów ceramiką huculską, choć w opracowaniach naukowych stosowane jest określenie ceramika pokucka. Na Pokuciu istniały trzy główne centra garncarstwa: Kosów, Pistyń i Kuty, wraz z okolicznymi przysiółkami. Kafle robione były przez garncarzy, wykonywano je więc techniką zbliżoną do techniki stosowanej w produkcji naczyń. Robiono je z gliny garncarskiej pokrywanej pobiałką, a następnie, po wyschnięciu, bez wcześniejszego rysunku, gwoździem lub szydłem rytowano dekorację. Ryt tworzył kontury motywów zdobiących kafel. Stosowany był także w formie kratki w celu skontrastowania lub podkreślenia poszczególnych elementów oraz pogłębienia plamy barwnej. Wybrane fragmenty malowano następnie czerwoną farbą za pomocą rożka. Teraz następował pierwszy wypał. Po ostygnięciu malowano pędzlem pozostałe elementy farbami ceramicznymi stosowano przede wszystkim kolory zielony, żółty, brązowy, a następnie polewano szkliwem ołowiowym, po czym po raz kolejny wypalano.

6 T. Seweryn, *Pokucka majolika ludowa,* [w:] *Prace Komisji Etnograficznej PAU*, Kraków 1929.

Płytki malowanych kafli otaczała bordiura z uproszczonych, schematycznych listków. Dekoracja zajmowała całą powierzchnię, charakteryzując się swoistym horror vacui, swobodą rysunku i dynamiką przedstawienia. Na kaflach przedstawiane były motywy roślinne – ukwiecone i ulistnione wici, bukiety w wazonach, scenki rodzajowe z karczmy, targu i domu, sceny wojskowe – husarzy na koniach, maszerujący honwedzi, motywy sakralne: wizerunki śś. Mikołaja i Katarzyny, cerkiew, zwierzęta: lwy, capy, ptaki, sarny i jelenie, czasem w towarzystwie myśliwego, a także – niemal obowiązkowo – dwugłowy orzeł austriacki, któremu towarzyszyły różne daty, a niekiedy napisy. Umieszczano także dekoracje zgeometryzowane, symetryczne, uzyskiwane za pomocą rytowanych linii i kratownic. Ten rodzaj dekoracji przeniesiony został do pokuckiego kaflarstwa ze zdobnictwa huculskiego, stosowanego na wyrobach z mosiądzu, w snycerce, tkactwie, czy hafciarstwie (ryc. 4).



Ryc. 4. Kafel Piotra Koszaka o dekoracji inspirowanej inkrustacją huculską, za: T. Seweryn, *Pokucka majolika ..., s.* 65, fot. 38.

Jednym z najbardziej znanych i cenionych garncarzy pokuckich był Aleksander Bachmiński (1820-1882). Jego *piece kaflowe oryginalne rysunkiem i kombinacją kolorów (przeważnie zielonego w kwiaty), zwróciły już na siebie oczy wszystkich na ostatniej wystawie krajowej we Lwowie* – donosił Marcel Turkawski w „Kłosach"[7]. W 1880 r. w Kołomyi miała miejsce Wystawa Etnograficzna Pokucia zorganizowana przez Oddział Czarnohorski Towarzystwa Tatrzańskiego[8]. W grupie siódmej obejmującej wyroby garncarskie z rejonu kosowskiego pokazany został: *Piec kaflowy do pokoju, takiż do izby huculskiej (komin) wystawiony przez Aleksandra Bachmińskiego w Kossowie*[9]. Otwarcie wystawy zaszczycił swą obecnością cesarz Franciszek Józef I, który właśnie odbywał podróż po Galicji. Cesarz i jego dwór dokonali na wystawie wielu zakupów, ich szczególnym zainteresowaniem cieszyły się wyroby z drewna, mosiądzu i ceramiki. Cesarz osobiście pogratulował Aleksandrowi Bachmińskiemu, wręczył mu nagrodę pieniężną, a także zamówił u niego piec kaflowy, który Bachmiński po zakończeniu wystawy wysłał do Wiednia[10]. Wszystko to sprawiło, że sława i autorytet garncarza sięgnęły wyżyn nie tylko wśród miejscowego ludu. Jak zauważa autor „Korespondencji z Galicji" w „Tygodniku Ilustrowanym": *Piece z malowanych kafli, pomysłu Bachmińskiego, włościanina z Kosowa, nabyły już sławy w całej Galicji*[11]. Jego piec znajdował się także w Muzeum im. Dzieduszyckich we Lwowie[12]. Kolejny, przypisywany Bachmińskiemu i datowany na poł. XIX w., należał do rodziny Xawerego Dunikowskiego. Po śmierci artysty został rozebrany, a następnie zakupiony przez kolekcjonera ceramiki pokuckiej i kustosza Muzeum Ziemi Sanockiej, Aleksandra Rybickiego, który na przełomie lat 70. i 80. XX w. przekazał swe zbiory do Muzeum Historycznego w Sanoku[13]. W wielu zbiorach znajdowały się także pojedyncze kafle zarówno autorstwa Bachmińskiego, jak i innych pokuckich garncarzy. Z niektórych składano piece. O kilku takich piecach wspomina Tadeusz Seweryn, który w 1923 r. poszukiwał dawnej ceramiki na Pokuciu: *W Nac. Muzeum Ukraińskim we Lwowie znajdują się trzy piękne piece, składane z kafli Bachmińskiego i Baranowskiego* [...] *żaden z nich nie dorównywa pięknością dwom piecom, które z dobranych „kwadrateli" postawił w swym domu Iwan Korpaniuk (Bulbak) koło Jaworowa, Hucuł-analfabeta, zapalony zbieracz zabytków huculskiej sztuki*[14]. Zbiorom Korpaniuka poświęcił Seweryn artykuł, w którym tak pisał o znajdujących się w chacie piecach: *Piece w chacie Korpaniuka to najlepsza wystawa arcydzieł pokuckiej majoliki ludowej. Są tam kafle i Piotra Koszaka z Pistynia, Michała i Józefa Baranowskiego z Moskalówki, a nie brak nawet i wyrobów starego Aleksandra Bachmińskiego. Wszędzie ornament figuralny i roślinny* [...][15]. Podczas swojego wyjazdu na Huculszczyznę w 1923 r. Seweryn natrafił na ponad 30 pieców. Być może znajdowały się wśród nich piece z kuchni i izby z chaty Andrzeja Moczerniaka koło Worochty, których zdjęcia wraz z krótkimi opisami zamieściła „Ilustracja Polska" w 1935 r. (ryc. 5 i 6)[16]. Wśród autorów pieców z końca XIX i początku XX w. wymieniani są także Michał Baranowski, Petronela Nappowa i Piotr Koszak. Piec tego ostatniego znajdował się w świetlicy chaty huculskiej, stanowiącej element zagrody huculskiej z Jaworowa, na Powszechnej Wystawie Krajowej we Lwowie w 1894 r.[17] Koszak chętnie wykonywał kafle o rytowanej dekoracji, przy czym ryt często łączył z malaturą. Był także autorem kafli płaskorzeźbionych, odciskanych z szablonów. W zdobieniu często stosował motywy wywodzące się z huculskiej snycerki czy inkrustacji. Warto jeszcze raz zacytować Seweryna: *Najpiękniejszy*

7 M. Turkawski, *Wspomnienie Wystawy etnograficznej Pokucia w Kołomyi*, „Kłosy", 1881, nr 833, s. 379. Wspomniana „ostatnia wystawa krajowa we Lwowie" to Krajowa Wystawa Rolnicza i Przemysłowa w roku 1877.

8 Była to pierwsza wystawa etnograficzna na ziemiach polskich, protektorat nad nią objął Włodzimierz Dzieduszycki, stronę naukową przygotowywał Oskar Kolberg. Wystawa trwała dwa tygodnie, pokazano na niej prawie 10.000 eksponatów. Po zakończeniu wystawy część z nich trafiła do zbiorów Muzeum im. Dzieduszyckich i do Miejskiego Muzeum Przemysłowego we Lwowie, większość sprzedano na licytacji, a część przekazano jako zwrot długów zaciągniętych na zorganizowanie wystawy – zob. J. Bujak, *Muzealnictwo etnograficzne w Polsce (do roku 1939)*, [w:] „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego CCCCXIII, Prace Etnograficzne", z. 8, Kraków 1975, s. 24-25.

9 *Katalog przedmiotów Wystawy Etnograficznej Oddziału Czarnohorskiego, Towarzystwa Tatrzańskiego* [...] *połączonej z wystawą płodów górskich* [...] *w Kołomyi*, Lwów 1880, s. 10.

10 T. Seweryn, op.cit., s. 8.

11 *Korespondencja z Galicji* [w:] „Tygodnik Ilustrowany", 1880, nr 252, s. 271.

12 *Przewodnik po Muzeum im. Dzieduszyckich we Lwowie*, Lwów 1907, s. 112.

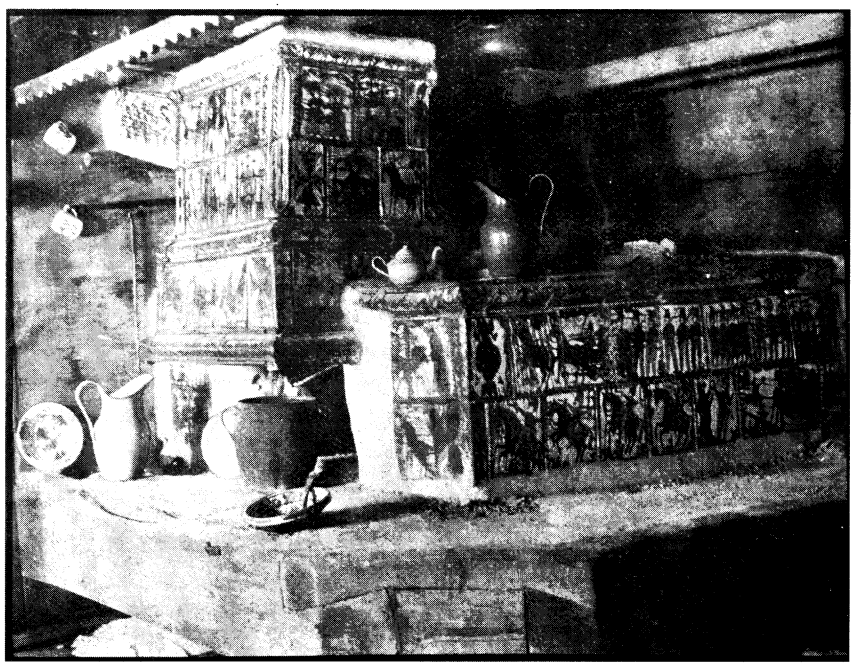
13 A. Bata, *Ceramika pokucka ze zbiorów Aleksandra Rybickiego w Muzeum Historycznym w Sanoku,* Rzeszów 1990.

14 T. Seweryn, op.cit., s. 80.

15 T. Seweryn, *Dziwne Muzeum,* „Przemysł Rzemiosło Sztuka", 1924, z. 1, s. 22.

16 *Dostałem po Ojcach oddam dzieciom, Muzeum w chacie huculskiej,* „Ilustracja Polska", 1935, nr 11, s. 242-243, 251.

17 *Katalog Powszechnej Wystawy Krajowej we Lwowie roku 1894,* Lwów 1894, s. 68, poz. 633; *Katalog Działu Etnograficznego na Powszechnej Wystawie Krajowej we Lwowie,* Lwów 1894, s. 14-15.



Ryc. 5. Piec w kuchni chaty Moczerniaka w Worochcie, za: „Ilustracja Polska", 1935, nr 11, s. 242.

Ryc. 6. Piec w izbie chaty Moczerniaka w Worochcie, za: „Ilustracja Polska", 1935, nr 11, s. 242.

z tej kategorii pieców [mających kafle zdobione przy pomocy rytowania i malowania – przyp. BK], zdaniem samego Koszaka, znajdował się w jego własnym mieszkaniu w Pistyniu. Piec ten, „jakby go sam Bachmiński malował, oficerowie rosyjscy w 1915 r. kazali Koszakowi rozebrać, zapakować w skrzynie i przenieść na wóz rosyjskiego taboru"[18].

Ryc. 7. Aleksander Bachmiński, kafel z 1877 roku (Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK-IV-C-2211/1).

Pojedyncze kafle z pieców huculskich znajdują się w wielu kolekcjach, były także często reprodukowane, bądź przerysowywane[19]. Muzeum Narodowe w Krakowie posiada w swych zbiorach dużą grupę ceramiki pokuckiej. Jej znaczna część pochodzi ze zbiorów byłego Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie, do którego trafiła jeszcze w XIX w. Znajdują się w niej jednak tylko dwa kafle autorstwa Aleksandra Bachmińskiego, zakupione dla Muzeum Przemysłowego na targu w Kosowie w 1877 r.[20] (ryc. 7), a także kilka kafli wykonanych w Krajowej Szkole Garncarskiej w Kołomyi na wzór kafli huculskich. Szkoła Garncarska została otwarta w końcu 1875 r. dzięki staraniom Henryka Zadembskiego, burmistrza Kołomyi oraz Włodzimierza Dzieduszyckiego, piastującego wówczas funkcję marszałka krajowego. Jej celem było *ulepszenie miejscowych wyrobów i wykształcenie sił roboczych dla potrzeb miejscowych i krajowych*[21]. Już w 1877 r., podczas Krajowej Wystawy Rolniczej i Przemysłowej we Lwowie, Szkoła – obok kuchennych naczyń glinianych oraz ornamentów budowlanych i ogrodowych – pokazała dwa piece kaflowe[22]. Pierwsze lata istnienia Szkoły oceniane są jednak negatywnie, dopiero po przejęciu jej przez kraj i zatrudnieniu na stanowisku kierownika Waleriana Krycińskiego, który „naukę dekoracyi naczyń oparł na motywach ornamentacyjnych i formach miejscowych", „głównie na systemie dekoracyj Bachmińskiego"[23], wyroby uczniów Krajowej Szkoły Garncarskiej w Kołomyi zaczęły zyskiwać uznanie na wystawach, zdobywać nagrody i nabywców. Walerian Kryciński kierując Szkołą w latach 1885-1891 położył duże zasługi w jej rozwoju, założył działy dekoracji architektonicznych oraz kaflarski. Sam projektował piece i kafle, zarówno dekorowane malaturą *w duchu Bachmińskiego* (ryc. 8), jak i ozdabiane dekoracją plastyczną, sporządzał masy i szkliwa, zaangażował modelarza do wykonywania form, wprowadził naukę rysunku i dekoracji. Już w pierwszym roku istnienia działu kaflarskiego Szkoła wykonała kilka pieców na zamówienie. Z 1887 r. pochodzi także kafel autorstwa Tytusa Sławińskiego znajdujący się w zbiorach

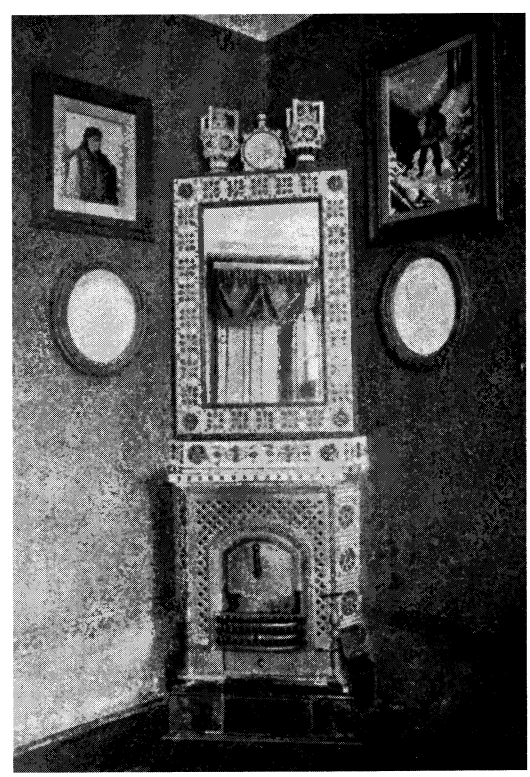
18 T. Seweryn, *Pokucka majolika* ..., s. 83.
19 Rysunki i zdjęcia kafli Aleksandra Bachmińskiego ilustrują opracowania Seweryna i Reinfussa; Seweryn zamieścił także rysunki kafli i motywów zdobiących kafle Piotra Koszaka oraz zdjęcia dwóch kafli Michała Baranowskiego z pieca Korpaniuka.
20 Kafle narożny oraz wypełniający, nr inw. MNK-IV-C-2211/1-2.
21 B. Mardyrosiewicz, *Szkoła Garncarska w Kołomyi,* „Świat", 1891, s. 325.
22 *Katalog Krajowej Wystawy Rolniczej i Przemysłowej we Lwowie,* Lwów 1877, s. 96, poz. 70.
23 B. Mardyrosiewicz, op.cit., s. 330.

Ryc. 8. Walerian Kryciński, rysunek kafla „z motywów Bachmińskiego", za: „Świat", 1891, s. 334.

Ryc. 9. Tytus Sławiński, kafel z 1887 roku (Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK-IV-C-1790).

Ryc. 10. Walerian Kryciński, rysunek kafla, za: *Wzory Przemysłu Domowego Włościan na Rusi,* seria IX, Lwów 1885, tabl. 6.

Muzeum Narodowego w Krakowie dekorowany bukietem kwiatów w wazonie[24] (ryc. 9). Wśród rysunków kafli wykonanych przez Krycińskiego spotykane są kafle o zbliżonej kompozycji, różniące się jedynie szczegółami, można więc z dużym prawdopodobieństwem przyjąć, że Sławiński wzorował się na jego projektach. Kafle projektowane przez Krycińskiego i robione w Szkole miały dekorację złożoną z motywów obecnych w ceramice pokuckiej, wykonywaną za pomocą malatury i rytu, jednak w porównaniu z kaflami autorstwa domorosłych garncarzy, rysunek był schematyczny i oschły, pozbawiony charakterystycznej dynamiki, swobody i fantazji. Wszystkie elementy były wykonywane tak samo dokładnie, a kompozycja z reguły odznaczała się symetrią. Takie też były rysunki kafli autorstwa Krycińskiego zamieszczone w wydanych przez Muzeum Przemysłowe Miejskie we Lwowie *Wzorach Przemysłu Domowego*, mimo że stanowić miały przerysy oryginalnych kafli huculskich (ryc. 10)[25]. Wkrótce w Krajowej Szkole Garncarskiej wykonano kolejne piece – do ratusza w Kołomyi i do willi hrabiego Edmunda Starzeńskiego, także w Kołomyi, której właściciel dwa pokoje przeznaczył na Muzeum Huculskie. Znajdował się wśród nich ... *kominek wykonany przez b. dyrektora szkoły garncarskiej w Kołomyi, według pomysłu ś. p. Edmunda hr. Starzeńskiego; kominek ten zbudowany jest z żelaza i kafelków wypalanych z gliny i pomalowanych lokalnemi barwami (tło śmietankowe, deseń zielony i brunatny). Rysunek na kaflach, z których złożona jest podstawa, gzymsy, obramowanie kominka i oprawa zwierciadła* [...] *utrzymane są ściśle w barwach i stylu huculskim* (ryc. 11)[26]. Już w 1891 r. „Świat" informował, że dzięki prof. Krycińskiemu, w Szkole w Kołomyi wykonuje się kilkadziesiąt pieców rocznie, a także, że w mieście powstały dwa nowe warsztaty kaflarskie – Tadeusza Sławińskiego oraz Karola Słowickiego – w których robione są podobne kafle. Tymczasem w Szkole wykonywano coraz więcej pieców, zarówno z popularnych w tym czasie kafli o ornamentach historyzujących, czy secesyjnych, jak i z kafli, które w swym założeniu miały nawiązywać do lokalnych tradycji. Nowy kierownik Szkoły, Aleksander Klimaszewski, otwarty był na rozmaite propozycje. Wśród korespondencji Jana Gwalberta Pawlikowskiego, właściciela zakopiańskiej willi *Pod Jedlami*, zachowane są listy z roku 1897 wymieniane z Klimaszewskim, a także ze Stanisławem Witkiewiczem, autorem projektu willi, w sprawie pieców (w tym pieca do pokoju jadalnego), które według pierwotnych zamierzeń, miały zostać wykonane w Szkole. Klimaszewski przyznawał, że do tej pory w Szkole nie robiono pieców w stylu zakopiańskim, jednak... *zainteresował się bardzo tym, że coś nowego może wnieść góralszczyzna w kaflarstwo* [...], prosił także o przesłanie mu *kolorowych motywów ornamentacyjnych*, które będzie mógł użyć do kafli[27]. Ostatecznie nic nie wyszło z tych planów – w jadalni w 1898 r. stanął piec kamyczkowy wyklejony gliną i bielony, a kominek do salonu wykonany został przez kaflarnię Lewińskiego we Lwowie. Szkoła Garncarska zrealizowała jednak piec do innego wnętrza w stylu zakopiańskim. Z początkiem 1902 r. „Tygodnik Ilustrowany" donosił, że poznański budowniczy,



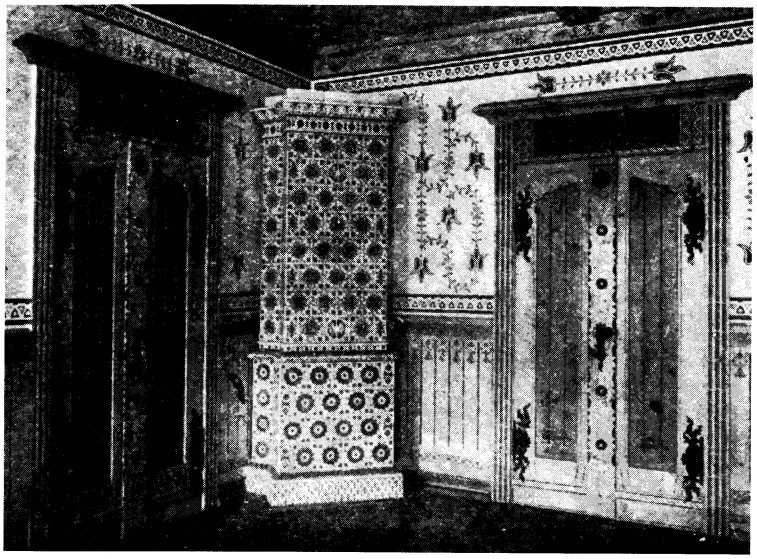
Ryc. 11. Kominek w willi hr. Edwarda Starzeńskiego w Kołomyi, za: „Tygodnik Ilustrowany", 1903, nr 14, s. 274.

24 Kafel wypełniający, nr inw. MNK-IV-C-1179.

25 *Wzory Przemysłu Domowego, Wyroby gliniane włościan na Rusi (Kossów),* seria IX, tabl. 6, 7, 8, 9, zebrał i zestawił Ludwik Wierzbicki, Lwów 1885.

26 *Muzeum Huculskie w Kołomyi,* „Tygodnik Ilustrowany", 1903, nr 14, s. 274-275.

27 List Jana Gwalberta Pawlikowskiego do Stanisława Witkiewicza z 12 maja 1897, pisany po spotkaniu z Klimaszewskim we Lwowie – zob. Z. Moździerz, *Dom „Pod Jedlami" Pawlikowskich,* Zakopane 2003, s. 124.



Ryc. 12. Piec „huculski" w pracowni Ludwika Frankiewicza w Poznaniu, za: „Tygodnik Ilustrowany", 1902, nr 9, s. 179.

Ludwik Frankiewicz, *bawiąc na zeszłorocznym zjeździe przemysłowym w Krakowie, tak się rozmiłował w stylu zakopiańskim* [...] *że postanowił przenieść go na grunt poznański* ... i urządził sobie pracownię w tym stylu w budynku przy placu Bernardyńskim (ryc. 12). *Oryginalnej całości tego jedynego dotychczas w Poznaniu pokoju w stylu zakopiańskim dopełnia jeszcze piec huculski, sprowadzony wprost z Kołomyi*[28].

Inspiracja sztuką Huculszczyzny stała się na przełomie XIX i XX w. we Lwowie jednym z punktów w dyskusji na temat „stylu narodowego" w architekturze. Znaczącą rolę w tej dyskusji odgrywały także elementy wyposażenia wnętrz, wśród których do najbardziej charakterystycznych należały piece o dekoracjach kafli nawiązujących do ornamentyki huculskiej.

Ostatnimi polskimi „akordami" w prezentowaniu zabytków huculskich były *piec huculski z kafli malowanych w rozmaite motywy i sceny rodzajowe* pokazany na Międzynarodowej Wystawie Sztuka i Technika w Paryżu w 1937 roku[29], oraz *piec z kafli malowanych* – eksponowany obok innych wyrobów huculskich – podczas Wystawy Światowej w Nowym Jorku w 1939 r.[30] W późniejszych latach – z oczywistych względów – sięganie do tych tradycji nie było już możliwe.

CHARACTERISTICS OF STOVES FROM THE AREA OF HUCUL LAND (HUCULSZCZYZNA) AND OF THE INFLUENCE OF HUCUL ORNAMENTATION ON THE DEVELOPMENT OF TILE-MAKING IN POKUCIE.

summary

In Hucul chimneyless cabin a stove was a very important element of the interior. It was not only of utilizable function but also the main decoration of the room. This was connected with exceptional decorative value of tiles used to stove building. Tiles made in workshops in Pokucie were decorated with colourfully painted genre scenes and floral motifs full of dynamism, freedom and humour. On the tiles also engraved or impressed decoration with motifs and forms inspired by Hucul cut-outs, embroideries, and incrustation appeared. The group of most famous potters – authors of numerous tiles includes Aleksander Bachmiński, Piotr Koszak, Paulina Nappowa, Michał and Józef Baranowscy. Stoves of their autorship were shown at exhibitions, tiles were bought to museums and private collections; they also made stoves to order. Hucul ornaments and the way of their composition became one of main inspirations for patterns of decorations worked out in Pottery School in Kołomyja. Thanks to Walerian Kryciński, the head master of the School, there were made vessels and tiles referring to Hucul folk traditions with shapes and decoration. In addition "hucul stoves" made in the School were popular not only on the local market but they were also imported to places so distant from Pokucie as for instance Poznań.

ХАРАКТАРЫСТЫКА ПЯЧЭЙ ГУЦУЛЬШЧЫНЫ І ЎПЛЫЎ ГУЦУЛЬСКАГА АРНАМЕНТА НА РАЗВІЦЦЁ КАФЛЯРСТВА НА ПАКУЦЦІ

рэзюмэ

У курной гуцульскай хаце печ была важным элементам інтэр'ера. Яна мела не толькі утылітарнае прызначэнне, але вельмі часта выступала адзіным аздабленнем памяшкання. Звязана гэта было з выключнай дэкаратыўнасцю кафлі, з якой рабілі печы. Кафля, вырабленая ў ганчарных майстэрнях Пакуцця, была дэкарыравана яскравымі маляванымі жанравымі сцэнамі і раслінными матывамі, поўнымі дынамікі, свабоды і гумару. На кафлі сустракаецца дэкор, матывамі і формай аналагічны гуцульскім выцінанкам, вышыўкам і інкрустацыям. Такі арнамент быў зроблены метадамі гравіроўкі ці ўціскання. Да найбольш вядомых кафляроў можна аднесці Аляксандра Бахміньскага, Пятра Кошака, Паўліну Напаву, Міхала і Юзэфа Бараноўскіх. Печы іх аўтарства выстаўляліся на выставах, кафлю набывалі ў музеі і прыватныя калекцыі, кафляры выраблялі печы на заказ. Гуцульскія арнаменты і іх камбінацыі сталі прыкладам для ўзораў, які распрацоўваюцца ў Ганчарнай школе ў Каламыі. Дзякуючы дырэктару школы Валяр'яну Крыцынскаму, тут вырабляецца посуд, кафля і печы, якія працягваюць гуцульскія народныя традыцыі. Гуцульскія печы карыстаюцца папулярнасцю не толькі на мясцовым рынку, але таксама і ў дальніх рэгіёнах, напрыклад, у Познані.

28 „Tygodnik Ilustrowany", 1902, nr 9, s. 179.

29 *Katalog oficjalny Działu Polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuka i Technika 1937 w Paryżu,* Warszawa 1937, A 49, poz. 27.

30 *Official Catalogue of the Polish Pavilion At the World's Fair In New York 1939,* Warszawa 1939, L 478, poz. 182.

Piotr Wawrzyniak
Pracownia Archeologiczno-Konserwatorska w Zielonej Górze, Oddział w Poznaniu

Piec z 1942 roku z restauracji „Smakosz" w Poznaniu

Pamięci mojego Ojca

Restauracja „*Smakosz*", zlokalizowana w centrum Poznania naprzeciw Teatru Polskiego, słynęła w czasach PRL-u ze znakomitej kuchni i obok niezapomnianego „Bazaru" stanowiła wizytówkę ówczesnej poznańskiej gastronomii. Toteż upadłość zakładu w latach dziewięćdziesiątych minionego stulecia przyjęto z powszechnym niedowierzaniem i smutkiem, tym bardziej, że na jego miejscu powstał lokal amerykańskiej sieci „Pizza-Hut & KFC", kojarzonej już wówczas z daniami raczej prostymi i niezbyt wyrafinowanymi ...

Adaptacja poszczególnych pomieszczeń na nowe cele przyniosła szereg problemów, w tym także natury konserwatorskiej. Wnętrze starej restauracji zdobił m.in. okazały piec, który nowi właściciele postanowili rozebrać. Wobec zdecydowanego sprzeciwu władz konserwatorskich (piec nosił cechy zabytkowe i był wpisany do rejestru), zarządzono jego przestawienie na nowe miejsce, nie kolidujące z nowymi funkcjami lokalu. Inwestor zlecił wykonanie właściwej dokumentacji umożliwiającej prawidłowe – po dokonaniu demontażu – odtworzenie bryły pieca, zgodnie z sugestiami zawartymi w odpowiednich pismach Miejskiego Konserwatora Zabytków w Poznaniu.

Rzeczone urządzenie do momentu demontażu stało w paśmie środkowym traktu tylnego przyziemia XIX-wiecznej kamienicy mieszczącej restaurację. Ponieważ w projekcie architektonicznym założono wybudowanie w tym miejscu nowego zaplecza kuchennego, piec postanowiono przenieść do traktu przedniego, tj. do sali konsumenckiej „KFC". Takie rozwiązanie uzyskało akceptację władz konserwatorskich.

Omawiany piec jest konstrukcją dwuskrzyniową, złożoną z trzonu i nadstawy oraz zapiecka (ryc. 1-3). Został wzniesiony na podwalinie wymurowanej z cegieł „maszynowych" o wymiarach standardowych, łączonych gliną. Obie skrzynie złożono z dziesięciu rzędów kafli płytowych, lekko wklęsłych, o różnych rozmiarach i kształtach, polewanych na biało z charakterystyczną siatką spękań tzw. krakelurach, spojonych gliną oraz drutami. Kafle, dobrej jakości, wykonano fabrycznie. Kafle płytowe środkowe ozdobiono malowidłami o tematyce rodzajowej – idylliczne scenki wiejskie, myśliwskie oraz przedstawieniami owoców i kłosów zbóż (ryc. 4-8). Na jednym z kafli, umieszczonym w partii zapiecka (w ścianie południowej), namalowano tarczę z herbem małym miasta Poznania, powyżej zaś napis „Posen" (gotykiem), a poniżej datę „1942". Kafel ten był wtórnie zamalowany farbą olejną (ryc. 9). Przy wykonywaniu poszczególnych malowideł posługiwano się najczęściej różnymi odcieniami błękitów, zieleni, żółci, czerwieni i brązów. Pozostałe kafle – gzymsowe, bazowe i płytowe narożne ozdobiono jedynie brązowymi paskami biegnącymi wzdłuż rantów. Takie same paski obiegały także brzegi kafli środkowych. Wymiary poszczególnych kafli (pierwsza wartość – szerokość kafla, druga – wysokość) były następujące:

	Skrzynia górna (nadstawa)			Skrzynia dolna (trzon)			Zapiecek		
	Kafel „wielki"	Kafel „mały"	Kafel „inny"	Kafel „wielki"	Kafel „mały"	Kafel „inny"	Kafel „wielki"	Kafel „mały"	Kafel „inny"
Kafle środkowe	23×40	23×14	-	29×42	29×22	-	29×42	29×22	-
Kafle narożne, łączące	-	-	7,5×33,5	-	-	10,5×42,5	10,5×31,5	10,5×18	-
Kafle gzymsowe*	23×7,5	7,5×7,5	-	31,5×7,5	10,5×7,5	-	-	-	-
	37,5×7,5	7,5×7,5	-						
Kafle bazowe	-	-	-	30,5×8,5	10×8,5	-	21×8,5	10,5×8,5	-

* Wartości w trzech pierwszych pozycjach dotyczą kafli gzymsowych umieszczonych w górnej i dolnej partii nadstawy pieca.

Kołnierze kafli były proste, o wysokości od 6 (kafle środkowe) – do 8 cm (gzymsowe i bazowe). Nie stwierdzono żadnych znaków fabrycznych mogących pomóc w identyfikacji wytwórni, w której owe kafle wyprodukowano.

Wysokość pieca przed przestawieniem wynosiła około 227,5 cm, w tym skrzyni górnej (nadstawy) 83,5 cm, skrzyni dolnej około 83,5 cm, a podwaliny 43,0 cm.

Skrzynię górną (nadstawę) zestawiono na planie oktogonalnym. Jej średnica wynosiła około 80,0 cm. Złożono ją z pięciu warstw kafli, tj. gzymsu górnego, trzech warstw kafli środkowych i gzymsu dolnego – środkowego. Skrzynia nie posiadała zwieńczenia i była od góry zabezpieczona „ślepymi" kaflami płytowymi o wymiarach 18×18 cm. Kaflami centralnymi dla tej partii pieca było osiem egzemplarzy płyt nazwanych roboczo „wielkimi", na których przedstawiono sceny z polowań i życia na wsi. Nad i pod tymi kaflami umieszczono płyty „małe" z namalowanymi przedstawieniami owoców – winnych gron oraz kłosów zbóż. Kafle te w narożach oktogonu połączyły kafle narożne – rodzaj długich „listew" – pozbawionych malatury, wyjąwszy dookolne paski wykonane brązową farbą. Oba gzymsy wykonano z takich samych kafli.

Skrzynia górna (trzon) o średnicy około 95, 0 cm, została także zestawiona na planie oktogonalnym, lecz w części tylnej przechodziła w prostokątny zapiecek, który z kolei przylegał do ściany z otworami kominowymi. Dół pieca złożono również z pięciu rzędów kafli. Ścianę od pieca odizolowano ekranem z odpowiedniego materiału. Góra zapiecka została zabezpieczona kaflami płytowymi o wymiarach 18×18 cm. W ścianie północnej zapiecka umieszczono żelazne drzwiczki o wymiarach 54×40 cm, zabezpieczające zrujnowane niestety palenisko. Na skrzyni dolnej posadowiono nadstawę. Łączna długość trzonu i zapiecka wynosi około 120 cm. Sposób położenia kafli w partii dolnej pieca jest identyczny jak w partii górnej. Poszczególne kafle „wielkie" ozdobiono również malowanymi scenkami myśliwskimi, wiejskimi, natomiast kafle „małe" winnymi gronami, śliwami, gruszami, jabłkami, a nawet cytrynami (?).

Piec ustawiono na podwalinie długości około 125 cm, w której – od czoła – zlokalizowano niewielką kotlinę o następujących wymiarach: wysokość około 21 cm, szerokość około 60 cm i głębokość około 30 cm. Podwalinę otynkowano zaprawą wapienno-cementową i pomalowano ciemnozieloną farbą olejną. U dołu podwalinę otaczała listwa drewniana o szerokości około 3 cm, pomalowana ciemnobrązową farbą olejną. Po ponownym ustawieniu podwalinę pieca pomalowano na żółto i zaniechano otoczenia jej listwą.

Piec został wzniesiony w październiku 1942 r. przez Czesława Bursztynowicza i Witolda Pinczela. Na odwrociach dwóch kafli zachowały się, naniesione ołówkiem, nazwiska obu zdunów i data budowy (ryc. 10). Dotąd przyjmowano XIX-wieczną metrykę omawianego urządzenia[1]. Zapewne było ono elementem nowego wystroju lokalu, aczkolwiek niewątpliwie pełniło także funkcję użytkową, tj. grzewczą.

Piec był opalany węglem kamiennym; obecnie jest nieczynny. Stan zachowania urządzenia w momencie przestawienia był względnie dobry. Zaobserwowano jedynie niewielkie ubytki i obtłuczenia u niektórych kafli gzymsowych oraz pęknięcie jednego płytowego, narożnego. Znacznie większych uszkodzeń doznały elementy wewnętrzne pieca; palenisko było zrujnowane, a część kanałów pozawalana.

Demontażu i ponownego ustawienia pieca podjęła się firma „ZDUNEX – Andrzej Sołtysiak" z Poznania. Praca została wykonana starannie między innymi naprawiono palenisko i kanały, mimo, iż piec jest w chwili obecnej atrapą, nie został bowiem podłączony do przewodów kominowych, bez zastrzeżeń ze strony prowadzącego nadzór, tj. piszącego te słowa. Od ponad pięciu lat piec, eksponowany w reprezentacyjnym pomieszczeniu restauracji, cieszy oczy licznych klientów lokalu „Pizza-Hut & KFC" zlokalizowanego przy ul. 27 Grudnia w Poznaniu.

STOVE FROM 1942 FROM THE „SMAKOSZ" RESTAURANT IN POZNAN

summary

In 2002, an adaptation of rooms of former the "Smakosz" restaurant in Poznań was made in order to create a new restaurant "Pizza Hut & KFC". Among others, an ancient stove which decorated the interior of the former "Smakosz" was displaced under conservator`s surveillance.

The discussed installation is a two-boxed construction, which consists of a hearth block and upper part and place at the side of the stove. It was built on foundation made of "machine" bricks of standard size, which were joined with clay. Both boxes were composed of ten rows of plate tiles of different dimensions and shapes, covered with white glaze. The tiles were machine-made although there were no the producers`s stamps on their reverses. They were decorated with paintings of genre scenes – idyllic rustic ones, scenes of hunting and representations of fruit and ears of corn. On one of the tiles, placed in the part of the place at the side of the stove (in the south wall) a shield with a coat of arms of Poznań was painted and above an inscription "Posen" in gothic type, and below the date "1942".

The stove was built in October 1942 by Czesław Bursztynowicz and Witold Pinczel. On reverses of two tiles preserved, written in pencil, surnames of both tile-stove setters and the date of the building. Hitherto, it was assumed that the stove comes from the 19th century.

1 P. Wawrzyniak, *Piec kaflowy w restauracji Pizz – Hut & KFC (dawniej „Smakosz") w Poznaniu przy ulicy 27 Grudnia 9*, Poznań 2002, patrz dokumentacja konserwatorska przechowywana w Archiwum Miejskiego Konserwatora Zabytków w Poznaniu.

Ryc. 1. Poznań, ul. 27 Grudnia 9 – restauracja „Pizza-Hut & KFC". Widok ogólny pieca, ściana zachodnia, fot. P. Wawrzyniak.

Ryc. 2. Poznań, ul. ul. 27 Grudnia 9 – restauracja „Pizza-Hut & KFC". Widok ogólny pieca, ściana południowa, fot. P. Wawrzyniak.

Ryc. 3. Poznań, ul. 27 Grudnia 9 – restauracja „Pizza-Hut & KFC". Widok ogólny pieca, ściana wschodnia, fot. P. Wawrzyniak.

Ryc. 4. Poznań, ul. 27 Grudnia 9 – restauracja „Pizza-Hut & KFC". Górna skrzynia pieca, fot. P. Wawrzyniak.

Ryc. 5. Poznań, ul. 27 Grudnia 9 – restauracja „Pizza-Hut & KFC". Górna skrzynia pieca, fot. P. Wawrzyniak.

Ryc. 6. Poznań, ul. 27 Grudnia 9 – restauracja „Pizza-Hut & KFC". Dolna skrzynia pieca, fot. P. Wawrzyniak.

Ryc. 7. Poznań, ul. 27 Grudnia 9 – restauracja „Pizza-Hut & KFC". Dolna skrzynia pieca, fot. P. Wawrzyniak.

Ryc. 8. Poznań, ul. 27 Grudnia 9 – restauracja „Pizza-Hut & KFC". Dolna skrzynia pieca, fot. P. Wawrzyniak.

Ryc. 9. Poznań, ul. 27 Grudnia 9 – restauracja „Pizza-Hut & KFC". Skrzynia dolna pieca. Kafel płytowy środkowy „wielki" z herbem małym miasta Poznania; nad tarczą napis gotykiem „Posen", pod tarczą „1942", fot. P. Wawrzyniak.

Ryc. 10. Poznań, ul. 27 Grudnia 9 – restauracja „Pizza-Hut & KFC". Odwrocie kafla płytowego środkowego wielkiego. Widoczny napis, wykonany ołówkiem: „Czesław Bursztynowicz X 1942", fot. P. Wawrzyniak.

ПЕЧ 1942 ГОДА З РЭСТАРАНА „SMAKOSZ" У ПОЗНАНІ

рэзюмэ

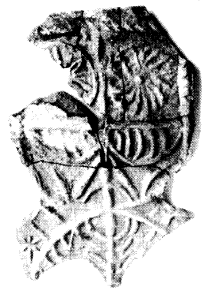
У 2002 г. была зроблена перабудова памяшканняў былога рэстарана „Smakosz" ("Гурман") у Познані для патрэб новага гастранамічнага прадпрыемства „Pizza-Hut & KFC". Сярод іншых работ пад наглядам кансерватара на новае месца была перастаўлена забытковая печ, якая ўпрыгожвала інтэр'ер былога рэстарана „Smakosz".

Печ уяўляе сабой канструкцыю з дзвюх скрыняў і збудавана з цэглы стандартных памераў на мураваным апечку. Абедзве вялікія скрыні складзены з дзесяці радоў пласцінчатых кафляў розных памераў і формаў, пакрытых белай палівай. Кафлі зроблены машынным спосабам на фабрыцы, але штампаў вытворцаў на адваротных баках не выяўлена. Яны ўпрыгожаны роспісам жанравай тэматыкі – ідылічныя вясковыя і паляўнічыя сцэны, а таксама выявы садавіны і каласоў збажыны. На адной з кафляў на паўднёвай сцяне намаляваны шчыт з малым гербам Познані, вышэй – надпіс гатычным шрыфтам „Posen", а ніжэй – дата „1942".

Печ была складзена ў кастрычніку 1942 г. Чэславам Бурштынавічам і Вітольдам Пінчэла. На ўнутраных баках дзвюх кафляў захаваліся прозвішчы абодвух печнікоў, напісаныя алоўкам, і дата будаўніцтва. Да гэтага часу лічылася, што ўказаная печ была складзена ў XIX стагоддзі.

Józef Maroszek
Uniwersytet w Białymstoku

Knyszyński ośrodek garncarski XVI-XVIII w. na tle innych cechów garncarskich Podlasia



W średniowieczu i czasach nowożytnych produkcją kafli płytek posadzkowych, dachówek a nie tylko stołowych i kuchennych naczyń glinianych zajmowali się garncarze. Wyspecjalizowani rzemieślnicy tej branży zamieszkiwali podgrodzia, osady wczesnomiejskie i miasta. U schyłku średniowiecza powstały pierwsze cechy garncarskie. Najstarszy znany statut cechowy garncarzy Krakowa pochodzi z 1504 r. W XVI w. cechy garncarskie istniały już także w małych miastach. Garncarze stawiali i poprawiali piece, stąd często ich garncarstwo nazywano zduństwem.

W XVI w. garncarstwo miejskie osiągnęło szczyt swego rozwoju technicznego. Upowszechniło się stosowanie koła nożnego, umożliwiającego toczenie naczyń z jednej bryły. W ten sposób znacznie przyspieszono proces produkcyjny. Od XIV w. rozpowszechnioną umiejętnością było wypalanie wyrobów w atmosferze redukcyjnej, tzw. siwaków, co zmniejszyło przesiąkliwość czerepu. W XVI-XVII w. rozpowszechniło się pokrywanie ścianek polewami ołowiowymi, które zmniejszały do minimum przesiąkliwość oraz miały duże znaczenie zdobnicze. Zapotrzebowanie na wyroby garncarzy spowodowało wyodrębnienie się dużych korzystających z dobrego surowca ośrodków produkcyjnych.

W 1580 r. warsztaty garncarskie działały w miastach: Brańsk (10), Łosice (8), Mielnik (6), Tykocin (6), Węgrów (6), Wysokie (5), Drohiczyn (4), Knyszyn (3), Bielsk (3), Siemiatycze (3), Goniądz (1), Mokobody (1), Suraż (1)[1].

Zarówno w 1580, jak i w 1799 r. warsztaty garncarskie na Podlasiu stanowiły zaledwie kilka (ok. 5%) ogólnej liczby zakładów rzemieślniczych. W tym ostatnim roku w północnej części dawnego województwa podlaskiego naliczono 157 majstrów, czeladników i uczniów branży rzemiosł ceramicznych[2].

W 1551 r. na łosickich jarmarkach handlowano m.in.: statkami – naczyniami drewnianymi, szklanicami, garncami tzw. białymi[3]. W 1580 r. w wzięto tam podatek „poborowy" od mieszczan łosickich – od 3 koni kupieckich i od 1 garncarza[4].

W największym ośrodku produkcji garncarskiej – Brańsku, miernicy pomiary włóczonej w 1560 r. pozostawili mieszczanom plac do brania gliny (3 morgi), a obok niego las dębowo-grabowy, nazwany „Glinnik"[5]. Place do brania gliny spotykamy też w Surażu – 13 prętów (w 1562 r.)[6], w Tykocinie – 40 prętów (w 1571 r.)[7].

Informacje o funkcjonowaniu podlaskich cechów garncarskich są rzadkie, co wynika głównie ze stanu zachowania źródeł archiwalnych. Już w 1556 r. istniał cech garncarzy miasta Międzyrzeca Podlaskiego. Jego statut zatwierdzali i modyfikowali właściciele tego prywatnego miasta: Helena Sieniawska (po 1691 r.), 2 października 1729 Maria Zofia Denhoffowa, w 1787 Adam Czartoryski. Cech funkcjonował jeszcze 20 grudnia 1802 r.[8] Podobnie w Węgrowie cech garncarzy zyskał zatwierdzenie właściciela miasta Jana Kiszki (1547-1592 r.)[9]. W Orli cech garncarzy wzmiankowany

1 A. Jabłonowski, *Podlasie*, t. 1, Warszawa 1908.
2 J. Maroszek, *Rzemiosło w miastach podlaskich w XVI-XVIII w.*, [w:] M. Kwapień, J. Maroszek, A. Wyrobisz, *Studia nad produkcją rzemieślniczą w Polsce (XIV–XVIII w.)*, Wrocław 1976, s. 178-180.
3 Archiwum Główne Akt Dawnych (dalej AGAD), Archiwum Skarbu Koronnego (dalej ASK), dz. LVI M 2, t. I, k. 80v.
4 AGAD, Księga grodzka brańska, nr III, k. 294.
5 *Piscovaja kniga Grodnenskoj ekonomii*, t. II, Vilna 1881a, s. 346-347.
6 Tamże t. II, s. 464.
7 AGAD, ASK, dz. LVI, t. IV, f. 20.
8 M. Kowalski, *Ustanowienie cechu murarskiego w Międzyrzecu dnia 20 gudnia 1802 roku*, „Rocznik Międzyrzecki", t. I, Międzyrzec Podlaski 1959, s. 185; T. Delimat, *Garncarstwo ludowe w województwie lubelskim*", „Prace i materiały etnograficzne", t. 18, cz. 1, Wrocław 1961, s. 31.
9 Muzeum Narodowe w Krakowie, Biblioteka Czartoryskich, Zbiór dokumentów pergaminowych nr 1327.

jest w 1783 r.[10] Taki cech istniał też w Siemiatyczach w pierwszej poł. XVIII w.[11] W Ciechanowcu wspólny cech kowali, ślusarzy, garncarzy, kotlarzy, cieśli funkcjonował w 1775 r.[12]

W Białymstoku już przed 1759 r. egzystował wspólny cech skupiający kowali, garncarzy, mularzy, strycharzy, brukarzy, kamieniarzy, grabarzy, cieśli, bednarzy, traczów, piekarzy, kominiarzy i rzeszotników. 18 V 1759 r. właściciel miasta Jan Klemens Branicki nadał statut cechowi skupiającemu już tylko garncarzy, mularzy, i strycharzy. Później jednak działał cech zrzeszający kowali, garncarzy[13]. Przed 1797 r. w Kleszczelach działał cech garncarzy[14].

Knyszyn i jego najbliższa okolica była terenem, gdzie w przeszłości działały liczne warsztaty garncarskie. Szczególne predyspozycje miasta i okolicy wynikały z istnienia tam pokładów wysokogatunkowej gliny zwałowej – dobrego surowca garncarskiego. W przeszłości działał w Knyszynie cech garncarzy, który wśród tamtejszych bractw rzemieślniczych zajmował miejsce szczególnie uprzywilejowane. Majstrowie knyszyńscy działający na miejscu i w jego sąsiedztwie wytwarzali piękne wyroby. Były to kafle i naczynia wzorowane na wyrobach ceramicznych *podpatrzonych* knyszyńskiej rezydencji królewskiej, folwarku starostów knyszyńskich pod miastem. Zabytki znajdowane w terenie i okolicy potwierdzają to w dużym stopniu. Wzornictwo ceramiczne było niezwykle tradycyjne i formy dawne przekazywano w cechu, jako majstersztyki czeladnicze.

5 VII 1567 r. w Knyszynie *się ogień ukazał przy bytności JKM* [Zygmunta Augusta], *na Grodzieńskiej ulicy, który ogień uczynił szkody i zgorzało domów barzo prędko 22.* Spaleniu uległo mienie dworzan królewskich i osób towarzyszących monarsze, którzy zatrzymali się w gospodach mieszczańskich. Kupiec gdański Jan Boleman kilka dni później – 9 VII 1567 r. w magistracie knyszyńskim *stanąwszy uczynił oświadczenie, iż natenczas nieszczasny 5 dnia julia* [...] *temu panowi Janowi Bolimanowi zgorzała gospoda, w której miał złożenie swe: listy, cyrografy, kwity i inne wszelakie potrzeby, których natenczas nie mianuje, gdyż przed wszem tego ognia sługi odesłał, który się temi rzeczami u niego opiekał. Czego mu pan wójt wespołek z mieszczem knyszyńskim tegoż przerzeczonego prawa przyznawają, świadczą tak gwałtownego ognia, w którym trudno było ratowanie mienie*[15]. Boleman był w Knyszynie także w momencie śmierci króla 7 VII 1572 r., a wracał stamtąd z sześcioma nie zapisanymi blankietami królewskimi na pergaminie, podpisanymi *in blanco* wodzoną ręką konającego monarchy i zaopatrzoną w pieczęć Zygmunta Augusta. Bankiety pokazywał kasztelanowi gdańskiemu Janowi Kostce[16]. Świadczy to jego wątpliwej uczciwości i stawia pod znakiem zapytania prawdziwość słów o pożarze dokumentów w 1567 r.

Zygmunt August zareagował wobec pożaru przywilejem lokacyjnym (najwidoczniej spłonął również dokument lokacyjny miasta Knyszyna z 1540 r.), wystawionym 18 X 1568 r. który zawierał przepisy przeciwpożarowe: *A wszakoż dla bezpieczeństwa od ognia, słodownie i browarów, blisko przy domiech mieć nie mają, ale na przedmieściach, na stronie od Miasta, z wiadomościa urzędu naszego dwornego, budowac ich będą powini. Nadto wkładamy na nich tę powinnośc, także dla bezpieczeństwa od ognia, ażeby wszyscy mieszczanie, każdy z osobna, w tym mieście kominy w domach swoich murowane mie.* Pisząc o prawie na zbudowanie łaźni miejskiej król stwierdził: *która łaxnia dla przespieczności od ognia, na stronie, z wiadomością urzędu dworu naszego knyszyńskiego ma być zbudowania. I to postanawiamy, aby żaden mieszczanin, przy mieście łaźni osobliwych, przy domiech swych nie śmiał, a tylko jedna pospolita łaźnia bydź ma*[17].

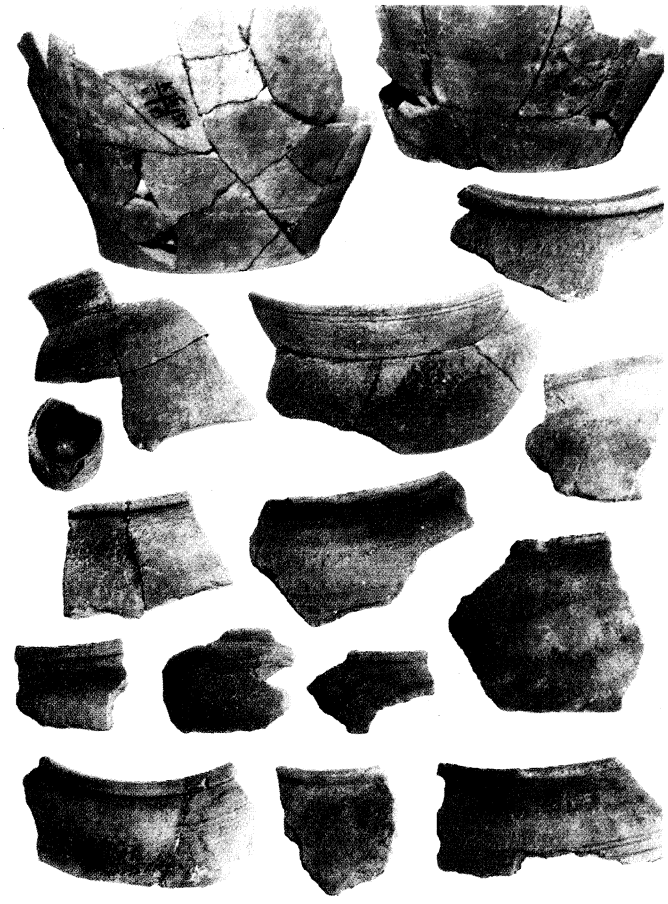
W 1574 r. skarżyli się rewizorom królewskim mieszczanie knyszyńscy: *Stawem Augustem wiele włók zalano, także inszemi stawami. K temu na ich włókach cegielnie osiedlono, któremi niemało włók zajęto i glinę kopając popsowano. K temu wypusty ich stajniami KJM pozajmowano*[18].

Ciekawe, że w 4 VII 1570 r. knyszyński zdun Jakub Grądzik, posiadający bardzo wartościową parcelę przy ul. Dworskiej, na granicy rezydencji królewskiej ofiarował ją ubogim Miasta Knyszyna.

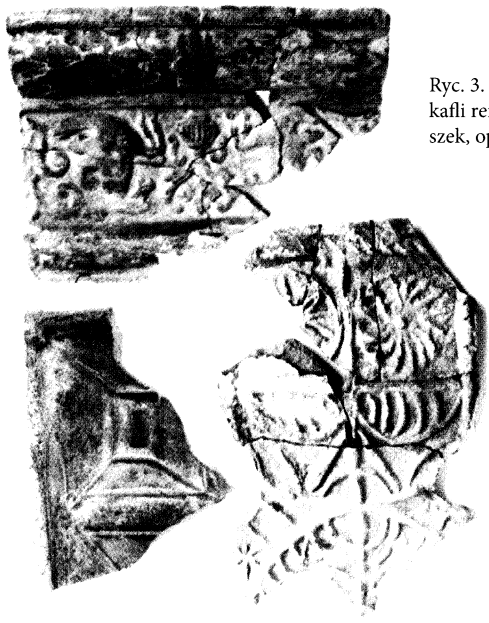
Król również okazał swą łaskę wobec pogorzelców zwalniając ich z czynszu przez jeden rok: *Natenczas przy podaniu starostwa* [10 XII 1569 r.] *mieszczanie Knischinszci okazowali list KJM, z podpisem ręki własnej JKM, którym listem JKM dla pogorzenia domów ich i dla inszych przyczyn wolności od wszelakich płatów ku pierwszej wolności wydanej, jeden rok dawać raczy, tem tylko, którzy są za pierwszą wolnością na osobliwym regestrze opisani, wedle którego listu przez pana starostę mają być zachowani. Przy tym okazowali też drugi list, także z podpisem ręki JKM, którem JKM czynsz prętowy ze wszystkich siedlisk i z ogrodów na dwie lecie, to jest na rok niniejszy 1569 i na przeszły* [s] *1570 odpuścić raczył wedle którego też zachowani być mają*[19]. Działania króla szły w kierunku rozwoju miasta, przede wszystkim kondycji finansowej mieszczan, a pociągać za sobą to musiało stały proces zwiększania liczby rzemieślników i możliwości aprowizacyjnych orszaku królewskiego, który nie korzystał z samej rezydencji, a zatrzymywał się m. in. po gospodach mieszczańskich i to oni poszukiwali taniej żywności i usług.

10 AGAD, Archiwum Radziwiłłów, dz. XXIII, nr 105, s. 230.
11 I. Gilewski, *Siemiatycze, Zarys monografii od pradziejów do 1939 roku*, Siemiatycze 1958, s. 32.
12 *Miasta polskie w Tysiącleciu*, t. I, Warszawa 1965, s. 253.
13 *Opisanie rukopisnogo otdelenja Vilenskoj publičnoj biblioteki*, vypusk IV, Vilna 1906, s. 122-124.
14 Archiwum Państwowe (dalej AP) Białystok, Kamera Wojenna i Domen w Białymstoku, sygnatura dawna nr 2674.
15 Centralne Państwowe Archiwum Hhistoryczne Białorusi (dalej CPAH) Mińsk, F. 1809, op. 1, nr 2, k. 77v.
16 Ś. Orzelski, *Bezkrólewia ksiąg ośmioro, czyli dzieje Polski od zgonu Zygmunta Augusta r. 1572 aż do r. 1576*, t. I, Petersburg-Mohylew 1856, s. 76-80.
17 AGAD, Kapicjana, nr 42, s. 462; AGAD, Metryka Koronna, Księgi Wpisów, nr 118, k. 200-203, nr 160, k. 220-223.
18 AGAD, Kapicjana, nr 34, s. 254-271.
19 AGAD, ASK, dz. LVI, nr K-11, k.3v.

Ryc. 1. Groteska z monogramem króla SA w medalionie, z serii arrasów monogramowych w Zamku Królewskim na Wawelu, za: *Arrasy flamandzkie w Zamku Królewskim* ..., s. 345.



Ryc. 2. Knyszyn, st. 2. Fragmenty naczyń odnalezione w piecach dworca króla Zygmunta Augusta, w trakcie wykopalisk w 1984 r., przy ul. Białostockiej 57, za: J. Maroszek, op.cit., tabl. VI.



Ryc. 3. Knyszyn, st. 2. Fragmenty kafli renesansowych, za: J. Maroszek, op.cit., tabl. VII.

Ryc. 4. Knyszyn, st. 2. Kafel wypełniający środkowy, XVI w., fot. P. Męcik (w zbiorach Działu Archeologii Muzeum Podlaskiego w Białymstoku).

15 kwietnia 1606 r. *przed urząd miejski przyszedł* [...] *uczciwy Marcin Kraska, cechmistrz cechu garncarskiego*, w obecności pięciu starszych cechowych i *przynieśli przed urząd* [...] *list nieboszczyka Marcina Żydka, wójta knyszyńskiego, w którym liście pozwolono im cech swój albo bractwo odprawować obyczajem innych miast uprzywilejowanych, pokazali też uchwałę z ustawą* [...] *między sobą postanowioną*. Należy ustalić czas pełnienia funkcji wójta knyszyńskiego przez owego Marcina Żydka, by ustalić czas powstania tamtejszego cechu garncarskiego. 20 kwietnia 1589 Zygmunt III udzielił zgody Marcinowi Żydkowi, szlachcicowi i mieszczaninowi (nobilis et famatus), na wykup wójtostwa knyszyńskiego od spadkobierców niedawno zmarłego Andrzeja Bolesty. Statut knyszyński powstał więc pomiędzy 1589 a 1606 r.

Marcin Żydek był lokajem w służbie Zygmunta Augusta w latach 1557-1572, a także mieszczaninem knyszyńskim[20]. Zapewne z tytułu służby u króla uzurpował sobie szlachectwo. 20 stycznia 1572 r. w Warszawie król Zygmunt August uwolnił dom Marcina Żydka w Knyszynie od czynszów[21]. Skądinąd wiadomo, że Marcin Żydek był lokajem królewskim[22]. Jego dom znajdował się przy ul. Dworskiej, dzisiejszej Białostockiej, w pobliżu rezydencji królewskiej[23].

Rada miejska Knyszyna 15 kwietnia 1606 r., zatwierdziła statut garncarzy knyszyńskich – *nieposłuszne mają karać i powciągać, aby uczciwie i posłuszeństwo było między niemi zachowane.* Akt ten zatwierdzali też królowie polscy 20 V 1606 r. – Zygmunt III, a 8 grudnia 1765 r. – Stanisław August[24].

Dokument bardzo precyzyjnie określał zasady przyjęcia w poczet cechu mistrzów garncarskich. Kandydat na mistrza miał dać *do skrzynki* czyli skarbony cechowej 5 zł polskich, miał sprawić kolację i zafundować na niej beczkę piwa do wspólnej konsumpcji, *albo na czym bracia przestaną*, ofiarować 1 kamień wosku, zapewne na świece do uczestnictwa w procesjach i nabożeństwach w kościele. Okazać miał *list prawowitego urodzenia.* Bracia młodsi, bo tak nazywano świeżo przyjętych do cechu, musieli być w miarę trzeźwi, gdy kończyła się kolacja cechowa, bo do nich należało gaszenie świec. Statut nakładał na tych, którzy zapomnieliby zgasić świece lub nie chcieli nosić świec w procesji po mieście karę 2 groszy. Również, gdy kto z braci lub sióstr nie pójdzie za pogrzebem, winien zapłacić do cechowej skarbony 4 szelągi. Obostrzenia dotyczące braci młodszych miały ograniczyć dostęp do cechu i zagwarantować monopol produkcji i zbytu produktów. Statut głosił: *Jeżeliby który* [...], *albo z miasta drugiego, nie dołożywszy się w cechu, śmiał w mieście piec robić, tego bracia mają moc grabić, aż zapłaci do cechu beczkę piwa i wrąb wosku.*

Praktyką powszechną było podbieranie sobie przygotowanego surowca, czemu statut knyszyński starał się zaradzić postanawiając: *Jeżeliby kto glinę z braci, którą on sobie nagotował na zimę, grudową, pobrał, przepada beczkę piwa.*

Widocznie zdarzało się, że dzierżawcy starostwa knyszyńskiego zmuszali garncarzy knyszyńskich do bezpłatnych prac w dworcu knyszyńskim, bo w statucie zawarowali sobie: *Rzemieślnicy tego cechu nie powinni i nie mają żadnej penużyci i ciężkości ponosić od dzierżawców starostwa knyszyńskiego w robocie ich, jedno za zasłużoną zapłatą i nie mają ich pociagać i poniewalać do żadnej roboty, oprócz nagrody słusznej, jako na rzemieślnika należy.*

Zdunowie, którzy ze wsiów, nie mają im robocie i rzemiosłom im przeszkadzać – głosił statut – *na mile dwie od miasta, oprócz uzdania do cechu ich, a któryby prostą robotę przedawał, z nich na Rynku, powinien pierwej do cechu dać gr 4, a od białej roboty 6 gr, której roboty powinien będzie* [...] *pomienionego uzdania zapłacić, z wszelakich rzeczy, które są naznaczone.* W innym miejscu statut głosił: *Na rynku, któryby któremu miejsce zastąpił, gdzie on pierwszy stawał, powinien dać piwa beczkę i wrąb wosku* i *Jeżeliby brat albo siostra przekazała targ drugiemu, albo odwabiałaby od roboty* także dać winien do cechu beczkę piwa i wrąb wosku.

W warsztatach prócz samych mistrzów cechowych zatrudniani byli czeladnicy czyli towarzysze i uczniowie. Cech kontrolował ich liczbę dbając o egalitaryzm stowarzyszenia. Mistrz winien *opowiedzieć do cechu, przed cechmistrzem, że przyjął chłopca*, a także obowiązany był zapłacić do *skrzynki cechowej chłopięcego gr 12.*

Rzemieślników cechowych zwano też suchedniarzami, bo raz na kwartał w środę, piątek i sobotę, pościli właśnie w owe dni i uczestniczyli w liturgii, która się w tych dniach odbywała. Bracia cechu garncarskiego co kwartał w suchedni płacili tzw. *kętporne*, po gr 1, a składkę do kasy pogrzebowej tzw. *całunowe* po 1/2 gr.

Na schadzki cechowe wzywał cechmistrz poprzez puszczania w obieg obesłania cechowego, znaku cechowego, który mistrz przekazywał następnemu mistrzowi. Nie zawsze to skutkowało, dlatego statut nakazywał: *Jeżeliby, który cechę przy sobie zatrzymał, albo za cechem nie wyszedł, przepada 1/2 wrębu wosku i 1/2 beczki piwa.*

Artykuły cechowe bezwzględnie tępiły kłótnie i swary. Obelgi w karczmie brat – brata i siostra – siostrę karano dostarczeniem beczki piwa i obowiązkiem przeprosin. Zakłócający obrady cechowe również powinni postawić cechowi beczkę piwa i 1/2 kamienia wosku. Oczywiście zachowany statut knyszyński, a tak było niewątpliwie i w innych cechach garncarskich, nie normował samej produkcji, a jedynie życie towarzysko-religijne stowarzyszenia. Dbał o wyłączność produkcji.

Obserwując listę miejscowości, gdzie najczęściej występowały cechy garncarskie, zwraca uwagę fakt, że były to przede wszystkim siedziby wielkopańskie i magnackie (Knyszyn, Tykocin, Zabłudów, Orla, Siemiatycze, Węgrów, Międzyrzec Podlaski, Ciechanowiec i Białystok).

Ważnym wydaje się kontekst funkcjonowania ośrodka garncarskiego w Knyszynie. Istniała w tym mieście rezydencja królewska, wpierw zwana Wodziłówką (funkcjonująca od końca XIV w.), a później Dworcem Knyszyn, która została rozbudowana dla króla Zygmunta Augusta, który tu często przemieszkiwał i zmarł. W wyposażeniu wnętrz zwracają uwagę piece, w których budowie i utrzymaniu uczestniczyli miejscowi garncarze. Źródła historyczne z lat 1553-1572 notują 22 pobyty króla w Knyszynie obejmujące łącznie 495 dni. Liczba dni spędzonych w Knyszynie jest duża, gdy zważy się fakt, że tworzą ją wielokrotne przyjazdy, a nie stałe *przemieszkiwanie* przez dłuższy czas. Liczne

---

20 AGAD Metryka Koronna, Księgi Wpisów, 133, k. 370-370v. M. Ferenc, *Dwór Zygmunta Augusta*, Kraków 1998, s. 213; A. Tarnawski, *Działalność gospodarcza Jana Zamoyskiego*, Lwów 1935, s. 359; Akademia Nauk Kórnik, rękopis nr 250, k. 102.

21 A. Wolff, *Zniszczone dokumenty Biblioteki Ordynacji Krasińskich*, [w:] *Straty bibliotek i archiwów warszawskich w zakresie rękopiśmiennych źródeł historycznych*, t. III, Warszawa 1955, nr 369, s. 231.

22 AGAD Metryka Koronna – Księgi Wpisów, nr 133, k. 370-370v. M. Ferenc, *Dwór Zygmunta Augusta*, Kraków 1998, s. 213; A. Tarnawski, *Działalność gospodarcza Jana Zamoyskiego*, Lwów 1935, s. 359; Akademia Nauk Kórnik, rękopis nr 250, k. 102.

23 AGAD, ASK, dz. I, nr 47; *Akta albo sprawy sądów Miasta knyszyńskiego 1553-1580*, op. J. Maroszek, Białystok 1999, nr 473, s. 279.

24 AGAD, Metryka Koronna – Księgi Kanclerskie, nr 26, s. 651-684; AP Białystok, Kamera, sygnatura dawna nr 2690A.

nominacje wystawiane w Knyszynie wskazują na preferowanie przez Zygmunta Augusta rozdawnictwa urzędów i krzeseł senatorskich w warunkach jak najmniej krępujących[25]. Pośrednio poświadcza to cel rezydowania w kameralności i niezależności.

Dworzec knyszyński powstał na życzenie króla, miał spełniać jego potrzeby wygodnego, kameralnego życia, odosobnionego od wielkomiejskiego gwaru Wilna, Krakowa czy nawet Warszawy. Prześledzenie dziejów dóbr własnych monarchy, skupionych wokół Knyszyna i Tykocina ukazuje ostatniego Jagiellona jako gospodarza, pana własnych majętności, pod własnym zarządem realizującego swoje plany. Dla osób otaczających monarchę w jego podlaskich siedzibach kontakt z królem często stanowił początek dalszej kariery państwowej. Zarówno tykocińska twierdza, jak i knyszyńska rezydencja pozostawały pod bacznym okiem króla, a tylko on i najbardziej zaufane osoby miały wgląd w tę monarszą podlaską inwestycję, a także w królewski dobytek. Milczenie źródeł i brak precyzyjnych informacji jest poniekąd dziełem samego króla, który otaczał Knyszyn i Tykocin dyskrecją i milczeniem. Tajemniczość rezydencji podlaskiej sprawiła, że po Rzeczpospolitej krążyły o niej przedziwne wiadomości o nieprzebranych skarbach tzw. *depozytu tykocińskiego*, wielkości stadniny knyszyńskiej, a o dworcu tamtejszym wiedziano właściwie tyle, że król tam przemieszkiwał otoczony wiedźmami, czarownicami, znachorkami i *sokolętami*, jak nazywano królewskie kochanki. Wieść gminna dała znać o sobie w okresie pierwszego bezkrólewia[26].

23 IV 1529 r. Zygmunt I darował swemu synowi lasy, łąki, pola i pustkowia wokół dóbr Goniądz, które ciągnęły się wzdłuż granic goniądzkich oderwanych od dzierżaw: bielskiej i grodzieńskiej[27]. *Gdyż mamy w Księstwie Litewskim niektóre dobra nieruchome abo imiona na nieboszczyka JKM pana ojca naszego przypadłe* – pisał w testamencie u schyłku swego życia król – *które nam za żywota swego ze wszytkim prawem, jakie JKM sam miał, dać i darować raczeł, jakoż to beło wolno JKM nie tylko nam, synowi swemu, ale i komu obcemu je oddać i od nas samych wedle wolej swojej oddalić* [...] *Przeto z tymi wszytkimi dobry i imiony, jako własnymi naszymi, beło nam zawżdy wolno i teraz wolno jest czynić to, co beła i jest wola nasza.*

18 XII 1542 r. zmarł bezpotomnie Stanisław Gasztołd wojewoda trocki. Dobra tykocińskie prawem kaduka wraz z innymi majętnościami gasztołdowskimi spadły na króla Zygmunta I[28]. Ten 15 VI 1543 r. darował je swemu synowi, Zygmuntowi Augustowi[29]. Wyjazd z kraju królowej-matki w 1556 r. spowodował, że domenę Zygmunta Augusta znakomicie powiększyły włości wcześniej zarządzane przez Bonę – na Litwie starostwo grodzieńskie i obszary puszcz: Przełomskiej i Perstuńskiej, a na Mazowszu, spuścizna po książętach mazowieckich, między innymi: starostwa łomżyńskie i wiskie. Od północy terytorium *dóbr własnych* Zygmunta Augusta sąsiadowało z Prusami Królewskimi, w stosunku do których istniały realne perspektywy dziedziczenia po Hohenzollernach, a obszary Prus Książęcych stanowiły przede wszystkim własność monarszą. Można było liczyć, że zasilą w przyszłości *dobra własne*. Po 1525 r. granica ta w rzeczywistości łączyła, a nie dzieliła Prusy, Litwę i Koronę Polską. W 1544 r. Zygmunt Stary i sejm litewski obradujący w Brześciu dali królowi Zygmuntowi Augustowi w zarząd Wielkie Księstwo Litewskie.

Mieszka teraz zazwyczaj w Litwie, najczęściej w Knyszynie, małym zamku tej prowincji, na pograniczu Mazowsza, gdzie ma stajnie z mnóstwem pięknych koni, z których jedne są neapolitańskie, drugie tureckie, inne hiszpańskie, mantuańskie, a najwięcej polskich. To upodobanie w koniach jest poniekąd przyczyną, że król lubi tu mieszkać; może i to także, że to miejsce będąc prawie w środku jego państw dogodniejsze jest pod względem administracji krajowej dla króla i osób mających do niego interes niżeli Kraków leżący na brzegach Polski. Nadto król mając większą władzę w Litwie, niż w Koronie i większą łatwość utrzymania swego dworu, podejmowanego tu kosztem publicznym – przyjemniejszym znajduje mieszkanie w Litwie, które prócz tego w tych ostatnich czasach stało się mu potrzebnym dlatego, aby mógł z bliska uważać zamiary, przygotowania i postępy Moskalów, swych nieprzyjaciół, i zarazem opatrzyć potrzeby wojenne. Tak pisał nuncjusz papieski Juliusz Ruggieri w relacji papieżowi, w 1568 r.[30] Aleksander Gwagnin, w swej kronice Sarmatiae Europeae descriptio ... umieścił taki opis rezydencji knyszyńskiej: Knyszyn – miasto drewniane, od Tykocina 4 mile, w równinie między jeziorami i kałużami błotnemi leży. Dwór w nim królewski i ogród bardzo szeroki, który pospolicie zowią Zwierzyńcem. Sadzawek w nim pełno i zwierząt rozmaitych, albowiem tam wszelkie łowy zwierzynne najczęściej bywają. A od Bielska dwanaście mil leży[31]. Na kompozycję składały się więc: kompleks rezydencjonalny, akweny i zwierzyńce. Należy jeszcze wspomnieć o stadninie, folwarku i obozisku. Ważnym elementem wyposażenia dworca królewskiego była kolekcja arrasów, zdeponowana w zamku tykocińskim[32]. Gobeliny rozwieszano przy okazji pobytów monarszych także w Knyszynie[33]. Być może dostarczały one garncarzom knyszyńskim pomysłów i wzorców ornamentacyjnych.

---

25 A. Sucheni-Grabowska, *Obsadzanie urzędów senatorskich i ministerialnych przez Zygmunta Augusta*, Studia nad gospodarką, społeczeństwem i rodziną w Europie późnofeudalnej, Lublin 1987, s. 179-194.

26 Por. Ś. Orzelski, op.cit.; A. Przezdziecki, *Jagiellonki polskie w XVI wieku*, t. 1-4, Kraków 1868.

27 *Inventarium omnium et singulorum privilegiorum ...*, wyd. E. Rykaczewski, Paryż 1862, s. 363; A. Jabłonowski, Podlasie, cz. 3, s. 150-151.

28 A. Jabłonowski, *Podlasie* cz. 2, s. 99-144; W. Pociecha, *Gasztołd Stanisław*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 7, Kraków 1948-1958, s. 303.

29 *Lietuvos Metrika. Knyga Nr. 1 (1380-1584). Užrašymų knyga 1*, Vilnius 1998, nr 642, s. 129.

30 *Relacje nuncyuszów apostolskich i innych osób o Polsce od roku 1548 do 1690* [zebrał J. Ch. Albertrandy], wyd. E. Rykaczewski, t. 1 Berlin 1864, s. 182.; J. Gintel, *Cudzoziemcy o Polsce. Relacje i opinie*, t. 1, Kraków 1971, s. 143.

31 A. Guagnini Veronensis, *Sarmatiae Europeae descriptio*, Kraków 1578; Cyt. za: A. Gwagnin, *Opisanie Polski czyli województwa, powiaty, prowincje, miasta i zamki co przedniejsze w Koronie*, „Z Kroniki Sarmacji Europejskiej", Kraków 1860, s. 26.

32 AP Kraków, Zbiór Zygmunta Glogera, nr 261, k. 922-927.

33 *Arrasy flamandzkie w Zamku Królewskim na Wawelu*, red. J. Szablowski, Warszawa 1975.

Zdumiewa całkowite pozbawienie cech obronnych rezydencji knyszyńskiej, gdzie władca największego w ówczesnej Europie państwa mieszkał otoczony zwierzyńcami do polowań, lasami, wygonami końskimi bez odpowiedniego zabezpieczenia zdumiewa, zwłaszcza jeżeli porównamy go z innymi monarchami, w tym samym czasie aktywnie budującymi swe absolutne imperia. Zygmunt August poprzez przemieszkiwanie w dworcu knyszyńskim realizował renesansowy ideał harmonijnego współżycia z naturą. Nie był jednak władcą lekkomyślnym. 15 km od Knyszyna wzniósł w Tykocinie fortecę, która uzupełniała funkcje knyszyńskiej rezydencji. Król był świadomy bezpiecznej lokalizacji tykocińskiej twierdzy, niemal w środku rządzonych przez niego państw. Stąd można było wyprawiać artylerię dla obrony wszelkich granic Rzeczpospolitej[34]. Tykocin wraz z sąsiadującą rezydencją knyszyńską miał stanowić klamrę spajającą unifikowane dwa obszary państwowe – Koronę Polską i Wielkie Księstwo Litewskie. W liście z 17 III 1550 r. adresowanym do Mikołaja Radziwiłła Rudego król pisał: *Tykocina z wielu przyczyn potrzebujemy, bo myśląc na przyszłych czasów przypadłości, iż by jakie niepokoje być musiały, a k temu wojny – my nie rozumiemy miejsca bezpiecznego, na którym byśmy JKM małżonkę naszą, pod takowym czasem, gdzie by k temu przyszło, zostać mieli, jako na Tykocinie. Bo Tykocin leży na granicy takiej, skąd zewsząd bezpieczeństwo jest, a też tam budować chcemy, a już na to budowanie, te wszystkie prowenty tykocińskie obrócić chcemy*[35]. Tykocin na ziemiach etnicznie polskich był bez wątpienia największą twierdzą. W momencie śmierci ostatniego Jagiellona na zamku tykocińskim stacjonowała rota 200 pieszych, pod dowództwem rotmistrza Klimunta Bileńskiego[36]. Przeniesienie monarszego skarbca do Tykocina nie dotyczyło tylko klejnotów i zbiorów jubilerskich oraz kosztownych sprzętów pałacowych, ale objęło również bibliotekę królewską.

Urządzenie centralnej rezydencji władcy w Knyszynie – Tykocinie miało doniosłe znaczenie dla rozpowszechnienia się w podlaskiej okolicy renesansowych wzorców kształtowania przestrzeni miejskich (Knyszyn, Tykocin, Augustów, Wasilków, Zabłudów, Suraż, Nowy Dwór, Lipsk i in.), wiejskich długich ulicówek, osad kościelnych, folwarków, zespołów dworsko-ogrodowych i folwarczno-ogrodowych. Wzorce wpierw wypracowane w dobrach własnych króla później zostały upowszechnione po całym obszarze Wielkiego Księstwa Litewskiego w ramach reformy agrarnej zwanej pomiarą włóczną. Północne Podlasie zapełniło się ludźmi renesansu, blisko związanymi z władcą i jego dworem, którzy zapewne chętnie korzystali z wyrobów miejscowych ośrodków garncarskich. W samym mieście Knyszynie usadowiła się duża grupa serwitorów pracujących dla króla. Wymienić można: Scipiona Campo, Daniela i Bartłomieja Moreto-kawalkatorów, Nowickiego masztalerza, Jana ślusarza stadniny, Hieronima Koryckiego, Kaspra Kłodzińskiego, Jakuba Piaseckiego nadzorców stadniny, Angelo Caborto aptekarza, Grzegorza Kaczika sługę, Wojciecha Rozwadowskiego strażnika dworca, Mikołaja Konarskiego i Stanisława Trojanowskiego, starszych nad drabantami. Niekiedy na czas pobytu w Knyszynie dawano im jedynie gospodę, naznaczoną przez starostę, duża grupa otrzymała w mieście dożywotnio dworki. Inwentarze wymieniają dwory w Knyszynie należące do urzędników nadwornych: Wawrzyńca Wojny pisarza kancelarii i podskarbiego litewskiego, Jana Dulskiego starosty suraskiego i brańskiego, Ostafiego Wołłowicza podskarbiego, marszałka, pisarza i podkanclerzego litewskiego, Jakuba Zaleskiego pisarza skarbu dwornego polskiego, Macieja Żalińskiego pisarza skarbu dwornego, łożniczego. We dworze starościńskim pod Knyszynem zamieszkiwali dzierżawcy, wybitni ekonomiści, działacze pomiary włócznej: Stefan Bielawski, Aleksander Chodkiewicz, Piotr Chwalczewski, Andrzeja Dybowskiego, Hieronim Korycki, Stanisław Włoszek, a także Adam Pilchowski, referendarz podlaski, i Stanisław Piotraszewicz starosta bartny i gajewnik knyszyński.

Podobnie było w Tykocinie. Zamieszkiwali tam serwitorzy Zygmunta Augusta: Augustyn, cieśla zamkowy, Łukasz Brajer, stolarz, Jan Bukowski, namietnik konserwujący arrasy i inne tkaniny, Mikołaj Bystro stelmach, Łukasz Górnicki, bibliotekarz, Hibrol Handzel, cejgwart, Stanisław Herart, puszkarz, Jan Hermanowski, płatnerz, Jakub, powroźnik, Herkules Jurczyński, architekt, Ambroży Kraus, puszkarz i stolarz, Piotr, kominnik, Franciszek Rosocha, puszkarz zamkowy, Wojciech Zakrzewski, murarz i pisarz przy budowaniu tykockim. W twierdzy zamieszkiwali: Klimunt Bileński, komendant i rotmistrz zamku tykocińskiego, Marcin Podgórski, sługa w skarbie nadwornym litewskim, Stanisław Broniewski, koniuszy przemyski, Zygmunt Zebrzydowski, dworzanin i rotmistrz zamkowy. W nowym dworcu królewskim w mieście zamieszkiwali dzierżawcy: Stanisław Kieżgajło, Job Preytfus, Jan Szymkowicz i Łukasz Górnicki, a także Paweł Kotowicz dworzanin, nadzorca mierników włócznych. Swoje posiadłości w mieście utrzymywali ponadto: Hieronim Sieniawski, podkomorzy kamieniecki, Mikołaj Korycki, sędzia ziemi bielskiej, Jerzy Chodkiewicz, kasztelan trocki, Jakub Uchański prymas polski, Franciszek Wolski aptekarz, Stanisław Gabrielowicz Narkuski. Zarządca mennicy Stanisław Myszkowski zatrzymywał się w podtykocińskim folwarku Lipniki.

W promieniu 50 km zamieszkiwali: Aleksander Chodkiewicz (Choroszcz i Gródek), Grzegorz Chodkiewicz, hetman wielki litewski (Choroszcz), Jan Dzierżanowski, leśniczy knyszyński (Borsukówka), Piotr Gabrielowicz, miernik (Gniła), Jan Gąsiorowski, drabant, stróż ciała Zygmunta Augusta (Augustów), Marcin Grajewski, dworzanin (Dolistowo), Piotr Grajewski (Grajewo), Stanisław Grajewski, dworzanin (Grajewo), Krzysztof Grzymowski, kucharz (Dolistowo), Józef Jasieński, archidiakon wileński, pleban suraski, sekretarz królewski (Uhowo), Wojciech Jasieński, kuchmistrz (Krzywa), Jan i Józef Jaskiewiczowie odźwierni (Woroszyłowszczyzna vel Księżyno), Maciej Kalecki, pleban kalinowski, sekretarz królewski (Kalinówka Kościelna), Iwan Kurzeniecki dworzanin królowej Bony

34 K. Górski, *Historya artyleryi*, Warszawa 1902, s. 54.

35 *Zbiór pamiętników historycznych o dawnej Polszcze z rękopismow, tudzież dzieł w różnych językach o Polszcze wydanych oraz z listami oryginalnymi królów i znakomitych ludzi w kraju naszym*, wyd. J. U. Niemcewicz, t. I, Warszawa 1822, s. 439; E. Żyłko, Tykocin Zamek. Dokumentacja historyczna, Warszawa 1962 (maszynopis), [w:] Ośrodku Dokumentacji Zabytków (dalej ODZ Warszawa) – Zespół Badań Regionu Warszawy i Mazowsza).

36 Muzem Narodowe Kraków – Biblioteka Czartoryskich, TN 81, nr 14, s. 40. S. Gruszecki, *Podlaski fragment walki o władzę po śmierci Zygmunta Augusta*, „Rocznik Białostocki" 1971, t. X, s. 45.

(Kalinówka), Jerzy Kurzeniecki, dworzanin (Sokołdka vel Jurowce), Mikołaj Kurzeniecki, dworzanin (Jasionówka), Jan Lisowski, dworzanin (Krzywa), Maciej z Krajny zwany Lisem, lekarz (Buzuny), Piotr Fizyk z Poznania, pleban suraski i lekarz (Uhowo), Jan Janowicz Radziwiłł, krajczy litewski (Goniądz), Stanisław Skoczek Dziewałtowski, miernik (Kundzin), Maciej Strubicz kartograf (Brzeziny), Jan Wiesiołowski, dworzanin (Białystok), Piotr Wiesiołowski starszy, obożny, Piotr Wiesiołowski młodszy, dworzanin, Bartłomiej Wlewski, sprawca robót leśnych w starostwie knyszyńskim (Jaświły). Osobliwością Podlasia było upowszechnienie renesansowych rozmierzeń siedzib dworskich i towarzyszących im ogrodów. Licznie zakładane w XVI w. siedziby dworskie, głównie należące do osób związanych z dworem królewskim (Orla, Zabłudów, Jasionówka, Kalinówka, Buzuny, Białystok, Strabla i inne), zyskują taki wygląd estetyczny. Wzorca dostarczały siedziby królewskie: Knyszyn, Tykocin, Bonowo vel Bujnowo, Krynki, Hołowiesk k. Bielska. Wśród osób blisko zaangażowanych w budowę i utrzymanie rezydencji i stadniny knyszyńskiej, a także twierdzy tykocińskiej spotykamy licznych cudzoziemców. Zwracają uwagę Włosi, Portugalczycy, Holendrzy, Moskwiczanie, Tatarzy[37].

W 1984 r. autor niniejszego artykułu wspólnie z archeologiem – Haliną Karwowską prowadził sondażowe badania wykopaliskowe na obszarze rezydencji króla Zygmunta Augusta, przy ul. Białostockiej w Knyszynie[38]. Obszar po rezydencji był niezwykle trudny do prac wykopaliskowych, z racji na fakt, że teren ten od 200 lat zajęły parcele mieszczańskie. Usytuowanie tam zakładów włókienniczych i innych, między innymi metalowych powodowało, że nie można było prowadzić tam swobodnych odkrywek i sondaży. Najciekawszego odkrycia dokonano na terenie posesji przy ul. Białostockiej 57, gdzie odnaleziono dwa paleniska piecowe, z fragmentami renesansowych kafli i licznych naczyń glinianych. Zgodnie z opisem z 1564 r. w miejscu tym znajdował się królewski Dom Wielki Stary[39].

KNYSZYN`S POTTERY CENTRE THE 14TH – 18TH CENTURIES ON THE BACKGROUND OF OTHER POTTERY FEATURES OF PODLASIE

summary

In 1580 in towns of Podlasie, 57 potter`s workshops, which were taxed, were active. In 1799 in the north part of the region, 157 craftsmen of pottery branch – potters and glaziers were counted. Information on potter`s guilds functioning is rare: Międzyrzec Podlaski (1556, after 1691, 1729, 1728, 1802), Węgrów (before 1592), Orla (1783), Siemiatycze (1st half of the 18th century), Ciechanowiec (1775), Białystok (1759), Kleszczele (before 1797). Most frequently, potter`s guilds existed in towns where lordly and magnate`s seats were situated.

The exception was royal Knyszyn. Masters produced here tiles and vessels patterned upon products "copied" from the Knyszyn royal residence. It is testified by artifacts, which were found there. Pottery model-making was extremely traditional and older forms came down in the guild as journeyman`s masterpieces.

After the fire of Knyszyn in 1567, King Sigmund August gave a new foundation immunity to the town in 1568 with fire-fighting articles that obliged to the use of pottery tiles and brick chimneys. From these times, a statute of potters` guild confirmed after 1589 by Marcin Żydek, an officer of a group of villages (in the years 1557-1572 a lackey in service with king Sigmund August). The statute was confirmed by the town council in 1606 and kings Sigmund III (1606) and Stanisław August (1765).

A context of functioning of the pottery centre in Knyszyn was important. There, till the end of the 14th century a royal residence existed, previously called Wodziłówka and then Knyszyn Court, enlarged for king Sigmund August who often stayed there and there died (1553-1572 – 22 stays: 495 days). In the equipment of the court, stoves drew attention; in their building and preservation, undoubtedly local potters took part. Northern Podlasie was filled with people of Renaissance connected with the monarch and his court. Among people closely engaged in the building and preservation of the residence and stable of Knyszyn as well as the fortress of Tykocin also foreigners were present: the Italian, Portuguese, Dutch and people from Moscow.

In 1984 the author together with an archaeologist H. Karwowska carried out sondage archaeological research in Bialostocka Street in Knyszyn. The area for 200 years was occupied by townspeople`s parcels. The most interesting discovery was made on the area of a property at 57 Bialostocka Street where two stove hearths with fragments of Renaissance tiles and clay vessels were found. According to a description from 1564 in this place, there was royal Great Old House.

37 J. Maroszek, *Pogranicze Litwy i Korony w planach króla Zygmunta Augusta*, Białystok 2000.

38 H. Karwowska, J. Maroszek, *Sprawozdanie z badań archeologicznych w Knyszynie, przy ul. Białostockiej, na miejscu Dworca Królewskiego Zygmunta Augusta*, Białystok 1984 (maszynopis w zbiorach Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Białymstoku); H. Karwowska, *Knyszyńska rezydencja króla Zygmunta Augusta-źródła archeologiczne*, „Biuletyn Konserwatorski" woj. podlaskiego, z. 11, 2005, s. 189-206.

39 J. Maroszek, *Knyszyński dworzec królewski*, "Białostocczyzna", nr 3 (31), 1993 r., s. 3-23.

КНЫШЫНСКІ ГАНЧАРНЫ ЦЭНТР XVI-XVIII СТ.СТ. НА ФОНЕ ІНШЫХ ГАНЧАРНЫХ ЦЭХАЎ ПАДЛЯШША

рэзюмэ

У 1580 годзе ў гарадах Падляшша дзейнчала 57 ганчарных майстэрняў, якія плацілі падатак. В 1799 годзе ў паўночнай частцы рэгіёна налічвалася 157 рамеснікаў ганчарных спецыяльнасцяў. Інфармацыі аб функцыянаванні ганчарных цэхаў не шмат: Менджырэч Падляшскі (1556, пасля 1691, 1729, 1728, 1802), Венграў (да 1592), Орля (1783), Семяцічы (другая палова XVIII стагоддзя), Цеханавец (1775), Беласток (1759), Кляшчэлі (да 1797). Ганчарныя цэхі знаходзіліся часцей у тых гарадах, дзе былі каралеўскія і магнацкія рэзідэнцыі.

Выключэннем быў каралеўскі Кнышын, дзе працавалі шматлікія ганчары, а каля горада знаходзілася радовішча высокаяснай гліны. Майстры выраблялі посуд і кафлю па ўзорах, якія "падглядзелі" ў кнышынскай каралеўскай рэзідэнцыі. Гэта пацвярджаюць помнікі, якія там знаходзяцца. Тэхналаогія керамічнай вытворчасці была традыцыйнай і перадавалася ў спадчыну ад майстра да вучня.

Пасля пажару 1567 г. кароль Жыгімонт Аўгуст даў гораду новы прывелей (1568), паводле якога гараждане павінны былі карыстацца керамічнымі печамі і муравanымі комінамі. Да гэтага часу адносіцца Статут цэха ганчароў, пацверджаны ў 1589 годзе войтам Марцінам Жыдком. Статут быў зацверджаны гарадской радай ў 1606 годзе і каралямі Жыгімонтам III (1606) і Станіславам Аўгустам (1765 г).

Важным быў кантэкст функцыянавання ганчарнага цэнтра ў Кнышыне. З канца XIV стагоддзя тут існавала каралеўская рэзідэнцыя, якая спачатку называлася Вадзілоўка, а потым Палац Кнышын. Яна была разбудавана для караля Жыгімонта Аўгуста, які тут часта знаходзіўся і памёр (з 1553 па 1572 – 22 наведванні, 495 дзён). У інтэр'еры палаца прыцягвалі ўвагу печы, у будаўніцтве і аздабленні якіх прымалі ўдзел мясцовыя ганчары. Будаўніцтва цэнтральнай рэзідэнцыі ўладара ў Кнышыне-Тыкоцыне мела важнае значэнне для распаўсюджвання ў падляшскім рэгіёне рэнесансавых узораў. Паўночнае Падляшша было запоўнена людзьмі Рэнесанса, якія былі звязаны з каралём і яго дваром. Сярод асоб, прынятых на будаўніцтва і абслугоўванне рэзідэнцыі, кнышынскай стайні і тыкоцынскага замка, былі італьянцы, партугальцы, галандцы, маскоўцы.

У 1984 годзе аўтар артыкула разам з археологам Галінай Карвоўскай праводзіў зандажныя даследаванні на тэрыторыі рэзідэнцыі караля Жыгімонта Аўгуста па Беластоцкай вуліцы ў Кнышыне. Мясцовасць даволі складаная для даследаванняў, паколькі на працягу 200 гадоў тут знаходзіліся мяшчанскія надзелы. Самыя цікавыя адкрыцці былі зроблены на ўчастку па вуліцы Белстоцкая, 57, дзе былі знойдзены рэшткі дзвюх пячэй з фрагментамі рэнесансавай кафлі і вялікай колькасцю керамічнага посуду. Згодна з апісаннем 1564 г., на гэтым месцы знаходзіўся каралеўскі Вялікі Стары Дом.

Elżbieta Bimler-Mackiewicz
Muzeum w Rybniku

Znaki cechów garncarskich od średniowiecza do XX wieku

Z pojęciem znaku cechowego[1] najczęściej kojarzone jest godło pełniące od wieków istotną rolę w rzemiośle. Godło – to przede wszystkim obraz, znak graficzny, ujmujący istotę grupy zawodowej, która przyjęła formę organizacyjną określoną nazwą cechu. Godło charakteryzowało ją i wyróżniało spośród innych; było czytelne zarówno dla członków, jak i dla osób spoza organizacji. W przestrzeni wyznaczanej przez nie znajdowała się także większa liczba ludzi zajmująca się tym samym zajęciem. Cech poświadczał nim swą wolę, znaczył własność, wyrażał gotowość do wspólnego działania na różnych płaszczyznach. Godło znajdowało swe miejsce na różnorodnych przedmiotach używanych przez organizacje cechowe do spełniania funkcji reprezentacyjnych, prawnych, edukacyjnych, sądowniczych, towarzyskich i religijnych. Godło nie stanowiło o wartości i znaczeniu przedmiotu; ono je uzupełniało, zaś sam artefakt cechowy, obojętnie czy był zaopatrzy w godło czy też nie, był istotnym, samym w sobie znakiem.

Założeniem przedstawianego opracowania jest przegląd rodzajów artefaktów cechowych, wskazanie ich znaczenia i miejsca w kulturze rzemieślniczej oraz analiza typów wizerunków na nich występujących. Dotyczy jednej grupy zawodowej – garncarzy, którzy oprócz wyrobu naczyń wykonywali kafle, często budując z nich piece. Zapotrzebowanie na coraz sprawniejsze piece, rozwój i specjalizacja wytwórczości, zwłaszcza w drugiej połowie XIX w. sprawiły, że wyodrębnił się nowy zawód zduna trudniący się tylko zestawieniem pieców.

Podstawą obserwacji są źródła materialne – zabytki cechowe, niegdyś będące własnością polskich cechów, obecnie zaś przechowywane w zbiorach muzealnych[2], publikowane archiwalia oraz nieliczne obiekty pozostające nadal w posiadaniu cechów.

Cechy powstałe na gruncie polskim w XIII w. według wzorców regulujących sposób życia w kształtujących się wówczas ośrodkach miejskich nowego typu[3], wytworzyły przez wieki istnienia system znaków czytelnych dla własnych członków oraz otoczenia. Mieszkańcy miast mieli na co dzień kontakt z informacjami przekazywanymi przez znak, potrafili go właściwie odczytać, zinterpretować, a następnie zastosować się do jego wymogów, bądź utrwalić w pamięci niesione przezeń treści. W grupie zawodowej, istotne jest dzielenie się informacjami w kręgu ściśle określonych nadawców i odbiorców, gdzie zachodzą relacje pomiędzy nadawaniem komunikatu, jego recepcją i odpowiedzią nań poprzez wymaganą formę zachowań.

Cechy, posiadające wspólne, określone dobra i związane z określonym terenem, wypracowały własne struktury władzy, reprezentacji wewnątrz i zewnątrz, a także sposób nabywania członkostwa. Z działaniami cechu skierowanymi do wewnątrz i na zewnątrz związany został system znaków czytelnych zarówno dla członków, jak i osób spoza niego.

Użytkowanie znaków związane z przewidzianymi statutem sytuacjami bądź czynnościami, kwalifikuje sporą ich część do zaliczenia w przestrzeń codzienności. Znaki prawne, a więc pieczęcie, obesłania, godła i chorągwie znajdowały swe miejsce w izbach cechowych i gospodach. Tu, na równi z ich wyposażeniem – meblami, urządzeniem stołu, a także odznakami starszeństwa cechowego, były znakami związku korporacyjnego, używanymi do spełnienia funkcji administracyjno-prawno-społecznych cechu. To przez nie realizowano poza zawodową działalność, zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz organizacji, biorąc udział w świeckim życiu miasta.

1 Rozważania nie obejmują znaków jakimi zaopatrywano wyroby garncarskie, w tym kafle. O tego typu znakach pisała Z. Kołos-Szafrańska, *Z badań nad znakami garncarskimi z terenu ziem polskich*, „Wiadomości Archeologiczne", t. 19, 1953, z. 3, s. 180-195.

2 Obszerna baza źródłowa w: E. Bimler-Mackiewicz, *Znaki cechowe i ich funkcje na ziemiach polskich. Studium źródłoznawcze*, Warszawa 2004.

3 M. Bogucka, H. Samsonowicz, *Dzieje miast i mieszczaństwa w Polsce*, Wrocław 1986; J. Kuliszer, *Powszechna historia gospodarcza średniowiecza i czasów nowożytnych*, Warszawa 1961, t. 1, s. 191-193.

Odmienną grupę znaków związaną z powinnościami religijnymi i dewocyjnymi korporacji są kaplice, ołtarze, sprzęt procesyjny i pogrzebowy. Świętowanie, a więc zaprzeczenie codzienności, łączące się nie tylko z czynnościami kultowymi, to odmienność spędzania czasu, jak najbardziej świeckiego, gdzie dominowała wystawność przejawiająca się poprzez ceremonialne użycie stroju, chorągwi, broni, wspólną zabawę przy winie i piwie.

W praktyce życia cechowego codzienność i świętowanie zmieniały się na przestrzeni wieków, jednakże nie na tyle, aby znaki czytelne w XV w. były niezrozumiałe w wieku XVIII. Jednakże już w połowie XIX w. czasami były zarzucane jako anachroniczne, by w połowie kolejnego stulecia zniknąć ostatecznie, jako zupełnie niezrozumiałe.

Przytoczone obserwacje odnoszą się do wszystkich grup rzemieślniczych, w tym garncarzy i zdunów. Intensywność występowania różnorodnych form zachowań z użyciem utensyliów cechowych w obu zawodach jest do tej pory nierozpoznana[4]. Z pewnością była bogatsza w dużych miastach i silnych ośrodkach produkcji garncarskiej, zaś uboższa w małych miasteczkach i cechach wspólnych, gdzie garncarze stanowili mniejszość. Cechy garncarzy powstawały na Śląsku już od XIV w. Jednym z najstarszych był cech w Legnicy[5]. Sporo cechów garncarskich na ziemiach polskich zaistniało w XVI i XVII w.

Najstarsze materialne zabytki cechowe związane z garncarzami pochodzą z XVI w., najmłodsze zaś z poł. wieku XX. Najliczniejsze wśród nich są pieczęcie i tłoki pieczętne[6], mniej liczne weksylia, pojedynczo zachowały się skrzynie (lady) cechowe, obesłania, naczynia biesiadne, pierścienie, „dobre obyczaje", wota. Być może, iż w licznej grupie niezidentyfikowanych utensyliów cechowych znajdujących się w zbiorach muzeów polskich, znajdują się nieoznaczone, trudne do identyfikacji zabytki związane z cechami garncarskimi[7].

Artefakty cechowe rozpoznawane jako czytelne dla środowiska znaki, niezależnie od tego czy nosiły dodatkowe oznakowanie symbolami zawodowymi czy religijnymi, organizowały miejsce i czas zgromadzenia rzemieślników. Wprowadzały w połączeniu ze słowem i gestem określone, pożądane zachowania, stwarzały nowe sytuacje prawne, dawały przyzwolenie na swobodniejsze zachowanie. Zazwyczaj wchodziły w skład wyposażenia gospód cechowych.

W y w i e s z k i , inaczej szyldy, zawieszane na zewnątrz budynków, informowały przechodniów o istnieniu w tym miejscu gospody cechowej lub warsztatu. Tego typu mosiężny szyld z 1765r., przedstawiający garncarza pracującego na kole, zachował się w Toruniu[8].

P i e c z ę c i e . Cechy, jako osoby prawne, miały kompetencje prawodawcze, wykonawcze i sądowe. Ich sprawowanie wymagało wystawiania dokumentów, a do ich uwierzytelnienia – pieczęci. Wiązało się to z koniecznością posiadania przez cechy własnych pieczęci, które miały charakter pieczęci publicznych[9]. Służyły nie tylko legalizacji dokumentów powstających w cechu, pełniły też funkcję znaku rozpoznawczo-własnościowego. Trudno ustalić kiedy zaczęto ich używać w cechach garncarzy. Jadwiga Charewiczowa ogólnikowo podaje, że już w średniowieczu garncarze lwowscy mieli pieczęcie[10], na których widniał dzban wśród gwiazd z trzema kwiatami. Dla Krakowa, Adam Chmiel[11] odnotowuje istnienie pieczęci w XVI w., przy czym kolejną sprawiono dopiero w wieku XIX. Garncarze toruńscy mieli pieczęć już w 1584 r.[12], zaś międzyrzeccy w 1690 r.[13]. Zachowała się pieczęć garncarzy żywieckich z XVII–XVIII w.[14] W zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu znajdują się odciski i tłoki pieczęci z Górnego i Dolnego Śląska[15] Koźla (XVII w.; 1842), Olesna, Wrocławia (XVII w.), Jeleniej Góry (1625), Rudnej (1654), Złotoryji (1656; 1661), Hulczyna (I poł. XVIII w.), Bolesławca (1705) i niezidentyfikowanego miasta na Śląsku (1711). Damian Tomczyk[16] opisał pieczecie cechów garncarskich: Cieszyna (XVIII w.), Gliwic (1631), Głubczyc (koniec XVI w. i pierwsza poł. XVII w.), Koźla (XVII w.), Krapkowic (koniec XVII w.), Olbrachcic (1681), Olesna (XVII w.), Opola (druga poł. XVII w.; koniec XVIII w.; ok. 1800), Prudnika (pierwsza poł. XVII w.), Pyskowic (1771), Raciborza (XVII w.), Tarnowskich Gór (1683). Podobnie, pośród opisów różnych pieczęci cechowych z terenu Pomorza Zachodniego

4 Do tej pory brak obszerniejszych publikacji poświęconych cechom garncarskim – ich historii, kulturze i obyczajowości. Pojedyncze artefakty cechowe w zbiorach muzeów omawiane są w nielicznych katalogach np. J. Klepackiej, *Zabytki cechowe w zbiorach Muzeum Historycznego miasta Krakowa*, Kraków 1957; F. Kotuli, *Cechowe znaki i tłoki pieczętne*, Rzeszów 1951; M. Meres, *Pamiątki cechowe w zbiorach Muzeum w Żywcu*, Żywiec 1974; Katalog wydany przez Muzeum Narodowe we Wrocławiu *Zabytki cechów śląskich*. Wrocław 2002 przynosi obszerne noty o znajdujących się w zbiorach skrzyniach i pieczęciach. Te ostatnie, po kwerendach archiwalnych publikowali m.in. R. Buczek i D. Tomczyk.

5 B. Marcisz, *Cechowe pieczęcie i tłoki pieczętne* [w:] *Zabytki cechów śląskich*, Wrocław 2002.

6 Dane o pieczęciach cechów garncarskich zgromadzono w oparciu o publikacje oraz kwerendę prowadzoną przez Dział Historii Rzemiosła Muzeum w Rybniku. Objęto nią do tej pory tylko część polskich zbiorów muzealnych; zasoby archiwów z wyjątkiem Śląska i Pomorza Zachodniego są nierozpoznane.

7 Kwerendą wspomnianej wyżej, której celem jest zebranie danych o muzealiach rzemieślniczych, objęto do tej pory kilkadziesiąt muzeów w Polsce. Z przyczyn technicznych niemożliwym jest zgromadzenie wszystkich danych. Zebrany do tej pory, i stale wzbogacany, materiał jest jednak reprezentatywny.

8 Zbiory Muzeum Okręgowego w Toruniu (dalej MO Toruń), nr inw. MT/S/1481.

9 J. Szymański, *Nauki pomocnicze historii*, Warszawa 1983, s. 653; W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, Warszawa – Poznań 1989, s. 294-295.

10 J. Charewiczowa, *Lwowskie organizacje zawodowe za czasów Polski przedrozbiorowej*, Lwów 1929, s. 125.

11 A. Chmiel, *Godła rzemieślnicze i przemysłowe krakowskie od połowy XIV w. aż do XX w.*, Kraków 1922.

12 Zbiory MO Toruń, nr inw. MT/HT/104.

13 Zbiory Muzeum w Międzyrzeczu, nr inw. MM/S194. Publikuje ją T. Kałuski, *Pieczęcie międzyrzeckich cechów rzemieślniczych*, [w:] *Ziemia międzyrzecka. Śladami historii*, red. B. Mykietów, M. Tureczek, Międzyrzecz – Zielona Góra 2005, s. 154-155.

14 *Album pieczęci cechowych XIX/XX w.* – zbiory luźnych materiałów w bibliotece Związku Rzemiosła Polskiego w Warszawie.

15 O pieczęciach rzemieślniczych w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu: B. Marcisz, Cechowe pieczęcie ..., s. 45-46, poz. 66-67; tejże, *Ikonografia pieczęci cechowych miasta Wrocławia (XV-XIX w.)*, [w:] *Pieczęcie w Polsce średniowiecznej i nowożytnej*, red. P. Dymmel, Lublin 1998.

16 D. Tomczyk, *Pieczęcie górnośląskich cechów rzemieślniczych z XV–XVIII w. i ich znaczenie historyczne*, Opole 1975.

Roman Buczek[17] opublikował cztery pieczecie garncarzy: z Nakła (1597), Szczecina (pierwsza poł. XVII w.), Świdwina (1708), Dąbia (1785). Muzeum Narodowe w Poznaniu posiada tłoki pieczętne z Koźmina (poł. XVII w.), i Poznania (koniec XVII w.)[18]. Dziewiętnastowieczne pieczęcie znane są dla Kalisza[19], Koła[20], Lublina[21].

O b e s ł a n i a, zwane też cechami albo znakami, to przedmioty będące znakiem uwierzytelnienia przekazywanej wiadomości[22]. Komunikat słowny albo pisemny kierowany był do członków korporacji przez starszyznę cechową lub starszyznę zgromadzeń czeladniczych za pośrednictwem posłańców. Znak cechowy, bez względu na tworzywo z jakiego został wykonany odznaczał się dużą różnorodnością kształtów. Najpopularniejsze w XVII–XVIII w. były przyjmujące postać tarcz lub kartuszy. Obesłań garncarskich w zbiorach muzeów polskich zachowało się niewiele[23]. Unikalnym jest obesłanie cechu garncarzy z Iłży z XIX w. (ryc. 11a-b, 12). Wykonano je z gipsu w formie okrągłej plakiety z wyobrażeniem półpostaci człowieka z wzniesioną jakby do przysięgi prawą ręką, w lewej zaś trzymającego naczynie[24]. Znane są też obesłania garncarzy z Krakowa[25], Rzeszowa[26], Koła[27], Żywca. Jako obesłanie może być też zakwalifikowana zawieszka cechu garncarzy ze Śmigla[28]. Obesłania żywieckie z 1693 i 1832 roku należą do rzadkiej grupy obesłań pogrzebowych. Poprzez obesłanie nimi zawiadamiano członków cechu o śmierci i pogrzebie. Wyróżniają się wśród innych obesłań tym, że oprócz symboli zawodowych – świeckich i religijnych, zaopatrzono je w znaki wyraźnie nawiązujące do śmierci: trupią czaszkę z piszczelami (1693) (ryc. 13a-b) i mary z całunem (1832)[29]. Krzyżyki – obesłania z Krakowa i Rzeszowa również można, wzorem innych cechów, łączyć z pogrzebami lub mszami suchedniowymi.

S k r z y n i e – zajmowały wyjątkową pozycję wśród wyposażenia cechowego. Nazywano je skarbem, ladą, czasem matką[30]. Otwartą ladę podczas schadzek cechowych traktowano z najwyższym szacunkiem. Otwarcie lady było znakiem rozpoczęcia obrad. Od tej pory obowiązywał spokój i powaga, a próby ich zakłócenia karano. Po zebraniu zamknięta skrzynia stawała się znów zwyczajnym sprzętem. Dekoracja zewnątrz i wewnątrz skrzyni oraz zabezpieczenia podnosiły jej rangę, jako skarbca. Skrzynia, używana podczas każdej ceremonii cechowej, oddziaływała też na percepcję uczestników poprzez treści obrazowe, stąd nie bez znaczenia jest przekaz symboliczny dekoracji. I tu godło, a wiec narzędzia i wyroby, podobnie jak sceny religijne, są podstawą przekazu.

Skrzynie cechów garncarskich znane są przede wszystkim z wzmianek źródłowych. Oryginalne obiekty w zbiorach muzeów są nieliczne. Z niezidentyfikowanym miastem śląskim wiąże się skrzynia pochodząca z ok. 1750 r., która przechowywana jest w Muzeum Narodowym we Wrocławiu. Tę drewnianą skrzynię zdobi na ścianie czołowej intarsjowane godło cechowe[31]. Bardziej rozbudowaną symboliką, tym razem o charakterze religijnym, charakteryzuje się późniejsza skrzynia garncarzy kleparskich pochodząca z 1820 r. Tu na ścianie czołowej podzielonej na dwa pola, widoczne są sceny ze Starego i Nowego Testamentu[32].

C h o r ą g w i e, później zwane sztandarami[33], są najbardziej widocznymi spośród znaków cechów rzemieślniczych, są sygnałami skupiającymi w sobie najwięcej treści. Miasta i cechy jako osoby prawne miały nie tylko prawo,

17 R. Buczek, *Pieczęcie cechów zachodniopomorskich od X–XIX* w. „Materiały Zachodnio-Pomorskie", t. 6, 1960, s. 419-454.
18 Obie pieczęcie publikowano w katalogu wystawy *Wielkopolska brać cechowa w okresie staropolskim*, Gniezno 2005, s. 111-112.
19 M. Haisig, *Sfragistyka Kalisza*, [w]: *Osiemnaście wieków Kalisza*, Kalisz 1960, t. 1, s. 230-237.
20 Tłok Urzędu Starszych Zgromadzenia Kunsztu Garncarskiego miasta Konina, mosiężny, o średnicy 30 mm, z pierwszej poł. XIX w. znajduje się w zbiorach Muzeum Okręgowego w Koninie, (dalej MO Konin), nr inw. MOK/H/13.
21 W zbiorach Muzeum Historii m. Lublina (dalej MH m. Lublina) znajdują się dwa tłoki pieczętne garncarzy. Pieczęć z r. 1844 ma średnicę 25 mm; wysokość 7 cm – nr inw. ML/H/1780, ML/H/1780, druga datowana na XIX w. jest większa, o średnicy 35 mm i wys. 10 cm – nr inw. ML/H/ 1779.
22 W. Maisel, op.cit., s. 284.
23 Materiału porównawczego z Węgier dostarcza P. Nagybákay, *Zunftaufgebots – Tafeln aus Ungarn*. Budapest 1981.
24 Zbiory Muzeum Regionalnego w Iłży, nr inw. MRI/316/244. Zdjęcie publikowano w folderze do wystawy w Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu: E. Kwiecień, *Pamiątki radomskiego rzemiosła. Wystawa w 100. rocznicę Powstania Radomskiej Resursy Rzemieślniczej,* Radom 2007, s. 12.
25 W zbiorach Muzeum Historycznego m. Krakowa znajduje się obesłanie w kształcie krzyża równoramiennego o ramionach rozszerzających się na zewnątrz, wychodzących z pierścienia, wewnątrz którego znajduje się trójkąt z otworem na środku; z łańcuchem u góry; mosiężne o wysokości i szerokości 17,7 cm (dalej MH m K). Omawiają je A. Chmiel, *Organizacja miejska i cechów*, „Rocznik Krakowski", t. VI, 1904, s. 58; J. Klepacka, op.cit., s. 22, poz. 5.
26 Obesłanie w kształcie krzyża łacińskiego z rytym wizerunkiem Ukrzyżowanego i narzędzi męki; z miedzi; wys. 15 i szer. 10 cm mogło należeć do garncarzy rzeszowskich lub do murarzy i cieśli. Do początku XVIII w. rzemieślnicy tych specjalności tworzyli odrębne cechy, później wspólny – Fr. Kotula, op.cit., s. 12.
27 Obesłanie garncarzy i zdunów z Koła z 1859; wys. 31,5 cm i szer. 13,3 cm – zbiory MO Konin, nr inw. MOK/H/392.
28 Zawieszkę ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu – Oddział Muzeum Sztuk Użytkowych, nr inw. MNP Rm 3551, wyciętą z cyny, rytowaną, o wys. 12,2 cm i szer. 10,3 cm opisuje Renata Sobczyk-Jaskulska w katalogu, *Wielkopolska brać cechowa* ..., kat. III 92, s. 111.
29 Obesłania ze zbiorów Muzeum w Żywcu (dalej MŻ), nr inw. MŻ-HA/338 publikowali M. Meres, op.cit., s. 20; Fr. Lenczowski, *Materiały do dziejów miasta Żywca od XV do XVIII wieku*, Kraków 1957, s. 142; M. Meres, J. Studencki, *Informator Muzeum w Żywcu*, Żywiec 1971, s. 7; E. Bimler-Mackiewicz, op.cit., s. 138-139, il. 32 ab; *Katalog wystawy zabytków starożytnych*, Lwów 1894.
30 Fr. Kotula, op.cit., s. 4.
31 M. Korżel-Kraśna, *Skrzynki cechowe*, [w:] *Zabytki cechowe..,*. s. 162.
32 Opis skrzyni publikowali A. Chmiel, op.cit., s. 5, 26; J. Klepacka, op.cit., s. 27.
33 W źródłach cechowych od XIX w. obserwuje się systematyczne ustępowanie nazwy chorągwie na rzecz określenia sztandar. Obszerniej o tym w: E. Bimler-Mackiewicz, op.cit., s. 73-87 i n., por. też J. Ptak, *Chorągiew w komunikacji społecznej w Polsce piastowskiej i jagiellońskiej,* Lublin 2002.

ale wręcz obowiązek posiadania własnych chorągwi.[34] Okazją do prezentacji chorągwi jako znaku podmiotowości cechu były różne okoliczności. Strojno i pod chorągwią uczestniczono w uroczystościach religijnych, zwłaszcza w procesjach Bożego Ciała, w uroczystych wjazdach dostojników świeckich i kościelnych, pod chorągwią stawano do obrony murów miasta. Przechowywano je w kościołach, gospodach cechowych, a także w basztach murów miejskich, jak świadczą o tym przekazy źródłowe. Chorągwie i sztandary są znakami wykazującymi się też ciągłością trwania, bo od średniowiecza, aż po czasy współczesne. Wszystkie inne wyszły prawie całkowicie z użytku, lub są sztucznie ożywiane i wprowadzane obecnie do rzemiosła cechowego, (np. ceremonialny ubiór, insygnia). Podstawowe składniki chorągwi – płat tkaniny i drzewce, do którego jest montowany, nie uległy zmianom. Modyfikacjom podlegają treści symboliczne umieszczane na tych znakach. Sztandary garncarzy i zdunów poddały się zmianom w dość ograniczonym zakresie. W godłach, zarówno jednej jak i drugiej grupy zawodowej obserwować można różnice w rysunku wyrobów. Większa różnorodność występuje w doborze motywów religijnych, zarówno tych staro jak i nowotestamentowych. Obecnie, w związku ze zmierzchem zapotrzebowania na tradycyjne wyroby tych dwóch rzemiosł, od dłuższego już czasu obserwuje się włączanie tych dwóch specjalności do branży budowlano-chemicznej, a co za tym idzie, zupełny zanik ich dawnych, typowych znaków cechowych.

W zbiorach muzealnych, najstarszym zachowanym znakiem z tej grupy jest pochodzący z XVIII w. obraz z chorągwi cechu garncarzy w Raciborzu[35]. Od początku wieku XIX, do chwili obecnej poświadczona jest poprzez istniejące zabytki, ciągłość tradycji sztandarowej w warszawskim cechu garncarzy. Najstarszy dotychczas znany pochodzi z roku 1818, kolejne z 1848 i 1923[36]. Czwarty z nich, ufundowany w 1947 r. nadal jest własnością cechu.[37] Cechy garncarzy i zdunów z pozostałych regionów reprezentują w układzie chronologicznym dwa sztandary z Bydgoszczy z lat 1856 i 1885[38], Torunia z 1890 r.[39], Żywca z 1898 r.[40], Lwowa z 1934 r.[41], Radomia z 1936 r.[42], Lublina z 1939 r.[43] Po II wojnie światowej, zostały ufundowane sztandary: Cechu Rzemiosł Budowlanych w Krakowie[44] (1968) oraz wspomniany już warszawski (1947) (ryc. 1a, 1r, 2a-b, 3a-b, 4a-b, 5a-b, 6, 8a-b).

N a c z y n i a c e c h o w e są stosunkowo liczną grupą zabytków w zbiorach muzeów. Są świadectwem życia towarzyskiego koncentrującego się w gospodzie cechowej, gdzie szynkowano przede wszystkim piwo[45]. Przepisy cechowe w wielu sytuacjach wymagały opłat w piwie; cechy żądały też od wyzwalających się czeladników darów w postaci szklanic lub naczyń cynowych. Pięknie zdobiona szklanica cechu garncarzy z Łagowa z 1644 r.[46]cieszyła się wśród członków cechu specjalnym poszanowaniem (ryc. 16a). Ją właśnie, owiniętą w jedwabny ręcznik, przenoszono uroczyście do domu nowo wybranego cechmistrza garncarskiego. Tam, lekkim uderzeniem w brzeg stwierdzano całość szkła, a cechmistrz składał przyrzeczenie opieki nad nią[47]. W łagowskim cechu w XVIII w. używano też innego rodzaju szklanic z jasnozielonego szkła ozdobionych charakterystycznymi obrączkami[48] (ryc. 16b).

Przykładem malowanego naczynia szklanego związanego z garncarzami jest szklanka ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie[49]. Podwójne związki z garncarzami i zdunami, jako wyroby i jako przedmioty zdobione ikonografię zawodową, wykazuje ceramiczna flasza z Torunia oraz kafel[50]. Oprócz naczyń szklanych i glinianych, choć po przykłady użytkowania tych ostatnich w cechach trzeba sięgać do analogii słowackich[51], chętnie korzystano z naczyń z metalu, głównie miedzi i cyny. Konew poznańskiego cechu garncarzy z 1694 r. znajduje się w tamtejszym Ratuszu[52] zaś nieco późniejsza, cechu zduńsko-garncarskiego w Bydgoszczy, z 1768 r., znajduje się w zbiorach Muzeum

34 W. Maisel, op.cit., s. 258-159.
35 Muzeum w Raciborzu, (dalej MRacibórz) nr inw. MRS-411.
36 Sztandary znajdują się w zbiorach MR nr inw. MRy /R-H/1056/1-2 (1818), MRy/R-H/1068/1-2 (1848), Mry/R-H/1088/1-2 (1923).
37 Własność Cechu Rzemiosł Budowlanych m. st. Warszawy.
38 Zbiory Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, (dalej MO Bydgoszcz), nr inw. MOB/H/920, MOB/H/1346.
39 Zbiory MO Toruń, nr inw. MT/HT/4.
40 Zbiory MŻ, nr inw. MZ-HA/472.
41 Sztandar Związku Kaflarzy we Lwowie eksponowany jest w Sali Rycerskiej Klasztoru OO. Paulinów na Jasnej Górze.
42 Własność Cechu Rzemiosł Różnych w Radomiu.
43 Sztandar przechowywany jest w kaplicy kościoła OO. Dominikanów w Lublinie wraz z innymi sztandarami cechów lubelskich. Dokumentacja fotograficzna tego zespołu, wykonana przez autorkę znajduje się w archiwum DHR MR nr inw. MRy/R-Arch/448/1-2 oraz w MH m. Lublina.
44 Sztandar ufundowany w 1968 r. jest własnością cechu.
45 J. S. Bystroń, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI-XVIII,* Warszawa 1960, s. 174; K Buczkowski, *Dawne szkła artystyczne w Polsce,* Kraków 1958, s. 62.
46 Szklanica, własność Muzeum w Ostrowcu Kieleckim zaginęła podczas II wojny światowej. Opis oraz jej zdjęcie opublikował B. Tyszkiewicz, *Szkło i ceramika,* [w:] *Straty wojenne zbiorów polskich w dziedzinie rzemiosła artystycznego,* Warszawa 1953, t. 1, s. 20, poz. 18, tab. 10.
47 K. Buczkowski, W. Skórczewski, *Dawne szkło polskie,* Kraków 1932; E. Bimler-Mackiewicz, op.cit., s. 95.
48 Szklanica, podobnie jak wspomniana wyżej, była własnością Muzeum w Ostrowcu Kieleckim; należy do strat wojennych. B. Tyszkiewicz, op.cit., s. 20, roz. 19, tabl. 11; K. Buczkowski, W. Skórzewski, *Dawne szkła polskie..,.* s. 24, tabl. 11.
49 Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie (dalej MN Warszawa) nr inw. 187630MN.
50 Zbiory MO Toruń: flasza nr inw. MT/S/3779, kafel nr inw. MT/S/2765. Zdjęcie flaszy już przed wojną publikował S. Herbst, *Toruńskie cechy rzemieślnicze,* Toruń 1933.
51 Bogatą kolekcję polewanych naczyń glinianych zdobionych godłami rzemiosł znajdujących się w Muzeum w Bratysławie publikuje I. Pišutova, *Fajansa*, Bratislava 1981. Brak wśród nich naczyń zdobionych motywami garncarskimi, choć jedno z naczyń określono jako dzban cechowy ze „znakiem džbankárskeho remesla" – poz. 40, s. 286. W tym przypadku rozpoznanie jest błędne – godło należy do kuśnierzy.
52 *Ratusz. Muzeum Historii miasta Poznania. Przewodnik,* red. M. Warkoczewska, Poznań 1993, s. 28, il. 22.

Okręgowego w tym mieście, podobnie jak cynowe wilkomy z lat 1781 i 1856 oraz kubki z lat 1856-1861[53]. Cynowy wilkom znacznie starszy, bo z 1661 r., ozdobiony wizerunkami patronów należy do Muzeum w Raciborzu[54] (ryc. 14, 15a-b).

Z naczyniami cechowymi można także wiązać luźną zawieszkę z 1640 r.[55], gdyż tego rodzaju ozdoby chętnie wieszano na paradnych wilkomach.

Omówione wyżej znaki cechowe nie wyczerpują ich katalogu dla garncarzy[56]. Brak godeł na wielu zabytkach cechowych uniemożliwia ich rozpoznanie. Stąd bez „przydziału" pozostają niezbędne w cechach pasyjki i świeczniki, dzwonki i młotki do prowadzenia obrad, skarbonki, przybory do pisania, rzadkie są również zabytki związane ze sprawowaniem kultu (np. świeczniki procesyjne, feretrony, obrazy itp.) Brak również insygniów cechmistrzów: łańcuchów, buzdyganów, bereł, lasek. Do wyjątków należy srebrny pierścień garncarzy kleparskich. W praktyce cechowej pierścienie niekoniecznie przeznaczone były do noszenia – służyły jako środek uwierzytelniający wiadomość poprzez odciśnięcie go jako pieczęci, lub okazania przez posłańca jako obesłania. Pierścień garncarzy z krakowskiego Kleparza wspomniany przez A. Chmiela[57] nawiązuje wyobrażeniem na płytce do wspomnianej już pieczęci garncarzy z XIX w.[58] Pierścienie służyły także w niektórych cechach do ceremonii przekazywania władzy; wyróżniano też nimi rzemieślników szczególnie zasłużonych dla korporacji.

W skład wyposażenia cechowego wchodziły również n a r z ę d z i a k a r y. Starszyzna cechowa poprzez nie realizowała swe uprawnienia sądowe w drobniejszych sprawach[59]. Szczególnie piętnowane były wykroczenia obyczajowe karane chłostą. Do egzekucji używano kijów, rózg, biczy, kańczugów nazywając je „dobrymi obyczajami". Kańczug pełnił także określoną rolę w obrzędzie przyjmowania uczniów i czeladników do cechu, jako symbol posłuszeństwa, dobrych obyczajów i przestrzegania przepisów towarzyskich. Takie właśnie znaczenie i przeznaczenie ma „dobry obyczaj" cechu garncarzy krakowskich[60].

Przegląd utensyliów cechowych kwalifikowanych jako znaki korporacji, wskazuje na ich funkcje, niezależne od dodatkowych treści symbolicznych, w jakie je zaopatrzono. Wielość przedmiotów używanych w cechach na co dzień i od święta, ich różnorodne przeznaczenie: funkcje wymuszały konieczność ich dodatkowego oznaczenia, przede wszystkim obrazem i inskrypcją. Obrazy na pieczęciach, obesłaniach itp. miały charakter znaków własnościowych i rozpoznawczych. Musiały zatem spełniać wszystkie warunki jakim podlega komunikat w nich zawarty. Przede wszystkim musiały być znane i zaakceptowane przez ogół ich użytkowników – w tym przypadku członków cechów garncarskich i zduńskich. Przyswojenie i identyfikacja ze znakiem graficznym podniosły go do rangi symbolu. Ten, jako wyraz kumulacji w nim wartości i idei prezentowanych przez daną grupę, był odbierany jako zjawisko wymagające podporządkowania się niesionym przezeń treściom, ochrony i szacunku. Był przedmiotem dumy korporacji, i naturalnym było dążenie członków cechu do nadania mu jak najbardziej reprezentacyjnego charakteru.

G o d ł o – to znak graficzny, ujmujący syntetycznie całą grupę zawodową. Charakteryzował ją i wyróżniał spośród innych, komunikował mieszkańcom miasta pozycję zawodową i religijną cechu. Godła najwcześniej pojawiły się na chorągwiach, w dużych ośrodkach miejskich szczególnie w siedzibach dworów królewskich, książęcych, biskupich. Tu obyczaj rycerski i kościelny wymagał wystąpienia pod chorągwią. Obowiązek ten przeniósł się także na miasta i znajdujące się w jego obrębie korporacje. Te, zaznaczając swą odrębność umieszczały na chorągwiach swe znaki rozpoznawcze – przede wszystkim najbardziej typowe narzędzia i wyroby. Prawdopodobnie była to recepcja obcych kulturowych i obyczajowych wzorców, które przywędrowały na grunt polski wraz z zachodnimi regulacjami prawa miejskiego. Wkrótce z chorągwi godła przeniosły się na pieczęcie, by z biegiem czasu znajdować coraz szersze zastosowanie.

Przekazy ikonograficzne na zabytkach cechowych pozwalają wyodrębnić cztery kategorie zjawisk ściśle związanych z ogólnie przyjętą symboliką cechową:

I. wyobrażenia związane z pracą, czyli narzędzia, wyroby, surowiec oraz wnętrza warsztatów
II. postacie świętych i ich atrybuty wskazujące na związki rzemiosła z Kościołem
III. znaki różne nie mające bezpośredniego związku z zawodem czy postawami religijnymi, np. alegorie, postacie mityczne, herby, rośliny i zwierzęta
IV. inskrypcje

Dwie pierwsze zostaną omówione bardziej szczegółowo, pozostałe tylko zasygnalizowane w szczególnych przypadkach.

---

53 Zbiory MO Bydgoszcz, nr inw. dzban – MOB/H-300; wilkomy – MOB/H-101 (z 1781), MOB/H-97 (z 1856); kubki – MOB/H-6 (z 1856), MOB/H-7 (z 1858), MOB/H-161 (z 1861), MOB/H-1785 (z 1859).

54 Zbiory Muzeum w Raciborzu, nr inw. MRS-553.

55 Zbiory Muzeum Historycznego m. st. Warszawy – nr inw. MHW19130.

56 W *Znakach cechowych* ... zestawiam różnorodne znaki używane przez rzemieślników na terenie Polski w granicach historycznych od XVI do końca XX w.

57 A. Chmiel, op.cit., s. 5.

58 Na pierścieniu i pieczęci z XIX w. wyobrażono Adama i Ewę pod drzewem wyrastającym bezpośrednio z ziemi. Na wcześniejszej pieczęci z XVI w. drzewo wyrasta z dzbana. Pozwala to sądzić, że pierścień i pieczęć powstały w podobnym czasie. Obszerniej o pierścieniach cechowych E. Bimler-Mackiewicz, op.cit., s. 68-70.

59 J. Bardach, *Historia państwa i prawa Polski,* Warszawa 1973, t. 1, s. 409.

60 Kańczug z drewna i ciasno oplecionej na nim skóry znajduje się w zbiorach MH m. Krakowa. O nim A. Chmiel, *Organizacja miejska i cechów,* „Rocznik Krakowski", t. V, 1902, s. 58, fig. 57.; J. Pachoński, *Zmierzch sławetnych*, Kraków 1956, s. 262, tabl. XI; J. Klepacka, op.cit., s. 6, poz. 276.

Zasadniczy wpływ na kształtowanie się wyobrażeń godeł rzemieślniczych miała praca. Codzienny kontakt z narzędziami, przetwarzanie przy ich pomocy surowców, by otrzymać gotowy produkt, było treścią życia rzemieślniczego. Garncarze, zduni, kaflarze – zajmujący się produkcją naczyń glinianych, kafli, wreszcie budową samych pieców do końca XVIII w. umieszczali przede wszystkim na pieczęciach trzy rodzaje wyobrażeń: sam wyrób – czyli naczynie, naczynie na kole garncarskim, Adama i Ewę w raju.

Samo naczynie bez dodatkowych elementów – donica, dzban, dzbanuszek, wazon dwuuchwytowy, imbryk, garnek pojawia się raczej rzadko. Na pieczęci garncarzy lwowskich ponoć już w średniowieczu był dzban wśród gwiazd z trzema kwiatami;[61] u garncarzy cieszyńskich, na uszkodzonej pieczęci z XVIII w. widnieje jedynie dzban.[62] Podobnie, dzban znalazł miejsce na pogrzebowym obesłaniu z Żywca (1693)[63]. Na późniejszych, bo z poł. XIX w. i poł. XX w., sztandarach garncarzy z Bydgoszczy (1856)[64], Związku Kaflarzy we Lwowie (1934)[65], mistrzów cechu zdunów i garncarzy w Warszawie (1947)[66], widoczne są pojedyncze naczynia gliniane, usytuowane w centrum płatu (Bydgoszcz) oraz w narożach (Lwów, Warszawa). Obszerniejszy jest zespół znaków cechowych z naczyniami stojącymi na kołach garncarskich. Tu wstawiono do nich kwiaty – najczęściej po trzy gałązki. Pojedyncze gałązki wypełniają pola pieczęci obok kół garncarskich, identyfikowanych przez niektórych badaczy jako „stoliki"[67]. Wyobrażenia kół są doskonałym materiałem do badań nad konstrukcją tego urządzenia[68]. Obok pieczęci, naczynia na kołach występują na obesłaniach np. ze Śmigla (1753)[69], z Koła (1859)[70], na skrzyni garncarzy niezidentyfikowanego cechu śląskiego (ok.1750)[71] (ryc. 19a-c, 20).

Liczną grupę zabytków cechowych z przedstawieniami zarówno produktu, jak i urządzenia do jego wyrobu stanowią obiekty z wizerunkiem pierwszych rodziców w raju przy Drzewie Złego i Dobrego. Nie są to obrazy jednorodne, lecz występujące w kilku wariantach. Pierwszy z nich, to Adam i Ewa przy drzewie wyrastającym z ziemi[72]; drugi – drzewo wyrasta z dzbana[73]; trzeci – drzewo wyrasta z naczynia ustawionego na kole[74]; czwarty – drzewo wyrasta z koła garncarskiego, a Adam i Ewa stoją niezmiennie po jego bokach[75] (ryc. 22a-c). Około poł. XIX w. tradycyjny znak garncarzy zanika, zaś w jego miejsce pojawia się inny. Jest nim pokaźny piec kaflowy, którego podobizna w różnych wariantach odtąd figuruje na sztandarach[76] i pieczęciach[77]. Szczególnie wyszukana forma okrągłego pieca na kulistych nóżkach znajduje się na pieczęci raciborskiego cechu zbiorowego z XVIII w.[78] (ryc. 3c, 21a, 21b).

Omówione wyżej godła pozwalają zapoznać się z bogatym asortymentem wyrobów garncarskich oraz z kołem – urządzeniem służącym do ich produkcji. Ujmują one syntetycznie pracę tej grupy zawodowej, służąc jej identyfikacji i umocnieniu więzi między członkami korporacji. Inny, narracyjny sposób komunikacji, a przez to znacznie poszerzony krąg oddziaływania, mają obrazy pracy utrwalone na artefaktach cechowych. Jest to szczególny rodzaj obrazu rejestrującego fragment codzienności. Ta zwyczajność, doświadczana realnie, przez umieszczenie jej na przedmiocie zajmującym określoną, wysoką pozycję w praktyce życia społeczności cechowej, uzyskiwała nowy wymiar[79].

---

61 W. Łoziński, *Patrycjat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVI Iw.*, Lwów 1882.

62 D. Tomczyk, op.cit., s. 103, poz. 20.

63 Zbiory MŻ, nr inw. MŻ-HA/337.

64 Zbiory MO Bydgoszcz, nr inw. MOB/H 1346.

65 Por. przyp. 41.

66 Por. przyp. 42.

67 Np. R. Buczek, op.cit., s. 3, tabl. III-1.

68 Ten typ wyobrażeń najlepiej poświadczony jest dla pieczęci: Nakła (1597) Szczecina (I poł. XVII w.), Świdwina (1708), Dąbia (1785) – R. Buczek, op.cit.; Prudnika i Brzegu (I poł. XVII w.), Koźla (XVII w.), Opola (II poł. XVII, koniec XVIII w., ok. 1800), Pyskowic (1771) – D. Tomczyk, op.cit.; Wrocławia (XVII w.), Jeleniej Góry (1625), Rudnej (1654); Śląska (1711) *Zabytki cechów śląskich ...*; Lublina (1844, XIX w.) – zbiory MH m Lublina, nr inw. ML/H/1780, ML/H/1779.

69 *Wielkopolska brać ...*s. 111 poz. III. 92.

70 Zbiory MO Konin, nr inw. MOK/H/392.

71 Zbiory Muzeum Narodowego we Wrocławiu nr inw. IV-286; *Zabytki cechów śląskich ...*, s. 169, poz. 5.

72 Adam i Ewa przy drzewie wyrastającym z ziemi są m. in. na pieczęciach garncarzy z Hulczyna (I poł. XVIII w.) – *Zabytki cechów śląskich ...* s. 45, poz. 67; Głubczyc (koniec XVI – I poł. XVII w.) – D. Tomczyk, op.cit., s. 115, poz. 56; Żywca (XVII-XVIII w.) – por. przyp. 14, Krakowa (XIX w.) – A. Chmiel, *Godła rzemieślnicze ...*, s. 5, sztandarach: cechu garncarzy w Bydgoszczy (1856) – zbiory MO Bydgoszcz, nr inw. MOB/H/-920; cechu zdunów, ceramików i garncarzy w Krakowie (1968) – własność Cechu Rzemiosł Budowlanych w Krakowie.

73 Na pieczęci krakowskiej z XVI w. – A. Chmiel, *Godła rzemieślnicze ...*, s. 5; z Raciborza (XVII w.) i Tarnowskich Gór (1683) – D. Tomczyk, *Pieczęcie górnośląskich cechów ...*, s. 150, poz. 164, s. 158, poz. 190.

74 Na pieczęci z Krapkowic (koniec XVII w.) i Olesna (XVII w.) – tamże, s. 124-125, poz. 86, s. 133, poz. 110.

75 Na pieczęci z Gliwic (1631) – tamże, s. 109, poz. 39; ze Złotoryi (1661) – *Ornamenta Silesiae,* Wrocław 2000 s. 126, poz. 166.

76 Piec widoczny jest na sztandarach warszawskich czeladników garncarskich (1848) gdzie pojawia się w górnym i dolnym narożniku na awersie i rewersie – zbiory MR nr inw. MRy/R-H/1068/1-2, Zgromadzenia Czeladzi Garncarskiej (1923) z obrazem pieca jako głównym elementem awersu sztandaru nr inw. MRy/R-H/1088/1-2; podobne godło zdobi sztandar mistrzów cechu garncarzy i zdunów warszawskich z 1947 r. (por. przyp. 37). Niezwykle wypracowaną postać przybiera haftowany piec na sztandarze Zgromadzenia Kaflarzy Lwowskich z 1934 r. (por. przyp. 41). Malowany piec stojący na kartuszu, z inskrypcją dotyczącą założenia Cechu w Toruniu, widnieje na sztandarze w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu, nr inw. MT/HT/4. Piec zdobi też zwieńczenie sztandaru cechu zdunów w Radomiu z 1936 r.; por. przyp. 42.

77 Np. z Włocławka, Piotrkowa, Radomia, Łodzi – *Album pieczęci ...*, zbiory MR, nr inw. MRy/R-Arch/437.

78 *Zabytki cechów śląskich ...*, s. 143, poz. 471.

79 Do początków epoki kapitalizmu w kulturze europejskiej nie było znane pojęcie związku procesu intelektualnego z czynnościami czysto produkcyjnymi – J. Pazdur, *Zmiany poglądów na pracę w Polsce XVIII w. i w początkach XIX w.*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej", R. 19, 1971, nr 1, s. 191-202. Problem motywów pracy w twórczości plastycznej analizują Z. Rozanow, E. Smulikowska, *Motywy pracy w plastyce okresu Renesansu w Polsce (XVI – połowa XVII w.)*, „Kwartalnik Historii

Obserwacja zachowanych zabytków cechowych prowadzi do wniosku, że właśnie skrócony zapis idei pracy mieszczący się w godle był i jest najbardziej powszechnym zapisem rzeczywistości. Bardziej rozbudowane, a przez to bogatsze i mocniej przyciągające wzrok patrzącego na obrazy nie są zbyt częste. Dla wielu zawodów nie zachowały się oprócz godeł żadne sceny z życia zawodowego. Garncarze – poza Kodeksem Behema, mają przekazy pracy na kilku zabytkach z XVII i XVIII w. Zaginiony wilkom z Łagowa (1644)[80] oraz szklanka z 1724 r.[81] (ryc. 17a, 17b) pokazują pracujących na kole bosonogich mężczyzn. Wnętrze warsztatu, nie jak w przypadku poprzednich, gdzie pracowano na dworze, umieszczono na sześciobocznej toruńskiej butli z XVIII w.[82] Tu na ściankach butli zaznaczonych arkadami pracują garncarze, stoją klienci. Widoczny jest także mistrz i uczeń, których pracę można zinterpretować dwojako: albo szykują piec do wypału wyrobów, bądź budują piec z kafli garnkowych. Pracę nad zdobieniem kafla, jednego z wyrobów garncarskich, przedstawiono na toruńskim kaflu z XVIII w.[83]

Obok godeł związanych ściśle z pracą zawodową, rzemiosło wypracowało własny system znaków związanych z aktywnością religijną cechów. Średniowieczne praktyki dewocyjne skutkowały wykształceniem się mentalności nakierowanej na kontakt z Bogiem za pośrednictwem świętych[84]. Przy wyborze świętych patronów kierowano się zwykle względami pragmatycznymi. Patron, w założeniu opiekun, orędownik spraw ludzkich u Boga, w rozumieniu wybierających go ludzi miał odznaczać się określonymi przymiotami. Najbardziej przydatne było, gdy patron za życia parał się takim samym, bądź zbliżonym zajęciem do tego, które było wykonywane przez daną grupę rzemieślniczą. W przypadku garncarzy, od średniowiecza najczęściej wybierano Adama i Ewę[85], pierwszych rodziców, zaznaczając w ten sposób tworzywo – glinę, użyte przez Boga do stworzenia Adama[86] (ryc. 7a, 7b, 9, 10a, 10b, 18). Zaczerpnięto w tym przypadku inspiracje ze Starego Testamentu. Z tego samego źródła pochodzi scena z udziałem proroka Jeremiasza odwiedzającego pracownię garncarza, zdobiąca sztandar garncarzy bydgoskich z 1885 r.[87] Scenami zaczerpniętymi zarówno ze Starego, jak i Nowego Testamentu ozdobiono skrzynię garncarzy kleparskich[88] (na jednej z płycin czołowych wymalowano Adama i Ewę, na drugiej zaś głowę świętego Jana Chrzciciela na misie) oraz sztandar garncarzy żywieckich z 1898 r. Tu na jednej ze stron umieszczono stworzenie pierwszych rodziców, na drugiej zaś, przemienienie Jezusa na górze Tabor[89]. Połączenie obu tych scen ma głęboko symboliczne znaczenie. Cielesność Adama powstała z gliny – tworzywa garncarzy, Jezus Chrystus rodząc się z Maryi przyjął ludzkie ciało, które w momencie przemienienia odrzucił, ujawniając swą boskość. Podobną genezę mają wizerunki Maryi, tej Niepokalanie Poczętej, ze sztandaru garncarzy warszawskich (1848), i Jasnogórskiej Pani ze sztandaru garncarzy radomskich (1936) i lubelskich (1939)[90]. Na tym ostatnim pojawia się na rewersie święty Goar z dzbanem[91]. Na rewersach dwóch sztandarów garncarzy warszawskich z lat 1923 i 1947 widnieje św. Józef z lilią w dłoni. Ten święty najbliżej związany przez Maryję z Jezusem, w drugiej połowie XIX w. coraz częściej obierany jest na patrona przez różne zawody, niekoniecznie zajmujące się obróbką drewna. Staje się w ten sposób uniwersalnym patronem rzemieślników, jako symbol umiejętności, pracowitości i rzetelności rzemieślniczej.

Niezwykły postęp techniczny i cywilizacyjny jaki z sobą przyniosła, zwłaszcza druga poł. XX w., przyczynił się do całkowitego upadku zarówno garncarstwa jak i zduństwa. Nieliczni obecnie rzemieślnicy tych dwóch zawodów zrzeszeni są, bądź też nie, w Cechach Rzemiosł Różnych, należąc do szeroko rozumianych sekcji budowlanych lub mineralnych. Te zaś zarzucając dawną symbolikę cechową szukają nowych rozwiązań graficznych, nie zawsze szczęśliwych, za patronów obierając np. św. Barbarę, czy Matkę Boską pod postacią różnorodnych Jej wizerunków.

Omawiając problematykę znaków rzemiosła garncarskiego zaproponowałam poszerzenie problematyki tego zjawiska. Potocznie, przed pojęciem znaku, do tej pory widziano jedynie godła cechowe i ewentualnie – świętych patronów. Rzadko pojawiała się refleksja nad wzajemnymi ich relacjami, nad zmiennością form. Na marginesie zainteresowań historyków i historyków sztuki pozostawały artefakty cechowe – pieczęcie, skrzynie, obesłania, chorągwie, itp., ograniczając się do konstatacji, że były i pełniły jakąś rolę w obyczajowości cechowej. Spojrzenie na te zabytki, rozpoznanie ich niezmiernie skomplikowanych funkcji prawnych, religijnych, reprezentacyjnych i obyczajowych pozwoli przywrócić tę kategorię źródeł w krąg zainteresowań badaczy. Pozwoli też dostrzec, że te obiekty, nie zawsze zaopatrzone w najwyższego lotu przekaz graficzny, są nośnikami niezwykle cennych informacji świadczących o poszanowaniu tradycji i wysokiej kulturze polskich środowisk rzemieślniczych na przestrzeni wieków.

Kultury Materialnej", R. 19, 1971, nr 1, s. 31-44. Por. uwagi J. Białostockiego, *Metoda ikonograficzna w badaniach nad sztuką*, „Przegląd Humanistyczny", t. I, 1957, nr 2-3, s. 46-59, 9-18 o płaszczyznach odczytywania obrazów i ich interpretacji; I. Turnau, *Kultura materialna Oświecenia w rysunkach Daniela Chodowieckiego*, Wrocław 1963.

80 Por. przyp. 46.

81 Por. przyp. 49.

82 Por. przyp. 50.

83 Por. przyp. 50.

84 O życiu religijnym w Polsce w średniowieczu i czasach potrydenckich piszą w. in.: K. Górski, *Zarys dziejów duchowości w Polsce*, Kraków 1986; S. Kwiatkowski, *Powstanie i kształtowanie się chrześcijańskiej mentalności religijnej w Polsce do końca XIII w.*, Warszawa 1980.

85 Na artefaktach cechowych Adam i Ewa występują już na najdawniejszych pieczęciach (por. przyp. 10-12), skrzyniach (por. przyp. 32) i sztandarach (por. przyp. 35).

86 Scenę stworzenia Adama przez Boga wyryto na pieczęci garncarzy poznańskich – *Wielkopolska brać..*, s. 111-112, poz. III, 98.

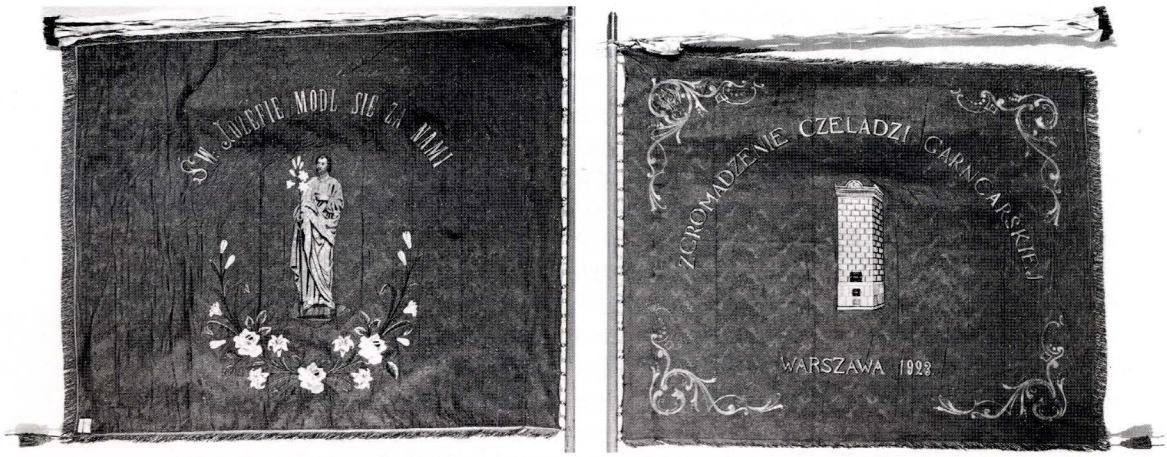
87 Zbiory MO Bydgoszcz, nr inw. MOB/H/1346.

88 Por. przyp. 32.

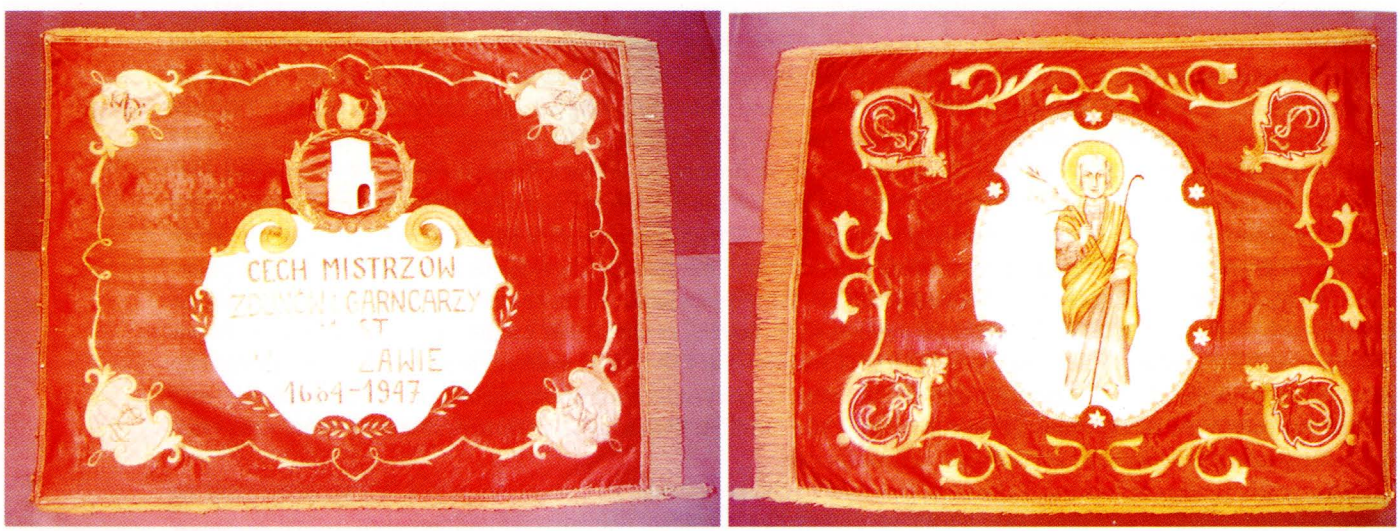
89 Zbiory MŻ, nr inw.MZ-HA/472/.

90 Por. przyp. 43.

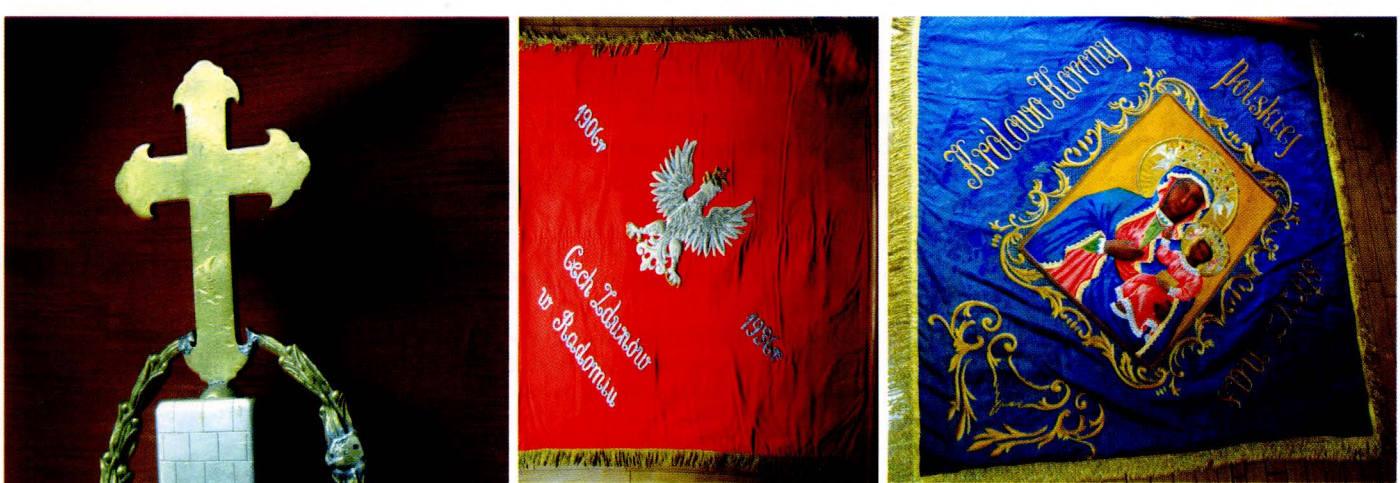
91 Goar, święty z VI w., duchowny prowadził przy swej pustelni hospicjum służąc podróżnym; patron karczmarzy – R. Cammillieri, *Wielka księga świętych*, Kielce 2001, s. 268.



Ryc. 1. Sztandar Zgromadzenia Czeladzi Garncarskiej w Warszawie, 1923. Awers i rewers, fot. F. Mąkowski. Muzeum w Rybniku.



Ryc. 2. Sztandar Cechu Mistrzów Zdunów i Garncarzy w Warszawie, 1947. Awers i rewers, fot. archiwum działu rzemiosła Muzeum w Rybniku. Cech Rzemiosł Budowlanych w Warszawie.



Ryc. 3. Sztandar Cechu Zdunów w Radomiu, 1936. Awers i rewers oraz zwieńczenie, fot. P. Rogólski Cech Rzemiosł Różnych w Radomiu.

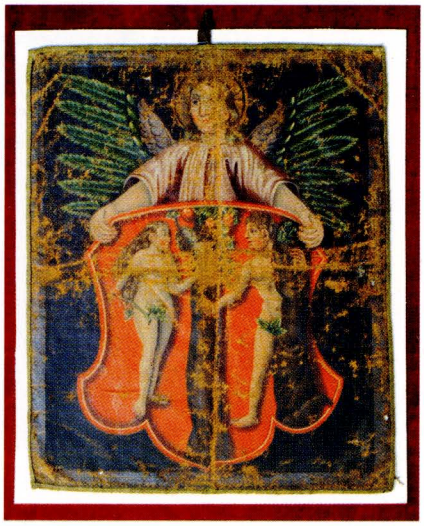
Ryc. 4. Sztandar Cechu Zdunów, Ceramików i Garncarzy w Krakowie, 1968. Awers. Cech Rzemiosł Budowlanych.

Ryc. 5. Sztandar Związku Kaflarzy we Lwowie, 1934. Awers i rewers, fot. W. Gomółkiewicz. Klasztor OO. Paulinów w Częstochowie.

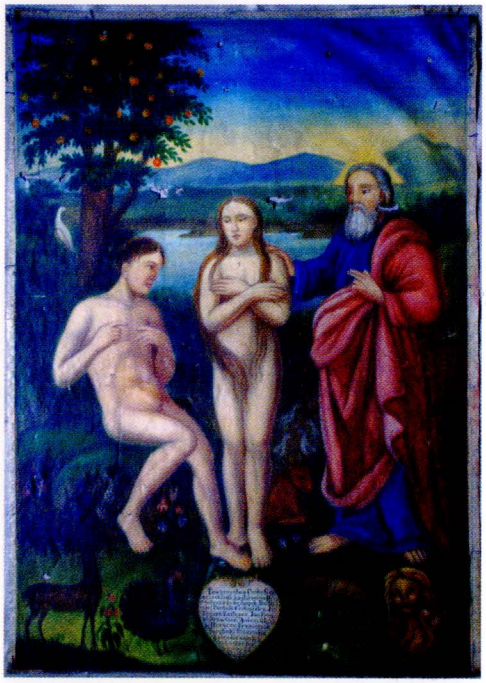
Ryc. 6. Sztandar Cechu Garncarzy w Bydgoszczy, 1856. Awers, fot. Ł. Matlakiewicz Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy.

Ryc. 7. Sztandar Cechu Garncarzy w Bydgoszczy, 1885. Awers i rewers, fot. Ł. Matlakiewicz Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy.

Ryc. 8. Sztandar Cechu Zdunów w Lublinie, 1939. Awers i rewers, fot. E. Bimler-Mackiewicz. Klasztor OO. Dominikanów w Lublinie.



Ryc. 9. Obraz z chorągwi cechu garncarzy z Raciborza z wyobrażeniem Adama i Ewy, XVIII w., fot. M. Krakowski Muzeum w Raciborzu.



Ryc. 10. Obrazy ze sztandaru cechu garncarzy z Żywca z wyobrażeniem Adama i Ewy oraz Przemienienia na Górze Tabor, 1898, fot. pracownia fotograficzna muzeum Muzeum Miejskie w Żywcu.

Ryc. 11. Obesłanie Cechu Zdunów i Garncarzy w Kole, 1859. Awers i rewers, fot. A. Żaczek Muzeum Okręgowe w Koninie.

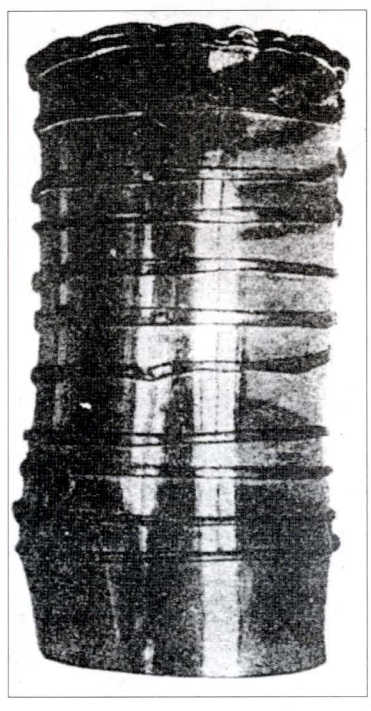
Ryc. 12. Obesłanie Cechu Garncarzy w Iłży, XIX w. Awers, fot. J. Kuczkowski Muzeum w Iłży.

Ryc. 13. Obesłania pogrzebowe Cechu Garncarzy w Żywcu z 1639 r. (awers i rewers) oraz z 1832 r. (awers i rewers), fot. C. Chlubek-Adamczyk. Muzeum Miejskie w Żywcu.

Ryc. 14. Konew Cechu Garncarzy w Poznaniu, 1694, za: *Ratusz. Muzeum Historyczne ..., s.* 28, fot. 22.

Ryc. 15. Konew i kubki Cechu Garncarzy w Bydgoszczy, XVIII–XIX w., fot. pracownia fotograficzna muzeum Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy.

Ryc. 16. Szklany wilkom cechu garncarzy z Łagowa z ikonografią zawodową oraz patronami cechów z XVII–XVIII w. oraz tzw. wilkom obrączkowy z XVIII w., za: K. Buczkowski, W. Skórczewski, op.cit., s. 22-23.



Ryc. 17. Gąsior fajansowy i kafel z wyobrażeniami garncarzy przy pracy, Toruń, druga poł. XVIII w., fot. A. R. Skowroński Muzeum Okręgowe w Toruniu.

Ryc. 18. Pieczęć Cechu Garncarzy z Poznania z wyobrażeniem stworzenia Adama, koniec XVII w., za: *Wielkopolska brać cechowa ...*, s. 110, fot. III.98.

Ryc. 19. Pieczęcie cechów garncarskich z Głubczyc (koniec XVI w.), Koźla (XVII w.), Pyskowic (1771 r.), w których polach wyobrażono godło: koło garncarskie z naczyniem za: D. Tomczyk, op.cit., s. 115, fot. 45; s. 123, fot. 67; s. 148, fot. 132.

Ryc. 20. Pieczęcie cechu garncarzy z Lublina, XIX w., fot. P. Maciuk. Muzeum Historii Miasta Lublina.

Ryc. 21. Pieczęć cechu zbiorowego w Raciborzu (XVIII w.) z wyobrażeniem pieca (I rząd z prawej) oraz Cechu Garncarzy w Koźlu (1842), za: *Zabytki cechów ...*, s. 143, fot. 470; s. 45, fot. 70.

Ryc. 22. Pieczęcie cechów garncarskich z Olesna (XVII w.), Tarnowskich Gór (1683) z wizerunkami Adama i Ewy, za: D. Tomczyk, op.cit., s. 132, fot. 91; s. 158, fot. 155; oraz Krakowa (XIX w.), za: A. Chmiel, op.cit., tabl. II, fig. 26.

ON THE GUILD SIGNS OF POTTERS AND TILE-STOVE SETTERS FROM THE MIDDLE AGES TO THE 20TH CENTURY

summary

Sign, symbol, gesture – are ways of communicating known since the dawn of humankind. Through them information comprehensible for senders and receivers was transmitted, people`s behaviour was influenced and legal situations were created. Craftsmen`s circle worked out their own system of signs, readable only for them. The system functioned among urban society. Therefore it was directed outside – i.e. to the city, and inside – to craftsmen organized into guild, an organization fulfilling a number of important functions, not only professional ones. The essential sign connected with the guild was an emblem. That was it that in a simple way – through plastic representation of tools, product or material informed of practised profession. It was also introduced on guild utensils used in guilds to fulfill legal, representative, religious, social etc. functions. Great number of these objects, their representative variegation and usefulness were also contribution of artisans engaged in clay processing – potters and tile-stove setters. Seals, banners, vessels – once pride of corporations are nowadays a tiny fragment of museum collections, sometimes they still belong to craftsmen`s organizations. Not numerous preserved artifacts – the oldest from the 16th century, are seals, and banners, inform not only about the position of potters and tile-stove setters in urban guild hierarchy. They inform about the work – for instance about various construction of potter`s wheels and variety of produced assortment, about the connections with the Church – representations of Adam and Eve – the first Parents, Saint Mary, saints, ways of spending spare time and celebrating, and at last about regional and national affiliation. The review of potters` and tile-stove setters` signs which once frequently appeared on the whole area of Poland, unknown any longer and forgotten, is a signal of the necessity of a need of research on this issue.

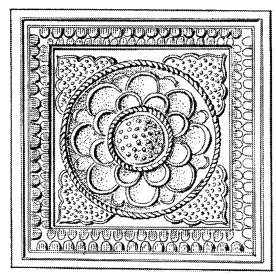
ЦЭХАВЫЯ ЗНАКІ ГАНЧАРОЎ І ПЕЧНІКОЎ АД СЯРЭДНЯВЕЧЧА ДА XX СТАГОДДЗЯ

рэзюмэ

Знак, сімвал, жэст – спосабы камунікацыі, вядомыя ад зараджэння чалавецтва. Такія спосабы дазвалялі перадаваць змест, зразумелы для адпраўніка і атрымальніка, уплываць на людскія і дзяржаўна-прававыя адносіны. Асяроддзе рамеснікаў выпрацавала ўласную сістэму знакаў, зразумелую не толькі ў цэхавым аб'яднанні, але і для гарадскіх жыхароў. Асноўным знакам, які прадстаўляў цэх, была эмблема. У ёй праз пластычнае адлюстраванне інструментаў, прадукцыі ці сыравіны паведамлялася аб прафесійнай прыналежнасці цэха. Эмблема выкарыстоўвалася падчас выканання цэхам юрыдычных, рэлігійных, прадстаўнічых, грамадскіх функцый. Для рамеснікаў, якія займаліся апрацоўкай гліны – ганчароў і печнікоў – была характэрна багатая шматлікасць прадстаўнічых прадметаў. Пячаткі, штандары, сцягі, шыльды, посуд, якія раней дэманстравалі гонар карпарацыі, цяпер складаюць маленькі фрагмент музейных калекцый ці зрэдку з'яўляюцца ўласнасцю вытворчых арганізацый. Самыя старыя з захаваных прадметаў датуюцца XVI стагоддзем, указваюць не толькі на становішча ганчароў і печнікоў у цэхавай гарадской іерархіі, але інфарміруюць аб багацці асартымента і інструментарыя (выявы ганчарных колаў рознай канструкцыі), саюзе з Касцёлам (выявы Адама і Евы, Марыі і Іосіфа, святых), спосабах правядзення вольнага часу і святаў, нарэшце, аб рэгіянальнай і дзяржаўнай прыналежнасці. Агляд знакаў ганчароў і печнікоў, якія калісьці шырока ўжываліся на ўсёй тэрыторыі Польшчы, а цяпер забытыя і невядомыя, сігналізуе аб неабходнасці даследаванняў у гэтым кірунку.

Algirdas Žalnierius, Dainus Balčiūnas
Instytut Konserwacji Zabytków w Kownie, Litwa

Kafle półcylindryczne z Kowna



W czasie badań archeologicznych Starego Miasta w Kownie zgromadzono około 700 kafli garnkowych i płytowych z okresu od końca XIV po XX w. Garnkowe stosowane były do stawiania pieców w XIV–XV w., i do poł. XV w., w większości były lepione i obtaczane na kole garncarskim. Podobną sytuację stwierdzono również w czasie badań innych czternastowiecznych miast – Wilna, Kiernawy a także zamków w Wielkim Księstwie Litewskim (Stare i Nowe Troki, Miedniki). Kafle płytowe wchodzą w użycie w Kownie dopiero w pierwszej połowie XVI w.

Chociaż kafle stanowią znaczną część znalezisk archeologicznych z Kowana, to jednak nie były one przedmiotem osobnej, szerszej analizy. W publikacjach z wykopalisk uwzględniane są raczej jako wizualnie atrakcyjny materiał ilustracyjny[1]. Jedynie M. Bertašius opublikował niewielki ale istotny artykuł o kaflach kowieńskich[2]. Ma on co prawda charakter ogólny, niemniej autor dotyka w nim problemów ważnych, takich jak potrzeba studiów nad piecami kaflowymi i ogrzewaniem pomieszczeń, kwestię pojawienia się w Kownie kafli garnkowych i płytowych, a także ewentualnych wpływów na ich zdobnictwo. W sumie jednak w publikacjach dotyczących wyników badań wykopaliskowych na terenie miast bardzo mało miejsca poświęcono kaflom. Ujęcie o charakterze uogólniającym maja prace o kaflach z Kłajpedy[3]. Trzeba jednak dodać, że Kłajpeda i Mała Litwa, a więc wspólna część dawnych Prus Książęcych, również w zakresie kultury materialnej pozostawała od początku po wiek XX pod całkowicie innymi wpływami politycznymi i kulturalnymi (Zakon Krzyżacki, Królestwo Pruskie, Rzesza Niemiecka) niż Wielkie Księstwo Litewskie. A więc mamy na jego ziemiach sytuację odmienną, co ma swoje istotne znaczenie. Do publikacji ważnych w piśmiennictwie archeologicznym należy bez wątpienia artykuł A. Kuncevičiusa o kaflach wydobytych w czasie wykopalisk na Dolnym Zamku w Wilnie[4]. Kafle półcylindryczne znane są w Szwajcarii i na Węgrzech od końca XIV w. Umiejętność wyrobu kafli płytowych dotarła na obszar Wielkiego Księstwa Litewskiego z Europy Zachodniej, w której miała już swą utrwaloną tradycję zarówno w zakresie techniki produkcji, zdobnictwa jak też stawiania z nich pieców zgodnie z panującą modą. Dlatego też nawet najwcześniejsze kafle płytowe znane z Kowna z pierwszej poł. XVI w. odznaczają się już wysoką jakością wykonania, a pod względem zróżnicowanego zdobnictwa zaliczyć je można do wyrobów rzemiosła artystycznego. Pojawienie się w tym czasie w Kownie kafli płytowych nie wydaje się być kwestią przypadku a wynikiem zasadniczych zmian jakie zaszły w tutejszym garncarstwie. Ten wyraźny wzrost profesjonalizmu rzemieślników kowieńskich zarówno w wyrobie naczyń jak kafli wiąże się być może z powstaniem własnej organizacji cechowej, o której istnieniu w pierwszej połowie XVI w. nie ma niestety żadnych informacji. Niewątpliwym natomiast świadectwem istnienia zawodu garncarza jest zespół pieców garncarskich z XVI-XVII w., na które natrafiono we wschodnim obrzeżu miasta, na tzw. Tatarskiej Górce[5]. Ich peryferyczna lokalizacja jest charakterystyczna dla tej gałęzi wytwórczości i przypuszczalnie dowodzi istnienia wydzielonego kwartału w ówczesnym Kownie. W piecach tych wypalono zarówno różnego rodzaju i gatunku naczynia codziennego użytku jak też kafle garnkowe

1 M. Bertašius, A. Žalnierius, *Kauno senamiščio 15-ojo kwartale žvalgomieji archeologiniai tyrimai*, Architekturos paminklai, t. 11, 1988, s. 11-19; A. Žalnierius, *Kauno senamiesčio 3-ojo kvartalo šiaurines dalies užstatymo raida XV-XVII amžiais*, [w:] *Architektūros paminklai*, t. 12, 1989, s. 16-28.

2 M. Bertašius, *Kauno koklių dekoras*, Darbai ir dienos, t. 26, 2001, s. 37-46.

3 J. Genys, *Klaipėdos dekoratyvinė plokštės*, „Muziejai ir paminklai", t. 5, 1983, s. 53-58; tenże, *Klaipėdos kokliai ir jų gamba XVI–XVII aminuje*, „Architektūros paminklai", t. 9, 1984, s. 43-53; V. Žulkus, J. Genys, Klaipėdos, *XV-XVII a. krosnys (archeologiniai duomenys)*, „Muziejai ir paminklai", t. 6, 1989, s. 56-63.

4 A. Kuncevičius, *Die Kachel aus dem Palast der Großfürstein In Vilnius*, [w:] *Archäologische Schätze aus Litauen*, red. E. Kiel, P. Linge, G. Tromnau, Kultur- und Stadhistorisches Museum Duisburg, museum der Stadt Regensburg 1993.

5 D. Balčiunas, *Keramikos degimo krosnys Kaune XV–XVI a.*, „Lietuvos archeologia", t. 18, 1999, s. 205-220.

i płytowe. Były to wyroby wysokiej jakości świadczące o profesjonalizmie tamtejszych garncarzy. Taka koncentracja na stosunkowo niewielkim obszarze garncarni funkcjonujących przez dłuższy czas pozwala mówić o istnieniu w tym czasie w Kownie zawodu garncarza, ale również o produkcji rynkowej, być może nie tylko na potrzeby lokalne[6].

Celem niniejszego artykułu nie są jednak rozważania o wyodrębnieniu się w Kownie zawodu garncarza lub o genezie wytwarzania i stosowania do stawiania pieców kafli płytowych. Chcemy przed wszystkim zaprezentować interesujący zbiór kafli półcylindrycznych wyraźnie wyróżniających się wśród znalezisk kafli płytowych z Kowana. Kafle półcylindryczne znane są w Szwajcarii i na Węgrzech od końca XIV w.[7], w krajach niemieckich od końca XV w.[8], -a z Królestwa Polskiego od początku XVI w. Znajdowane były w Krakowie, Warszawie, Pułtusku, Toruniu, na mazowieckich zamkach w Ciechanowie i Litwie i w wielu innych miejscach[9]. Nie spotyka się ich natomiast na Białorusi, lub też nie zostały dotychczas opublikowane[10]. W najbliższym Kownu mieście pruskim Kłajpedzie znaleziono w czasie wykopalisk kafle płytowe, których tematyka zdobnicza podobna jest do kowieńskiej, a także ich wymiary, ale tamtejsi archeolodzy nazywają je płytami dekoracyjnymi. Różnią się też one tylnymi stronami – kowieńskie są półokrągłe a kłajpedzkie maja doklejoną listwę dookolną[11].

Najliczniejszą kolekcję kafli półcylindrycznych zgromadzono podczas badań archeologicznych Dolnego Zamku i Starego Miasta w Wilnie[12]. Są one znane też z wykopalisk w Kownie[13] i z ostatnich wykopalisk dworów szlacheckich: Ogińskich w Kruonis, Bilewiczów na Żmudzi oraz zamku w Birżach[14].

Kafli półcylindrycznych zaczęto używać na zachodnich ziemiach Wielkiego Księstwa Litwskiego, może z wyjątkiem Wilna w wieku XVI, a w Kownie naszym zdaniem około 1530-1540 r. Ich fragmenty oraz płytowych pochodzących z tych samych piecow, wydobywano w czasie badan nie tylko w centrum miasta. Nie należą one do rzadkich znalezisk także na jego obrzeżach, choć najwięcej ich pochodzi z wykopalisk na działkach miejskich zlokalizowanych przy placu Ratuszowym oraz na terenie jurydyk klasztoru Bernardynów i kościoła parafialnego. Nie znana jest niestety ich cena, ale najprawdopodobniej postawione piece z kafli płytowych nie były tanie. Mogli je zatem zamawiać przede wszystkim zamożni mieszczanie bądź dygnitarze kościelni.

Formą i sposobem produkcji omawiane kafle niczym się nie różnią od znanych z innych krajów. Z lektury publikacji o kaflach półcylindrycznych wynika, że garncarz początkowo wytaczał z gliny cylinder, następnie podłużnie go przecinał, po czym uzyskane połówki cylindra zaklejał od góry i dołu otrzymując tym sposobem podstawową formę kafla jeszcze bez zdobienia[15]. Ornament kafli półcylindrycznych był skomplikowany, często ściśle określony tematycznie z reliefowymi postaciami ludzi i zwierząt, które trzeba było odciskać w matrycy. Dlatego też wydaje się, że nie było potrzeby wcześniejszego przygotowywania półfabrykatu w postaci cylindra. Kafle te bowiem były masywne o grubości ścianek od 10 mmm, co pozwala przypuszczać, ze odciskano je nakładając bezpośrednio na matrycę płat gliny.

Wymiary tych kafli przez krótki zresztą okres ich wyrabiania były dość zbliżone i wynosiły: wysokość 30-32 cm, szerokość 16-19 cm i głębokość 7-9 cm. Zdobiono je postaciami świętych, biskupów, scenami religijnymi i dworskimi. Ulubiona też była ornamentyka roślinna, postacie mitologicznych zwierząt i ptaków. Najczęściej spotykane były przedstawienia św. Katarzyny, Barbary, Weroniki i św. Jerzego (ryc. 1:1-4). Przysłona w górnej części kafla przeważnie zdobiona była motywami roślinnymi i rzadziej pozostawiano ja gładką (ryc. 2:4-8). W Kownie znaleziono tylko dwa fragmenty kafli półcylindrycznych o łukach z maswerkiem (ryc. 2:2-3). Wydaje się, że pochodzą one z najstarszych kafli, gdyż później z takiego sposobu ornamentowania przypuszczalnie zrezygnowano z powodu skomplikowanego sposobu produkcji.

Do stawiania dolnych skrzyń pieców stosowano kwadratowe, masywne kafle o wymiarach 20×20 cm. Do tej pory znane są z Kowna tylko zdobione ornamentem roślinnym oraz stylizowanymi owocami (ryc. 1). Wyrabiane tu kafle były wielo- i jednobarwne, pokryte zieloną, brunatną polewą a także niepolewane. Kafle półcylindryczne znacznie przewyższają swoją zdobnością i jakością wszystkie inne z XVI w. znalezione na Starym Mieście. Większość z nich wykazuje duże podobieństwo do wydobytych na Dolnym Zamku w Wilnie i w wielu przypadkach różnią się one tylko niewielkimi szczegółami motywów zdobniczych.

---

6 G. Vaitkevičius, *Puodininkystės profesionalizacija XIV-XVII a. Vilniuje*, [w:] *Miestų praeitis*, red. G. Vaitkevičius, t. 1, Vilnius 2004, s. 175-276.

7 R. E. Kauffman, R. Buschor, D. Gutscher, *Spätmittelalterliche reliefierte Ofenkeramik In Bern*, Bern 1994, beilage: n. 333-378.

8 R. Franz, *Der Kachelofen*, Graz 1969, s. 31-34.

9 M. Pietkiewicz-Dereniowa, *Kafle wawelskie okresu wczesnego renesansu*, „Studia do dziejów Wawelu", t. 2, 1959, s. 309, 322; M. Dąbrowska, *Kafle i piece kaflowe w Polsce do końca XVIII wieku*, Wrocław 1987, s. 192; E. Kilarska, M. Kilarski, *Öfen und Ofenkacheln aus den ehemals Preussischen gebieten Polens*, [w:] *Keramos, Heft*, 1991, s. 133.

10 *Археалогія Беларусі, Помнікі XIV-XVIII стст.*, t. 4, Мінск 2001, с. 319-348.

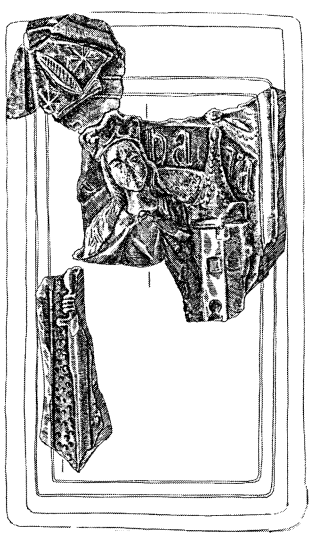
11 J. Genys, *Klaipėdos dekoratyvinės ...*, 1983, s. 53-58.

12 A. Kuncevičius, A. Tatavičius, V. Urbanavičius, *Archeologiniai tyrimai*, [w:] *Vilniaus žemutinės pilies rūmai*, red. A. Tautavičius, t. 2, Vilnius 1991, s. 8-51; A. Kuncevičius, *Die kachel aus dem Palast der ...*; A. Tautavičius, V. Urbanavičius, *Archeologiniai tyrymai*, [w:] *Vilniaus pilies rūmai*, red. A. Tautavičius, t. 3, Vilnius 1995, s. 12-80; D. Steponavičienė, *Pagonybė, krikščionybė ir sinkretizmas: Vilniaus žemutinės pilies duomenys*, „Lietuvos archeologia", t. 28, 2005, s. 175-190.

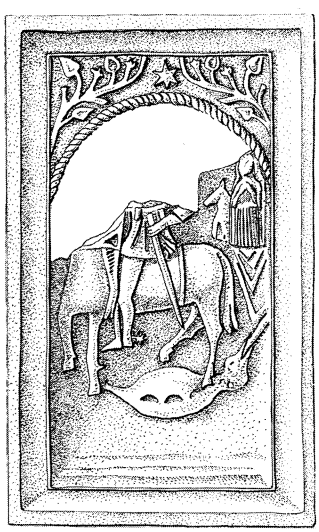
13 M. Bertašius, A. Žalnierius, op.cit.; A. Žalnierius, *Kauno senamiesčio 3-ojo ....*

14 J. Genys, A. Baublys, *Biržų pilis Ir miesto itvirtinimai*, [w:] *Lietuvos pilių archeologia*, red. J. Genys, V. Žulkas, Klaipėda 2001, s. 199-228; A. Žalnierius, *Panemunės dvaro rūmų archeologiniai tyrinėjimai*, „Lietuvos archeologija", t. 27, Vilnius 2005, s. 146; tenże *Kruonio dvarvietė*, [w:] *Archeologiniai tyrinėjimai Lietuvoje* (ATL) 2006 m (w druku).

15 A. Świechowska, *Kafle warszawskie*, [w:] *Szkice staromiejskie*, red. O. Puciata, H. Szwankowska, E. Szwankowska, S. Żaryn, Warszawa 1955, s. 161-174; R. Franz, op.cit., s. 131-136, fig. 13.

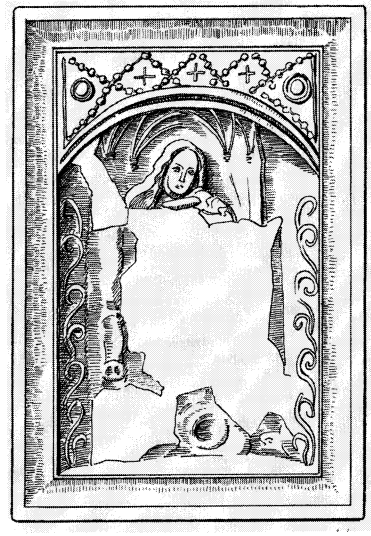


1



2

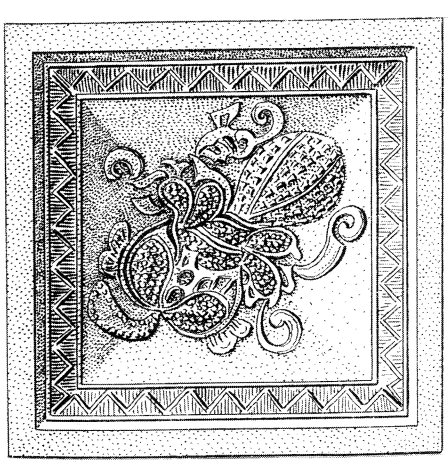
3



4

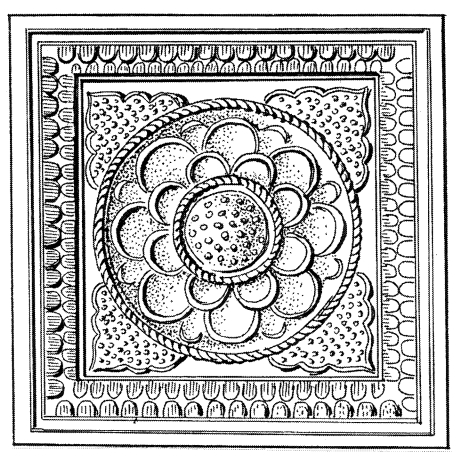
5

Ryc. 1. Rekonstrukcje kafli półcylindrycznych i wypełniających środkowych: 1-5 – kafle półcylindryczne; 6-8 – kafle wypełniające środkowe, rys. V. Trečiokienė, V. Ridikaitė.

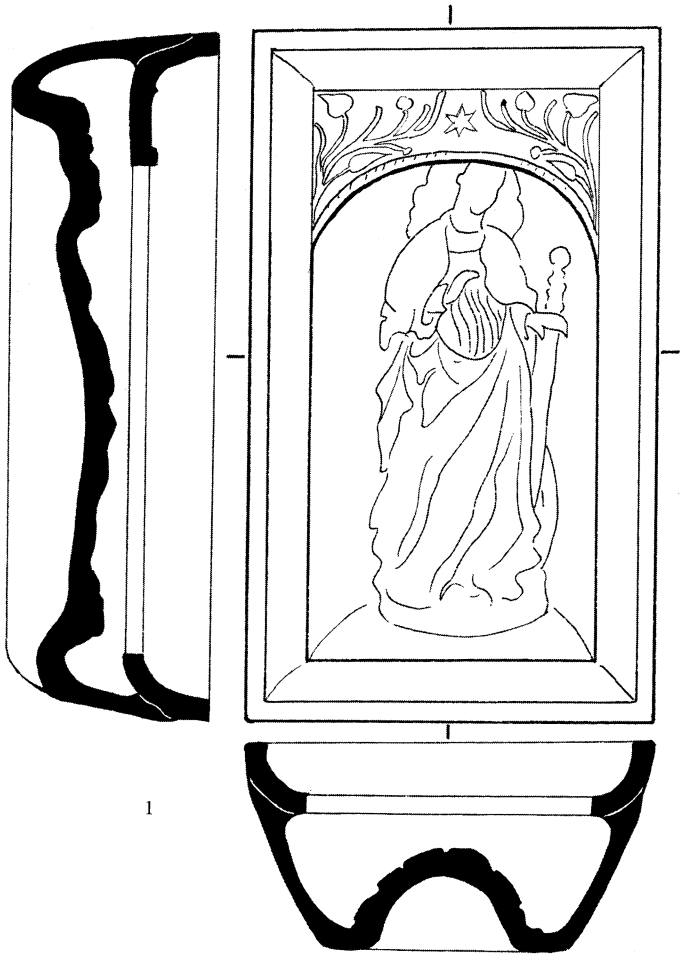


6

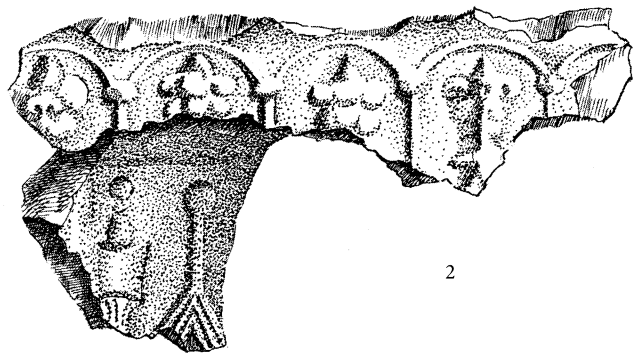
7



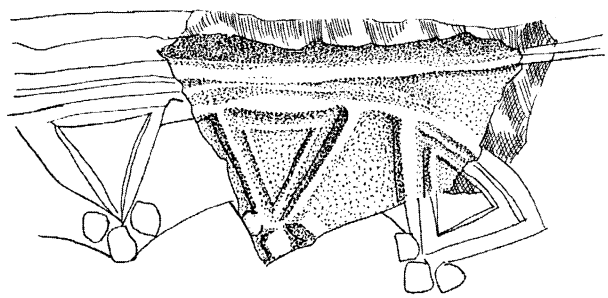
8



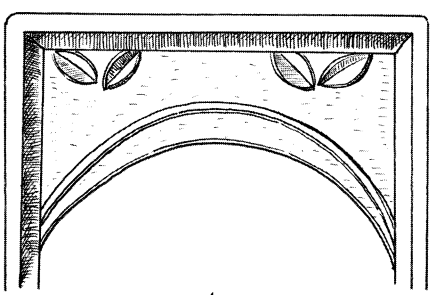
1



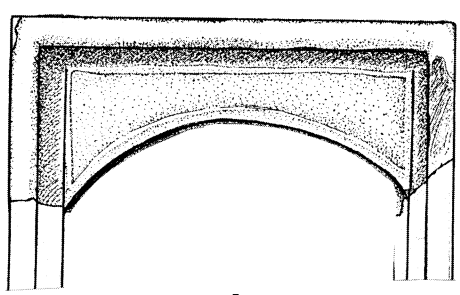
2



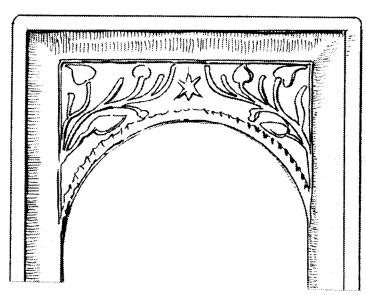
3



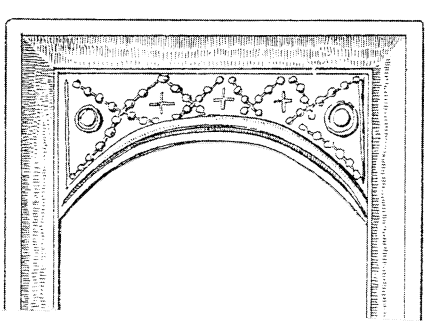
4



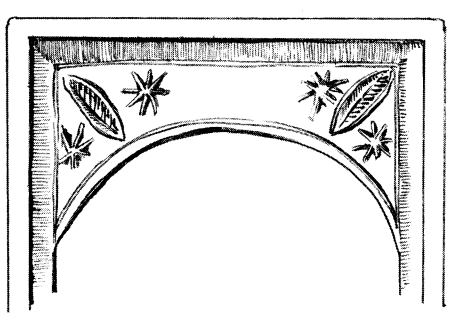
5



6

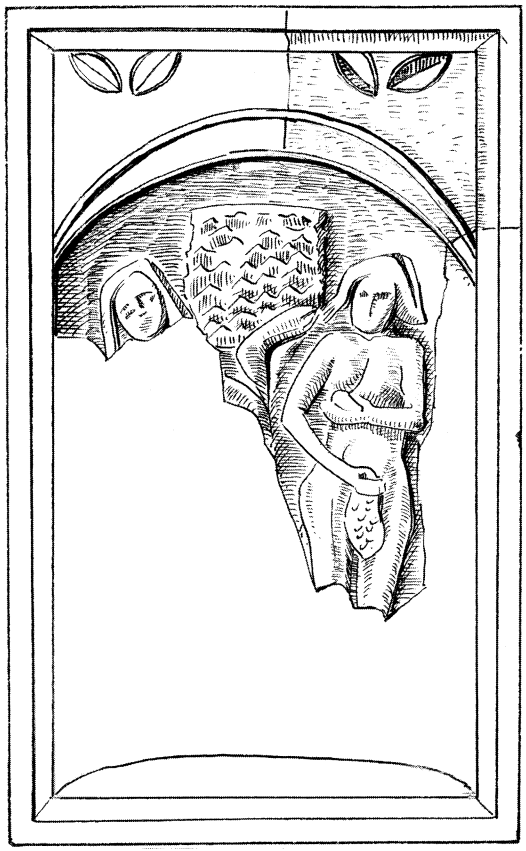


7



8

Ryc. 2. Przekroje kafla półcylindrycznego i zdobienie łuków: 1 – przekrój kafla półcylindrycznego; 2-3 – łuki zdobione maswerkiem; 4, 6-8 – ornamentem roślinnym; 5 – niezdobiony, rys. V. Trečiokienė, V. Ridikaitė.

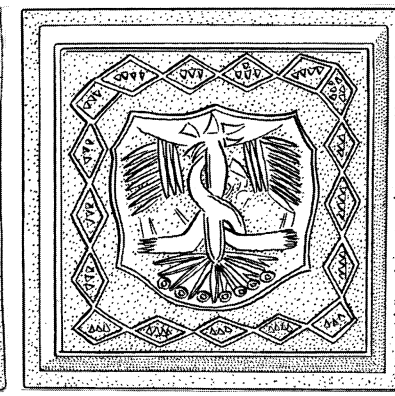


1

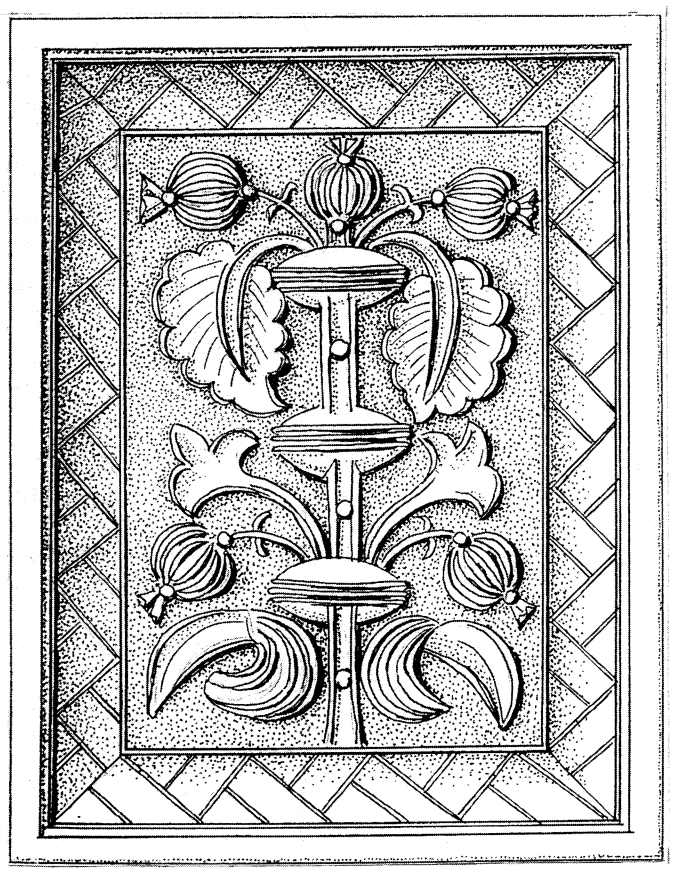
2

3

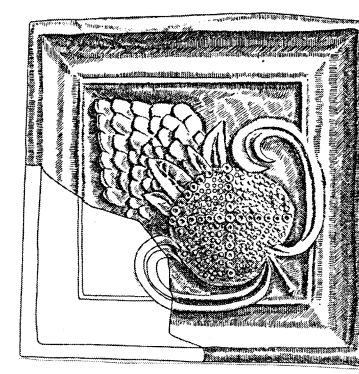
4



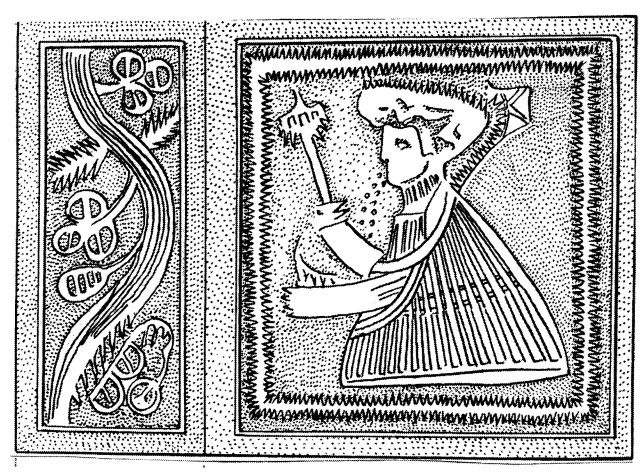
5



7



6



8

Ryc. 3. Znaleziska z pieca garncarskiego: 1 – kafel półcylindryczny; 2 – kafel portretowy; 4-5 – kafle herbowe; 3, 6-8 – kafle wypełniające środkowe, rys. V. Trečiokienė, V. Ridikaitė.

Na Starym Mieście w Kownie najczęściej znajdowane są pojedyncze fragmenty kafli półcylindrycznych co utrudnia ich wydatowanie. Nasze obecne rozważania opierać jednak będziemy na dwóch dobrze datowanych zbiorach znalezisk. Pierwszy pochodzi z pieców garncarskich, na które natrafiono na Tatarskiej Górce. Jeden z nich zasypany był wybrakowanymi kaflami garnkowymi i płytowymi oraz fragmentami takich samych naczyń[16]. Na kilku kaflach z tego zasypiska stwierdzono przedstawienie jakiegoś wielmoży w egzotycznym stroju. Wydobyto z niego także kafle portretowe, herbowe oraz zdobione skomplikowanym ornamentem roślinnym, stylizowanymi owocami i roślinami. Między nimi były też ułamki niepolewanego kafla półcylindrycznego z postaciami Adama i Ewy przy drzewie Poznania (ryc. 3:1). Tu też znaleziono kafle garnkowe o kwadratowych otworach i fragmenty cienkościennych polewanych i niepolewanych naczyń wypalonych w atmosferze utleniającej. Destrukty naczyń i kafli musiały trafić do pieca po stosunkowo krótkim czasie jego funkcjonowania, jak można sądzić po jego konstrukcji. Ważnym wskaźnikiem datowania omawianego zbioru jest wydobyty kafel z portretem monarchy z napisem „KAROLUS" oraz datą „1533" (ryc. 3:2). Oczywiście nie można traktować tego dosłownie, bowiem matryca lub rycina z tym przedstawieniem mogła być kupiona kilka lat później niż została wykonana albo była używana dłużej. Innym wskaźnikiem w zakresie datowania może być przedstawienie orła oplecionego literą „S" (ryc. 3:4-5). Podobny kafel wydobyto na Dolnym Zamku w Wilnie[17]. Przedstawienie to wiązane jest z osobą króla Zygmunta Starego. Te znaleziska skłaniają do przyjęcia datowania omawianego zbioru na drugą ćwierć XVI w.

Kafel z Adamem i Ewą różni się nieco od innych półcylindrycznych znalezionych na Starym Mieście w Kownie. Jest on przede wszystkim płytszy, głębokość sięga tylko 3-4 cm. Cylindryczna część z arkadą zdobioną prostym ornamentem wykonana i połączona jest dosyć profesjonalnie. Kafel wyróżnia się jednak bardzo prymitywnym wykonaniem postaci. To samo zresztą można powiedzieć o kaflach płytowych z portretem i orłem (ryc. 3:2,5). Ów prymitywizm potraktowania tych elementów zdobniczych nie wydaje się być świadectwem pochodzenia tych kafli z wcześniejszego etapu ich wyrabiania w Kownie. Naszym zdaniem była to przypuszczalnie próba wykonania go przez ucznia lub garncarza o nie w pełni opanowanych umiejętnościach zawodowych. Przypadki takie znane są z materiałów archeologicznych.

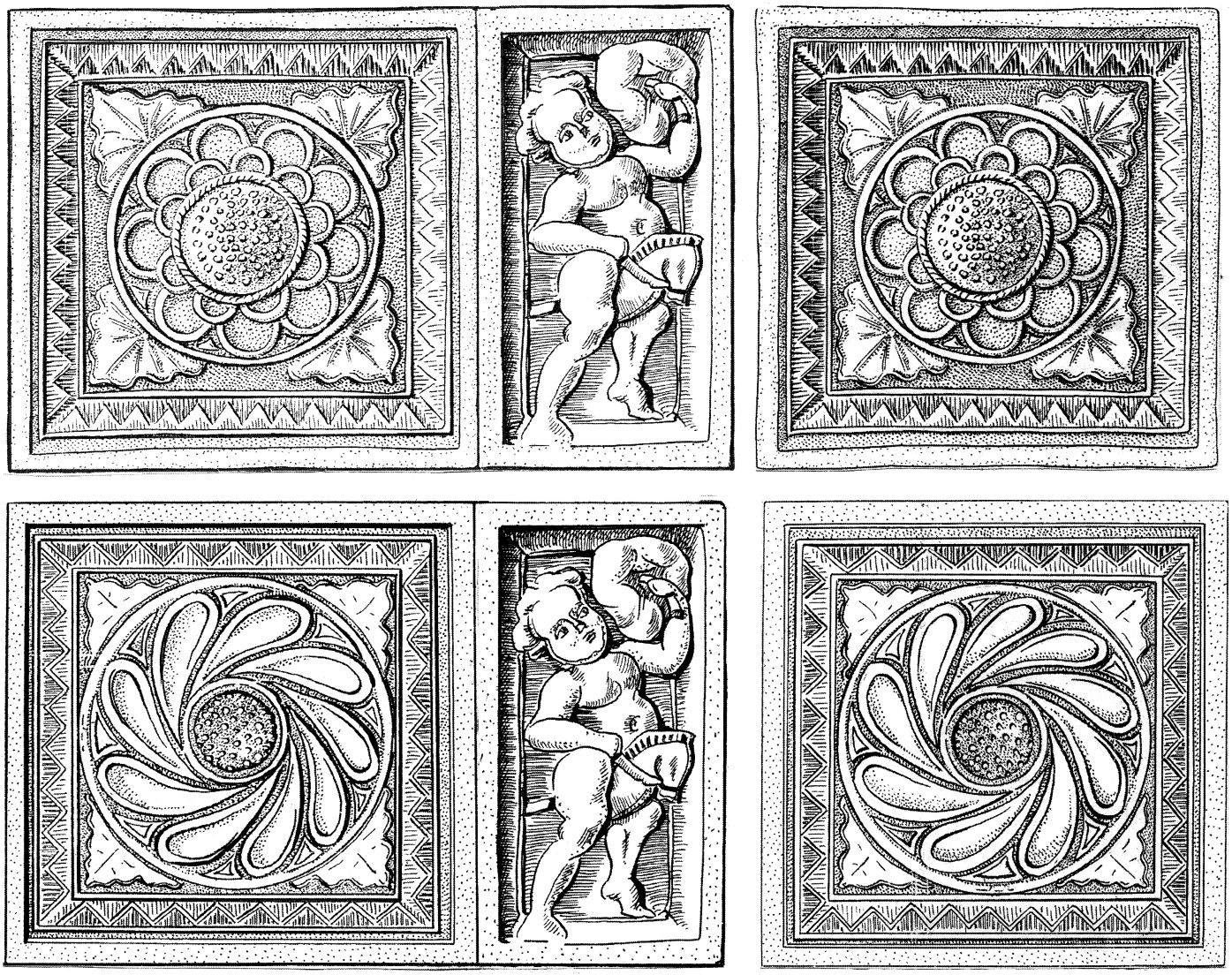
Drugi zespół znalezisk pochodzi z badań w centrum Starego Miasta przy ul. Vilniaus 5. Na parceli tej stała, tzw. Karczma Królewska, a teren ten wedle źródeł pisanych był własnością kościoła parafialnego. Podczas wykopalisk natrafiono tu na rozsypisko kafli pieca, na podłodze drewnianego budynku spalonego w pożarze. Wśród nich były polewane i niepolewane kafle płytowe, półcylindryczne, gzymsowe, fryzowe i zwieńczenia trzech typów. Zostały one mocno przepalone w czasie pożaru, tak że miejscami nadtopiła się glina, a powierzchnie kafli niepolewanych na skutek powstałej atmosfery redukcyjnej nabrały czarnego koloru. Barwa polewanych się zmieniła także nie do poznania. Sądząc jednak po ułamkach znajdowanych w innych miejscach Starego Miasta stosowano wówczas wszystkie znane kolory polew, choć rzadziej może polewano tylko na zielono lub brązowo.

O bryle pieca, z którego pochodziło omawiane rozsypisko można jedynie snuć przypuszczenia, gdyż zachował się tylko jego fundament. Część warstw kulturowych i gruzowiska została usunięta podczas budowy na tym miejscu ceglanego budynku w połowie XVI w. Sądząc po kaflach był to piec dwukondygnacyjny o dolnej skrzyni kwadratowej lub prostokątnej i o okrągłej nadstawie. Skrzynia dolna była postawiona z kafli płytowych zdobionych wielolistnymi rozetami dwóch rodzajów. Były to płatki rozłożone wokół osi lub płatki wirujące? Przypuszczamy, że w dolnej części pieca kafle o średnich wymiarach 195×195 i wysokości komór 80-90mm, ułożone były w osobnych rzędach. Kafle narożnikowe na węższej części zdobione były przedstawieniem nagiego chłopczyka z piłką lub dynią i drewniany konikiem (ryc. 4). Ramki kafli są masywne i profilowane, a płyta licowa wgłębiona, o grubości do 8 mm. Być może masywność i forma płyt była zdeterminowana nie tylko względami artystycznymi ale i konstrukcją pieca, gdyż dolna skrzynia wytrzymać musiała niemały ciężar nadstawy z kafli półcylindrycznych. Kafle gzymsowe były zdobione ornamentem reliefowym (ryc. 7:1,3). Zakończenie pierwszej kondygnacji przypuszczalnie stanowiły kafle z rozetami oraz małe, ażurowe zwieńczenia (ryc. 7:2,6). Dolna skrzynia pieca zestawiona została przypuszczalnie z czterech do pięciu warstw kafli środkowych wypełniających. Jej wysokość bez podstawy, razem z kaflami gzymsowymi i zwieńczeniem sięgała 120-140 cm, a szerokość z pięciu i pół kafla, wynosiła około 110 cm.

Nadstawa pieca była okrągła i naszym zdaniem zestawiono ją z nie więcej niż czterech warstw kafli półcylindrycznych o dwunastu różnych tematycznie motywach. Jej wysokość łącznie ze zwieńczeniami mogła mieć do 150 cm. Kafle były zestawione ściśle na okręgu, szerokość fug poziomych wynosiła około 25 mm a pionowych do 56. Do gliny dodawano domieszki pociętej słomy i przesiewanego żwirku.

Do postawienia nadstawy użyto kafli półcylindrycznych o zróżnicowanym tematycznie zdobnictwie. Było to siedem sztuk ze scenami religijnymi i postaciami świętych (ryc. 5), dwa z tańczącą parą i z młodzieńcem grającym na lutni (ryc. 6:4,5). Do grupy o innej tematyce niż poprzednie zaliczyć należy kafel z gryfem oraz dwa zdobione stylizowanymi roślinami (ryc. 6:1-3). Układ kafli w piecu jest trudny do odtworzenia. Nie wiadomo bowiem czy kafle o tak zdecydowanie odrębnej tematyce przedstawień (religijne, świeckie) były ze sobą przemieszane, czy też umieszczone w ścianie pieca w oddzielnych warstwach. Góra pieca była zdobiona dużymi elementami (ryc. 7:5). Pod nimi musiały znajdować się kafle gzymsowe albo fryzowe, ale trudno ustalić które z nich. Nie jest też jasne czy dolną część od górnej oddzielała warstwa kafli gzymsowych oraz miejsce usytuowania górnych kafli wieńczących zdobionych aniołami – tarczownikami. Jeśli zdobiły górną część nadstawy, to wtedy nie ma miejsca na duże ażurowe zwieńczenia. Możliwe więc, że tarczownicy umieszczeni byli na narożnikach dolnej, prostopadłościennej skrzyni. Wysokość

16 D. Balčiunas, op.cit..
17 A. Tautavičius, *Vilniaus pilies kokliai (XVI-XVII a.)*, Vilnius 1969, ryc. 32.



Ryc. 4. Znaleziska z Karczmy Królewskiej. Kafle wypełniające środkowe z dolnej skrzyni pieca, rys. V. Trečiokienė, V. Ridikaitė.

takiego pieca bez podstawy sięgała 270-290 cm. Jest to jednak tylko jeden z możliwych wariantów jego odtworzonej bryły.

Jak wynika z analizy omawianego zbioru, do postawienia pieca użyto kafli półcylindrycznych o zróżnicowanej tematyce przedstawień. Warto przy tym zwrócić uwagę, że gruzowisko z którego pochodzą znajdowało się na parceli należącej do kościoła parafialnego. Możliwe zatem, że piec ten stał na plebanii. W tej sytuacji intrygujące jest zestawienie ze sobą w tym samym piecu kafli o tak odmiennej, wręcz przeciwstawnej tematyce przedstawień. Spodziewać by się można wyłącznie treści religijnych, tymczasem rzeczywistość w tym przypadku mogła być nieco inna, bliższa mentalności ludzi renesansu.

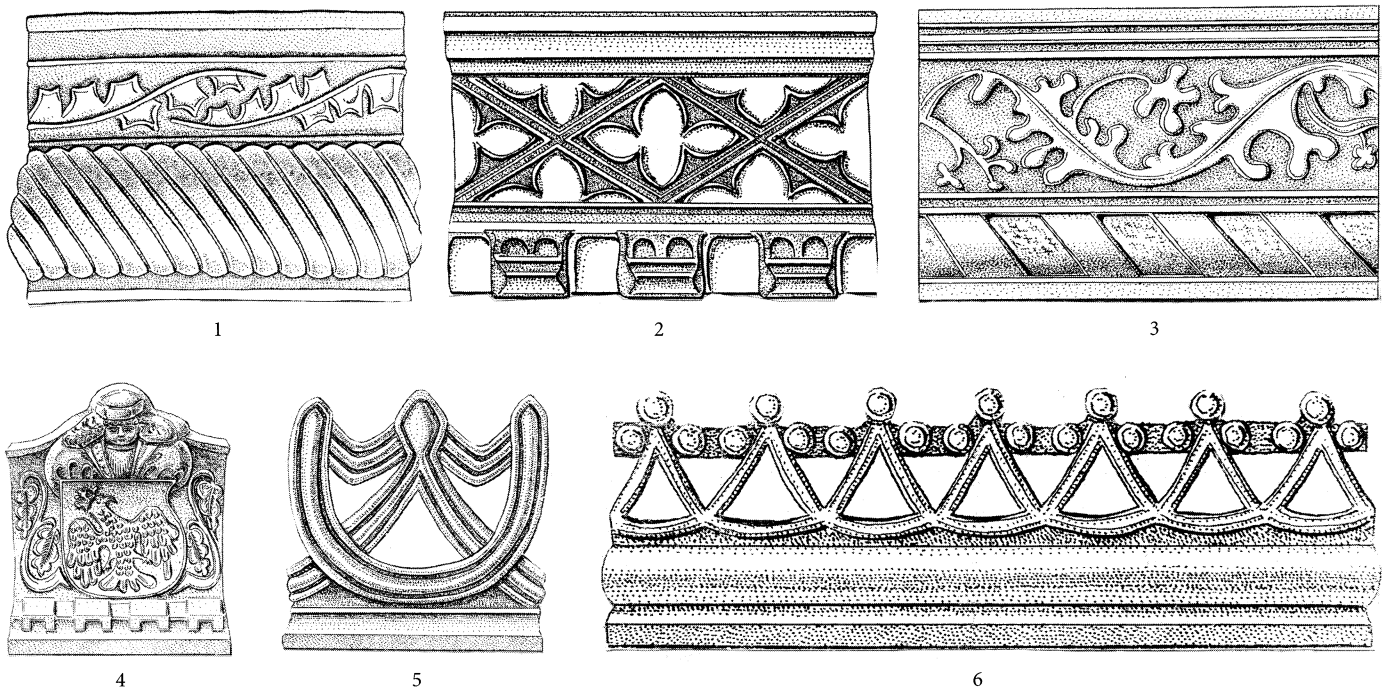
Kafle półcylindryczne stosowane były w Kownie dosyć krótko, prawdopodobnie tylko w drugiej ćwierci XVI w. Trudno w sposób udokumentowany odpowiedzieć na pytanie dlaczego zaprzestano ich wyrobu. Jedną z przyczyn mógł być skomplikowany i pracochłonny proces formowania co podnosiło zapewne ich cenę. Druga leżała może w ich stosunkowo dużym ciężarze dochodzącym do trzech kilogramów. Przyjmując, że w analizowanym przypadku nadstawa miała 80 cm średnicy, to w jednej warstwie mieściło się 10 do 12 kafli, co w kolejnych czterech dawało by 48 sztuk plus 14-16 zwieńczeń. Ważyłyby zatem od 130 do 140 kg, doliczając glinę i inne dodatki dawało to ciężar podwójny. Wymagało to wzmocnienia konstrukcji dolnej skrzyni, co powodowało dodatkowe trudności i koszty. Możliwe jednak, że powody były zgoła inne, a mianowicie rozszerzanie się w Wielkim Księstwie Litewskim reformacji, co wiąże się ze wzrostem surowości obyczajów.

Formą i detalami zdobienia najbliższe omawianym kaflom z Kowna są pochodzące z zamku w Wyszehradzie na Węgrzech oraz z krakowskiego Wawelu i z Warszawy. Sądzimy, że właśnie z Krakowa ten typ kafli dotarł na początku do Dolnego Zamku w Wilnie, a potem szybko rozpowszechnił się na zachodnich obszarach Wielkiego Księstwa Litewskiego. W Kownie w pierwszej połowie XVI w. były ono zupełną nowością, acz od początku zarówno zdobnictwem jak i technologią produkcji nie różniły się od najlepszych wzorów zachodnioeuropejskich.

Ryc. 5. Znaleziska z Karczmy Królewskiej. Kafle półcylindryczne z górnej części pieca zdobione motywem religijnym, rys. V. Trečiokienė, V. Ridikaitė.

Ryc. 6. Znaleziska z Karczmy Królewskiej. Kafle półcylindryczne z górnej części pieca, zdobione motywami świeckimi i neutralnymi, rys. V. Trečiokienė, V. Ridikaitė.

Na pierwszych kaflach można dostrzec cechy późnego gotyku, ale w zdobieniu późniejszych wyraźnie czytelne są panujące w danym okresie wpływy renesansu, baroku, rokoka i klasycyzmu. Przy tym mimo wielu wspólnych cech możemy też dostrzec niewielkie różnice regionalne. Kafle robione w Kownie, Wilnie albo w Kiejdanach różnią się nieco detalami tego samego wzoru, czasami też popularnością jednego czy drugiego motywu. Jest to zjawisko normalne, dobrze znane nie tylko na Litwie. W sumie jednak porównując kafle z terenu Wielko- i Małopolski, Pomorza, Wielkiego Księstwa Litewskiego i Inflant dostrzegamy o wiele więcej cech wspólnych aniżeli różnic.



Rys. 7. Znaleziska z Karczmy Królewskiej: 1-3 – kafle gzymsowe; 4 – kafel wieńcząc;
5-6 – ażurowe kafle zwieńczające, rys. V. Trečiokienė, V. Ridikaitė.

Ryc. 8 i 9. Kafle półcylindryczne z Karczmy Królewskiej zdobione motywem religijnym, fot. D. Balčiunas.

HALF-CYLINDRICAL TILES FROM KOWNO

summary

Half-cylindrical tiles appear, maybe except Kowno, on western terrains of the Grand Duchy of Lithuania in the 16th century, and in Kowno, according to us, in the years 1530-1540. In form and way of realization they do not differ from ones known from other countries. Within the time of their use they were of quite similar sizes: height 30-32 cm, width 16-19 cm and thickness 7-9 cm. They were decorated with figures of saints, bishops, religious and court scenes, fantastic animals and birds figures and vegetal ornaments (fig. 1:1-4). The upper part most frequently was decorated with vegetal ornament, it was rarely left plain. The bottom box of the stove was composed with massive square plate tiles of dimensions 20×20 cm. Hitherto known from Kowno are only decorated with vegetal ornament and stylized fruit (fig. 1).

Dating and composition of the discussed tiles in the stove is based on two collections of finds. The first comes from potter`s stoves discovered at the edge of the town. One of them was covered up by rejections of pot and plate tiles and fragments of vessels. Among them, there were parts of unglazed half-cylindrical tile with figures of Adam and Eve at the Recognition tree (fig. 3: 1). An important indicator for dating of the discussed collection is a tile with a portrait of a monarch and an inscription "KAROLUS" and a date "1533" (fig. 3: 2). Another indicator is a representation of an eagle winded by the letter "S" (fig. 3: 4-5). It is connected with king Sigmund the Old. On the grounds of the find of the discussed tiles, they are dated to the 2nd quarter of the 16th century.

The other collection comes from the research in the centre of the Old Town at Vilnius Street 5. Inside a burnt building of an inn, a heap of a stove built of half-cylindrical, plate, moulding, frieze tiles and decorated coping was found. However, the foundation has not preserved. Judging from the tiles it probably was a two-levelled stove with bottom box on the plan of a square or rectangle and round upper part. The bottom box was composed with plate tiles decorated with multi-leaved rosettes of dimensions 195×195 cm and the depth of the chamber 80-90 cm. The narrower part of a corner plate tile was decorated with a figure of a little boy with a ball (?) or pumpkin (?) and wooden hearth (fig. 4). Moulding tiles were decorated with relief ornament (fig. 7: 1, 3). The tip of the bottom box was probably decorated with tiles with rosettes and small open-work finials (fig. 2: 6).

The upper part of the stove was cylindrical, and according to us, compiled with no more than four layers of half-cylindrical tiles with twelve thematically different representations (fig. 5-7). Its height together with the coping could have reached 150 cm. The composition of the tiles in the stove is difficult to be determined. It is not known whether they were compiled thematically in separate rows or mixed. The upper part however was undoubtedly decorated with open-work copings (fig. 7:5). Corners of the bottom cubical box were probably decorated with shielded angels. The height of the box without foundation was probably 270-290 cm.

Half-cylindrical tiles were used in Kowno for quite short because probably only in the 2nd quarter of the 16th century. I n respect of form and decorative details the closest to them are tiles from a castle in Wyszehrad in Hungary and Wawel in Cracow and Warsaw castle. We think that that was just Cracow from where this kind of tiles came first to the Lower Castle in Vilnius and then quickly spread in western areas of the Grand Duchy of Lithuania. Tiny regional differences may be noticed because tiles made in Kowno, Vilnius or Kiejdany a bit differ in details of the same pattern and sometimes in popularity of some of the ornamental motifs. Anyway, it is a normal phenomenon, well-known not only from Lithuania. However, generally on comparising tiles from the area of great and Little Poland, Pomerania, Grand Duchy of Lithuania and Inflants we can notice more common features than differences.

ПАЎЦЫЛІНДРЫЧНАЯ КАФЛЯ КАЎНАСА

рэзюмэ

Паўцыліндрычная кафля на заходніх землях Вялікага княства Літоўскага з'явілася ў XVI стагоддзі (магчыма, за выключэннем Вільнюса), а ў Каўнасе, на нашу думку, у 1530-1540 гадах. Форма і спосаб вырабу не адрозніваюцца ад вядомых ў іншых краінах. Памеры кафлі былі нязменнымі на працягу ўсяго часу: вышыня 30-32 см, шырыня 16-19 см і таўшчыня 7-9 см. Кафля была ўпрыгожана дэкорам з выявамі святых, біскупаў, сцэнамі рэлігійнага і свецкага жыцця, фантастычнымі жывёламі і птушкамі, а таксама раслінными арнаментамі (мал. 1: 1-14). Верхняя частка печы ўпрыгожана раслінным арнаментам, радзей – гладкая. Ніжняя частка печы складаецца з масіўнай, пласцінчатай кафлі квадратнай формы памерамі 20×20 см. Вядома печ з Каўнаса, упрыгожаная толькі раслінным арнаментам і стылізаванымі пладамі (мал. 1).

Даціроўку і размяшчэнне кафлі пры будаўніцтве печы мы ўстанаўліваем на падставе двух збораў знаходак. Першая калекцыя складаецца з ганчарных пячэй, знойдзеных на ўскраіне Старога горада. Развал адной з пячэй складаўся з фрагментаў гаршковай і пласцінчатай кафлі, а таксама фрагментаў посуду. Сярод іх былі фрагменты непаліванай паўцыліндрычнай пліткі з выявай Адама і Евы каля дрэва Пазнання (мал. 3: 1). Важным элементам для датавання дадзенага збору кафлі мае фрагмент з партрэтам манарха, словам „KAROLUS" і датай „1533" (мал. 3:2). На другім фрагменце маецца выява арла, абвітага літарай „S" (мал. 3: 4-5). Фрагмент кафлі з партрэтам можна звязаць з каралём Зыгмундам Старым і датаваць другой чвэрцю XVI стагоддзя.

Другая калекцыя паходзіць з даследаванняў у цэнтры Старога горада на вуліцы Вільнюская 5. Унутры спаленага будынка карчмы быў знойдзены развал печы з паўцыліндрычнай, пласцінчатай, карнізнай, фрызавай кафляй. Аднак падмурак печы не захаваўся. Печ была двухпавярховая, з ніжняй скрынкай квадратнай формы вялікіх памераў, і верхняй часткай круглай формы. Ніжняя скрынка была складзена з пласцінчатай кафлі, упрыгожанай шматліставымі разетамі памерамі 195×195 мм і глыбінёй камеры 80-90 мм. Вуглавую пласцінчатую плітку ўпрыгожвала выява хлопчыка з мячом (?) ці гарбузам (?) і драўляным камінкам (мал. 4). Карнізная кафля дэкаравана рэльефным арнаментам (мал. 7: 1, 3). Верх ніжняй скрыні быў упрыгожаны кафляй з разетамі і карункавым завяршэннем (мал. 2: 6).

Верхняя частка печы мела цыліндрычную форму і, на нашу думку, складалася больш чым з чатырох ярусаў паўцыліндрычнай кафлі з дванаццаццю арнаментальнымі тэмамі (мал. 5-7). Яе вышыня разам з каронкай магла дасягаць 150 см. Кампазіцыйнае размяшчэнне кафлі вызначаецца з цяжкасцю. Невядома, ці аднолькавая па тэматыцы кафля складала асобны ярус, ці была перамешана з іншымі дэкаратыўнымі матывамі. Верх печы, без сумнення, быў упрыгожаны карункавымі завяршэннямі (мал. 7: 5), а анёлы ўпрыгожвалі вуглы вялікай ніжняй скрыні. Вышыня печы без падмурка, па ўсёй бачнасці, складала 270-290 см.

Паўцыліндрычная кафля ўжывалася ў Каўнасе давалі кароткі час, прыкладна толькі ў другой чвэрці XVI стагоддзя. Па форме і дэталях упрыгожвання найбольш блізкія ёй аналагі паходзяць з замка Вышаград у Венгрыі, а таксама з кракаўскага Вавеля і Варшавы. Мы мяркуем, што менавіта з Кракава гэты тып кафлі трапіў спачатку ў Ніжні Замак Вільнюса, а потым распаўсюдзіўся ў заходніх рэгіёнах Вялікага княства Літоўскага. Можна адзначыць пэўную рэгіянальную розніцу: кафля з Каўнуса, Вільнюса і Кейдана адрозніваецца папулярнасцю арнаментальных матываў. Такая з'ява вядома не толькі ў Літве. У цэлым, параўноўваючы кафлю з Вялікай і Малой Польшчы, Памор'я, Вялікага княства Літоўскага і Інфлянтаў, мы адзначаем больш агульных рысаў, чым адрозненяў.

Татьяна Бубенько
Витебский Государственный Университет им. П.М. Машерова

Типология и хронология изразцов Витебского Замка XVI–XVIII веков

Изразцовая печь в позднесредневековом городе является неотъемлемой частью жилища. Ей принадлежит ведущая роль в украшении интерьеров домов, как рядовых горожан, так и шляхты. Многообразие форм и ассортимента изразцов свидетельствует о том, что печь в XVI в. стала сложным архитектурным сооружением (она становится камерной, имеет несколько жаровых колодцев). Именно потребность в массовом количестве изразцов и явилась главной причиной расцвета изразцового производства в Беларуси в XVI–XVIII вв.

Богатейшая коллекция печных изразцов, собранная в процессе восемнадцатилетних исследований Витебска (1981-1998 гг.), проведенных Институтом истории Национальной Академии наук Беларуси, позволяет сегодня существенно дополнить и уточнить классификацию изразцового материала, разработанную еще в 80-е гг. XX в. О. Н. Левко, и показать на примере Витебска эволюцию белорусских изразцов в целом[1].

Витебская коллекция, включающая более 90 типов (с вариантами) орнаментального заполнения пластин, имеет неширокие хронологические рамки – вторая половина XVI – середина XVIII в. причем 70% материала приходится на середину – вторую половину XVII в. Подавляющее большинство материала найдено в закрытых комплексах, хорошо датированных стратиграфически и монетами XVII–XVIII вв.[2]

По способу формовки изразцы Витебского замка делятся на две большие группы: сосудообразные и коробчатые. На территории города они появляются одновременно с той лишь разницей, что сосудообразными изразцами, как правило, выкладывались печи в однокамерных небогатых жилищах, а коробчатыми украшались печи многокамерных жилищ и домов на подклетах.

Горшкообразные изразцы второй половины XVI в. толстостенные, изготовленные из грубого теста с примесью дресвы. В отличие от аналогичных изделий XIV–XV вв., высота их не превышала 10-16 см. Верхний край моделировался по-разному: встречены изразцы с отогнутым наружу, прямым или скошенным внутрь краем Наиболее ранние экземпляры изготавливались из красножгущихся глин с примесью дресвы, имели округлую придонную часть и довольно толстые стенки (до 1-1,8 см). На рубеже XVI–XVII вв. улучшается качество теста, изделия становятся тонкостенными (0,7-0,4 см). На некоторых экземплярах отмечены следы глазури, позволяющие предположить наличие в XVII в. поливных сосудообразных изразцов. Верхняя граница бытования горшкообразных изразцов доходит до середины XVII в. На территории других городов и замков ВКЛ они также бытуют до XVII в.

Мискообразные изразцы встречаются в культурном слое Витебска на протяжении всей первой половины XVII в. Являясь переходными к коробчатым, они по-прежнему сохраняют круглое донце, устье же приобретает квадратную форму со стороной квадрата 15,5-18,5 см.

К третьему виду сосудообразных изразцов отнесены квадратные по форме изделия, формованные из одного куска глины (рис. 1:1). По внешнему виду они напоминают усеченную призму высотою 9,7-10 см. Донце, выполняющее функцию лицевой поверхности, имело размеры 9,6×9,8 см. Следов декора поверхности донца не обнаружено. Толщина стенок изделий третьего вида составляла 0,8 см.

Сосудообразные изразцы первого и второго видов изготавливались на гончарном круге, на что указывают следы среза ниткой на донце изделий. Технология изготовления изразцов третьего вида не ясна, возможно, они формовались в специальной форме.

1 О. Н. Левко, *Витебские изразцы XIV-XVIII вв.*, Мінск 1981.
2 Т. С. Бубенько, Отчет о полевых исследованиях в Витебске (Нижний замок) и Мостовском районе Гродненской обл. в 1982 году, Архив Института истории НАН РБ, Мінск 1983, дело № 817, с. 18-30.

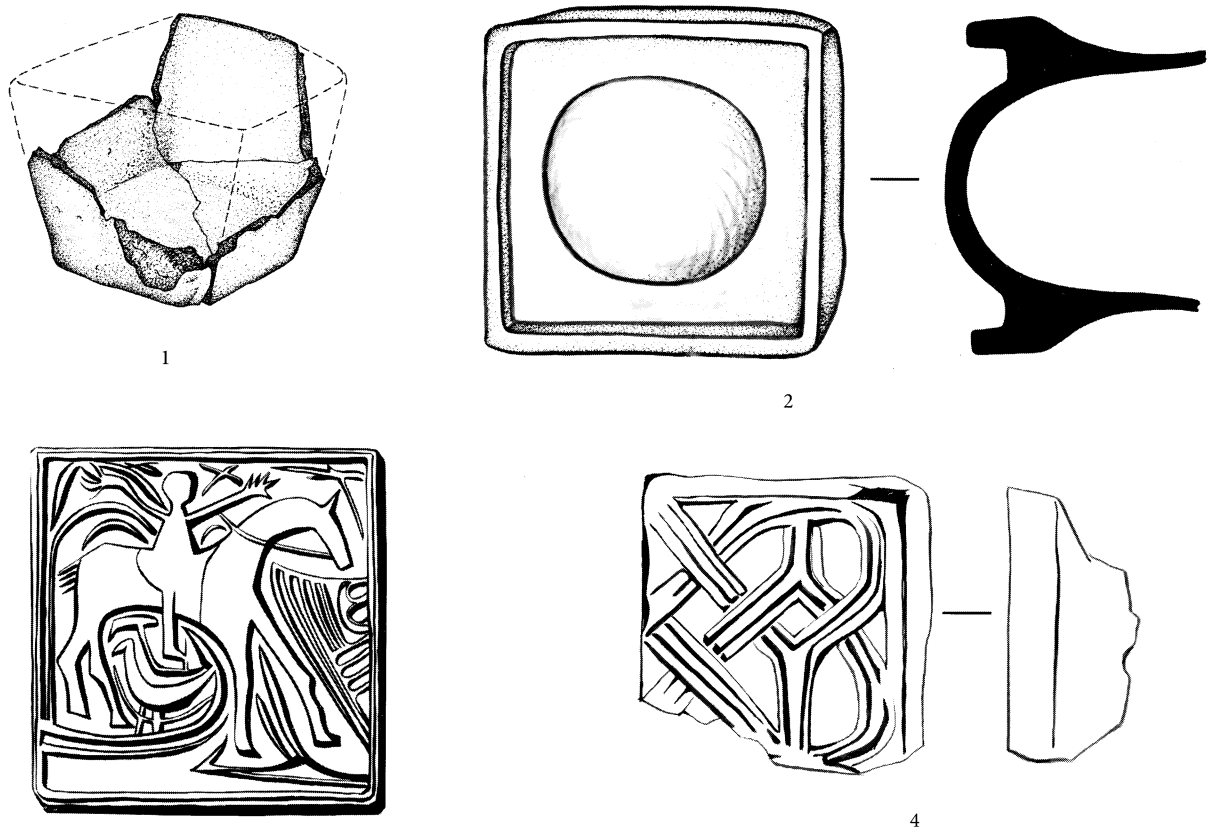


Рис. 1. Горшковый и ранние коробчатые изразцы XVI в.

Переход к многокамерному типу жилища, в котором на первом плане было украшение интерьера, содействовал исчезновению сосудообразных изразцов. Процесс этот протекал медленно и завершился лишь к середине XVII в.

В конце XVI в. на основе сосудоообразных изразцов появляется новый тип изделий – коробчатые изразцы, состоящие из лицевой пластины и прилепленной румпы. Наиболее ранние из них имели небольшую лицевую пластину 15,0-15,5 × 15,5-16,0 см и высокую почти не отступающую от края румпу (ее высота 11 см). Они формовались из красножгущихся глин в технике низкого рельефа, толщина пластин достигала 1,5-2 см. Для пластин XVI в. характерно три вида декора. В основе одного из них лежит круг, впоследствие трансформировавшийся в симметричный геометрический орнамент с розеткой в центре (рис. 1:2). Второй вид представлен сюжетными изразцами с широкой оконтуривающей рамкой по краю (рис. 1:3). Последние в белорусском регионе известны в XV–XVII вв.[3)]

Изразцы XVI в. представлены исключительно стенными пластинами. Лишь однажды в слое конца XVI в. был встречен карнизный изразец с растительно-геометрическим орнаментом в виде сильно стилизованных виноградных побегов с гроздьями ягод; нижняя выпуклая часть орнаментирована чешуйчатым орнаментом (рис. 1:5). Кроме собственно изразцов, в ассортименте печного набора XVI в. заслуживают внимание две толстые (3 см) муравленые плитки, условно отнесенные к панно (рис. 2:5,6).

3 „Археалогія Беларусі". Помнікі XIV-XVIII ст.ст., Т. 4, Мінск 2001, с. 321.

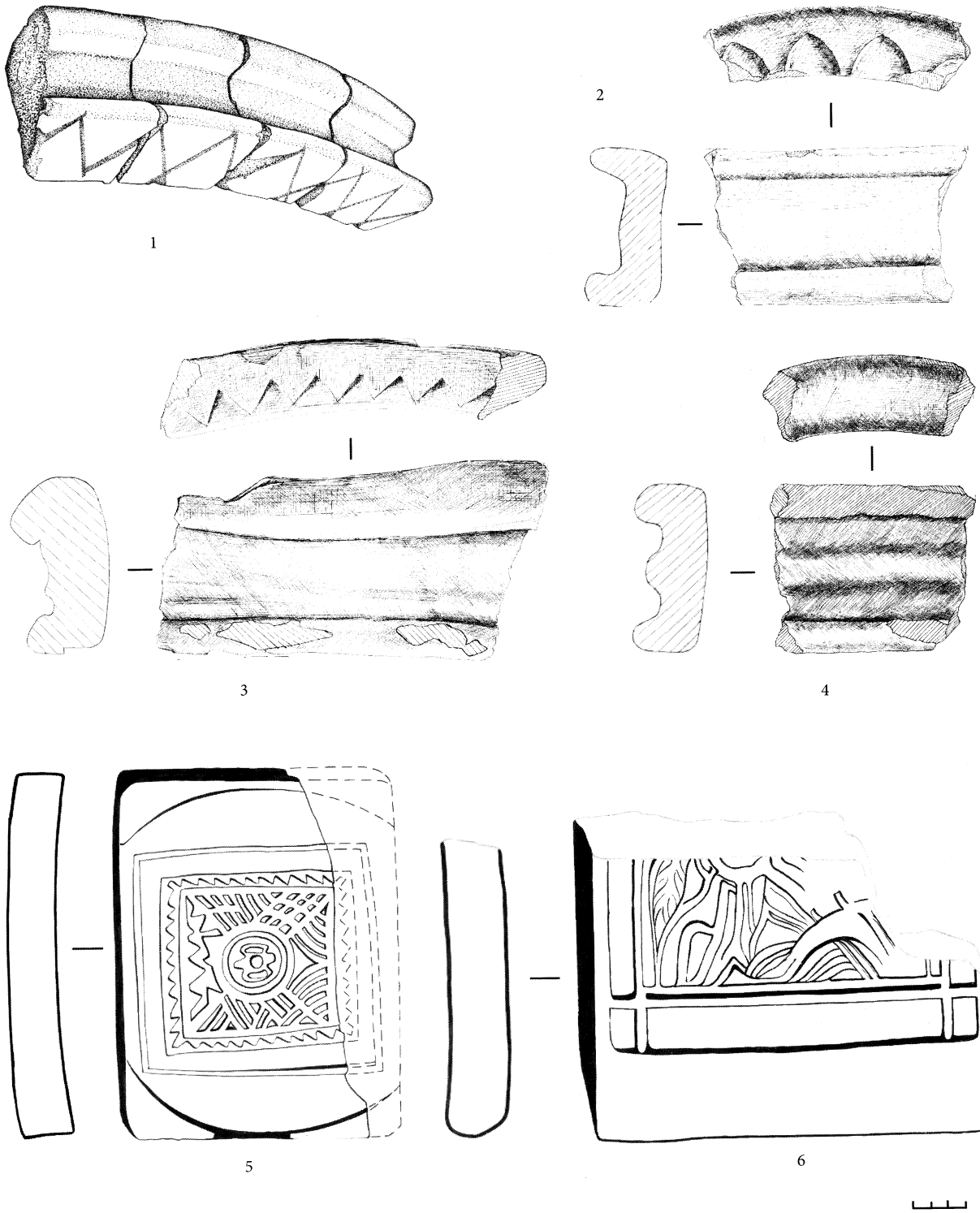


Рис. 2. Элементы печного набора XVI в.: 1-4 элементы деталей печного устья; 5-6 панно (?).

Они найдены в постройке второй половины XVI в. вместе с ранними сюжетными изразцами. Подобные плитки, таких же размеров, как и изразцы, известны в слоях XV–XVI вв. в Познани и Фромбаке. М. Домбровская считает, что прямоугольные плитки без румпы со следами копоти с обратной стороны использовались в облицовке печи в качестве панно[4]. Отсутствие в коллекции прочих деталей печного набора позволя-

4 Л. Г. Паничева, Белорусские изразцы XIV-XVIII вв. как исторический источник, Афтореф. дисс. канд. ист. наук., Л. 1980, с. 9.

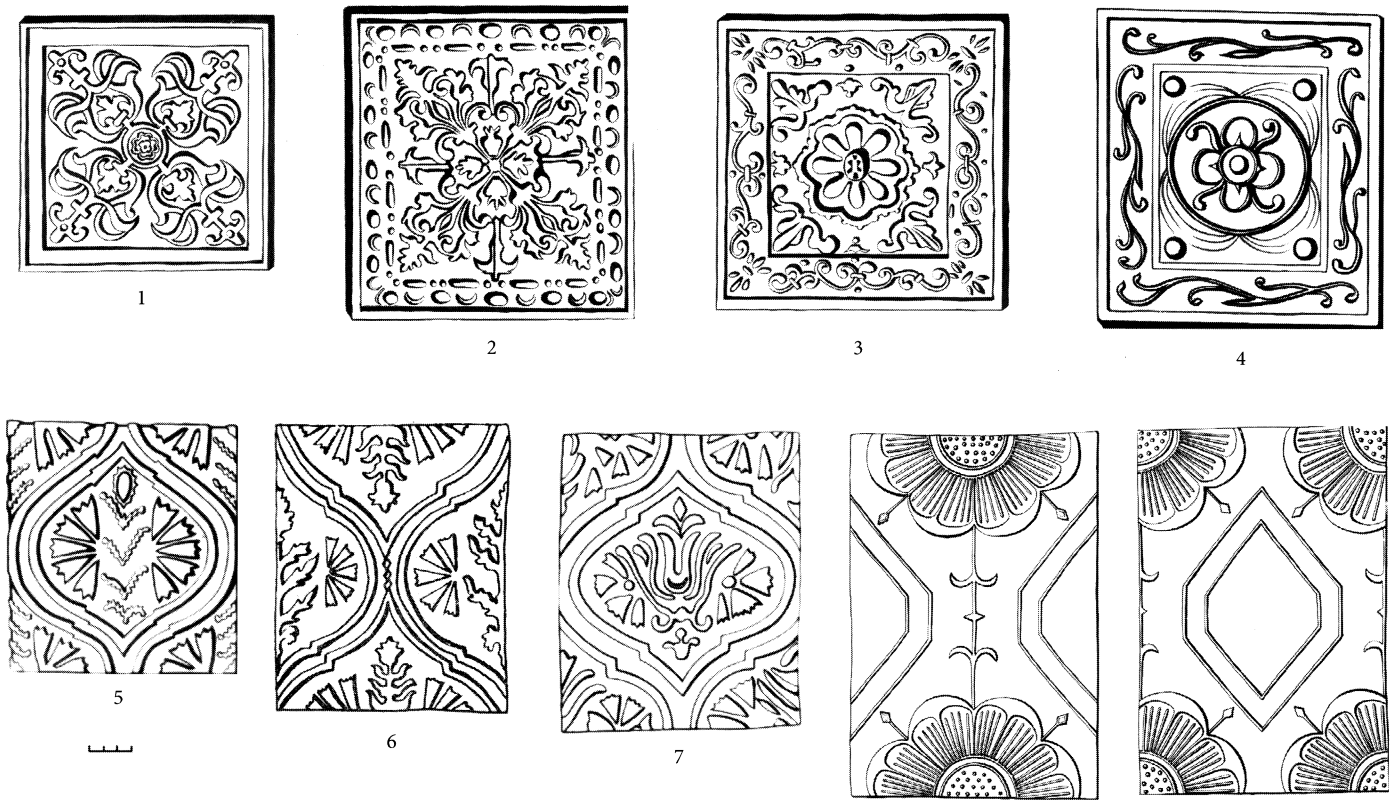


Рис. 3. Изразцы XVII-первой половины XVIII вв. с растительным орнаментом: 1-4 – четырехчастный орнамент; 5-9 – ковровый орнамент.

ет судить о конструкции ранних изразцовых печей лишь по этнографическим параллелям. По мнению О. Н. Левко, самым распространенным видом обогревательной печи в этот период были грубки.

Изразцы первой половины XVII в. Усложнение конструкции печи четко прослеживается на протяжении XVII в. Она становится многоярусной, зеркало печи украшают изразцами различных типов: стенными; стенными угловыми половинками, на смену которым во второй половине XVII в. придут угловые изразцы; карнизами и коронками. Следует указать, что в культурном слое Витебска ни разу не встречены перемычки для закрытия швов между пластинами. По-видимому, как подчеркивает О.В. Овсяников, при переходе к однообразному ритмическому рисунку детали, разбивающие плоскость зеркала печи сказались ненужными[5].

Для стенных изразцов первой половины XVII в. характерна квадратная форма лицевой пластины размерами 17,0-20,5 см. Лицевые пластины имели толщину 0,9-1,1 см и по краю оконтуривались рамкой шириною 0,7-0,9 см. Наличие на лицевых пластинах продольных полос свидетельствует об использовании деревянных форм для формовки пластин. Изображения на пластинах выполнены в технике среднего и низкого рельефа. К середине века форма лицевых пластин постепенно приобретает прямоугольные очертания (17,5--19,5×24 см). Пропорции между шириной и высотой пластины составляют 2:3. Оконтуривающая рамка по краю пластины сужается и ближе к середине века у изразцов появляется двухступенчатая рамка, которую следует рассматривать как переходную к пластинам с двойной рамкой, впоследствии заполняемой растительным или геометрическим орнаментом.

На протяжении первой половины XVII в. наблюдается и эволюция румпы. Высота ее значительно уменьшилась по сравнению с изделиями XVI в. Край румпы, как правило заканчивался одинарным или двойным валиком по внешнему краю обреза. В боковых стенках румпы имелись сквозные отверстия для протягивания проволоки или глубокие вдавливания пальцем.

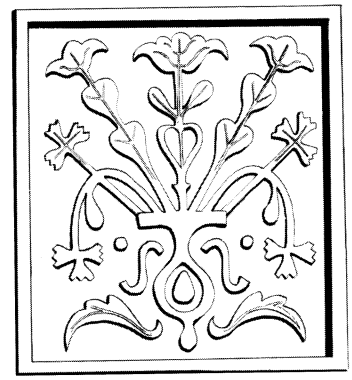
В орнаментальном заполнении пластин в начале XVII века преобладают геометрические мотивы, представленные чешуйчатым, грушевидным (?), спиралевидным, зигзагообразным орнаментом, комбинацией вертикальных рядов треугольников или овалов, разделенных рельефными линиями (рис. 7:1-6). Постепенно на протяжении первой половины XVII в. геометрический рисунок вытесняется растительным орнаментом, закомпонованным по правилам четырехчастной симметрии (рис. 3:1-2). Отличительной особенностью является наличие в центре пластины многолепестковой розетки, от которой по диагонали отходили стилизованные растительные побеги, завершающиеся трилистником, колокольчиком, бутонами. Из-за слишком высокой степени стилизации порой такой орнамент называют кованым[6].

5 M. Dąbrowska, *Kafle i piece kaflowe w Polsce do końca XVIII wieku*, „Studia i Materiały z Historii Kultury Materialnej", t. LVIII, Wrocław 1987, s. 89.

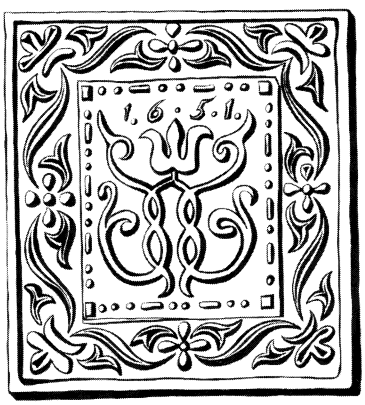
6 Там же, с. 91.

1

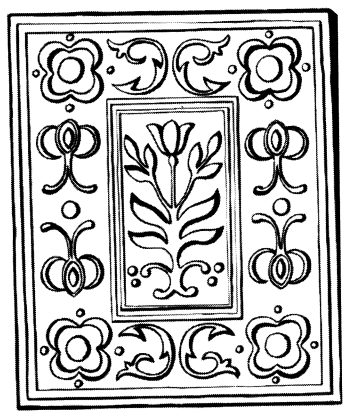
2



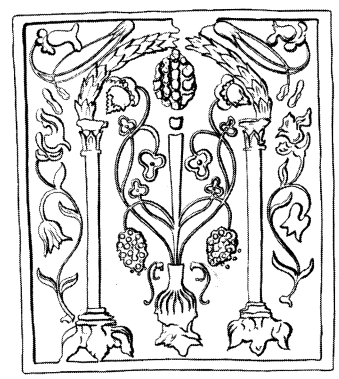
3



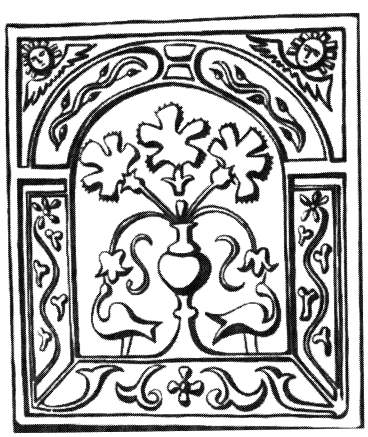
4



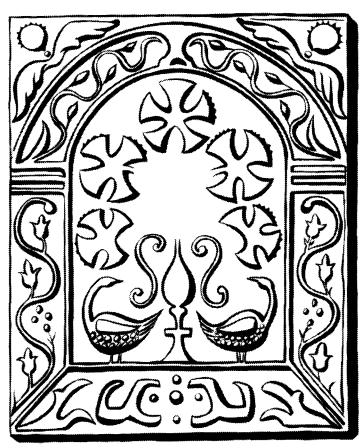
5



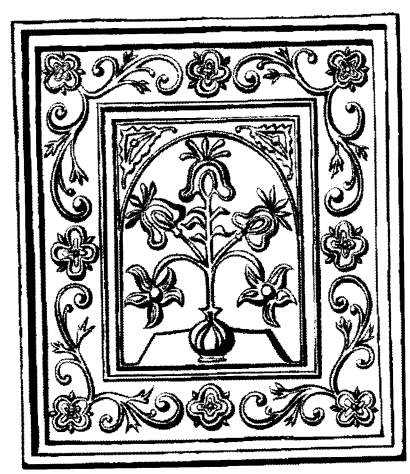
6



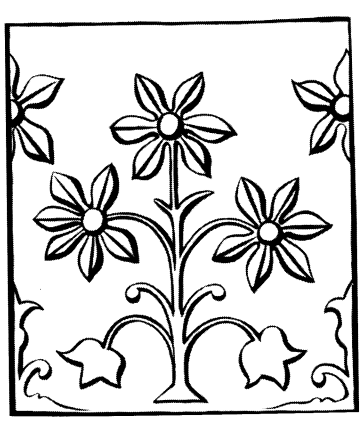
7



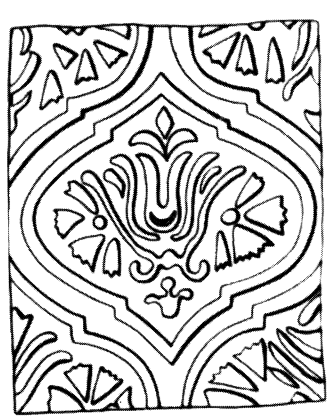
8



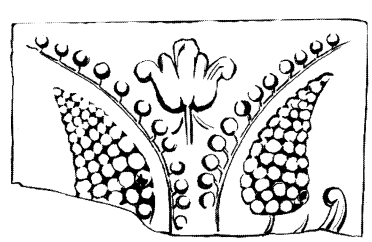
9



10



11



12

Рис. 4. Изразцы XVII-первой половины XVIII вв.
с растительным орнаментом. Мотив „Букет в вазе".

Наряду с растительным орнаментом, занимающим господствующее положение, получают развитие геральдические мотивы, вошедшие в моду в начале XVII в. Изображение гербов в этот период было очень популярным в странах Западной Европы, в Великом княжестве Литовском[7]. Для ранних гербовых изразцов витебской знати характерно отсутствие щита вокруг герба владельца. Ближе к середине века появляется гербовый щит, усложнение его шло от одночастных к двух-, а затем и четырехчастным.

Типичными для первой половины XVII в. являются изразцы 1 и 2 типов, сохранившиеся нижними частями пластин (рис. 5:1-2). На пластине типа 2 изображен знак *Корчак*,а литеры „WW" в нижней части могли указывать на одного из воевод города. К сожалению, нам не удалось выяснить кому из воевод мог принадлежать этот герб. Особняком стоят в коллекции гербовых изразцов пластины с изображением библейского сюжета, где Георгий-Победоносец убивает змея (рис. 5:3). Данный сюжет был широко распространен в русской иконографии и мелкой пластике с XIV в.[8] Не исключено, что часть литер на данных изразцах могла относиться к символике Огинских, поскольку известны изображения герба этого рода, где в верхней части щита помещен герб *Брама*, в нижней – *Георгий-Победоносец.*

Ближе к середине XVII в. происходит усложнение конфигурации гербового щита и гербов в целом. На смену одночастным гербам приходят многочастные. Небезынтересна в этом плане пластина с изображением герба рода Храповицких, найденная в витебской корчме XVII в. (рис. 5:4). В центре лицевой пластины помещен сложный гербовой щит с четырехчастным делением. В верхней части щита слева изображен герб владельца – *Годжава*; в верхнем правом углу имеется слегка поврежденное изображение герба *Гаки.* Герб *Гаки* принадлежал роду Гурки, от которого, по сведениям геральдиста Ф. Пикосинского, произошел род Война. В нашем случае герб может указывать на принадлежность Гелене Война Ясинецкой – жене Криштофа и матери Ёзефа Храповицкого – хорунжего и подвоеводы Витебского в 1668-1674 гг.. Нижнюю левую часть занимало изображение «Качки» (польск.), правая часть, к сожалению, отсутствовала. Щит обрамлял пышный намет, шлем с крестом, над ним – корона и султан из перьев павлина. Вокруг гербового щита начертаны латинские литеры „K.CH. – Pv.K.S.CH.W.CH". Сочетание букв в нижнем правом углу имеет еще вариант – „CH". Отличается данный тип изразцов от серии изделий рассматриваемого периода. крупными размерами пластины 28×24 см, однако сопровождающий материал указывает на дату – первая половина-середина XVII в. Особняком в витебской коллекции стоит изразец с изображением конного воина, по композиции напоминающего герб *Погоня* (рис. 5:5). Вместо гербового щита всадник помещен в круге, заключенном в двойную ромбическую рамку. Свободное пространство по углам заполнено растительными побегами. По краю пластины также имеется узкая оконтуривающая рамка.Несмотря на малые размеры пластины 18×18 см, он датируется первой половиной XVII в., поскольку изображение оружия на пластинах характерно для этого времени[9]. Обустройство угла печной облицовки осуществлялось при помощи угловых изразцов. Их лицевая пластина составляла половину полного изразца, а румпа с одной стороны срезалась под углом 45° (рис. 10:9). Такие изразцы были необходимы в облицовке печи для получения перевязи швов. Угол обычно выкладывался из полного и половинчатого стенного изразца[10].

Карнизные изразцы первой половины XVII в. имели рельефную (уступчатую) лицевую пластину, нижнюю выпуклую часть которой обычно заполнял растительный орнамент. Характер заполнения верхней части карнизов позволил выделить среди них два вида изразцов: 1) с зооморфными сюжетами (рис. 8:6-8); 2) с гербовыми мотивами (рис. 8:1-5). Зооморфные мотивы тесно связаны с геральдическими изразцами, т.к. животные использовались в качестве гербовых символов. Впрочем, деление это весьма условно. Различие между двумя видами изразцов – уступов заключается в способах заполнения пространства между двумя симметрично расположенными животными. В первом случае они повернуты мордами к растительному побегу, символизирующему Древо жизни; во втором случае – животные опираются передними лапами на гербовый щит или же непосредственно на герб владельца. Наиболее популярен был образ льва, они чаще всего украшали плоскую часть карнизных изразцов, выполняя роль щитодержателей. Довольно популярны были изображения лошадей, барсов, грифонов, прочих экзотических животных. В витебской коллекции имеется единственный карнизный изразец с библейским сюжетом (рис. 8:9). Вогнутую лицевую пластину изделия делит надвое рельефная перемычка с зубцами, напоминающими башенки крепостной стены. В нижней части пластины изображен ангел с распростертыми крыльями. Подобные изразцы встречены в Вильнюсском замке в слое XVII вв., правда, там они имели форму уступа. Высота карнизных изразцов 12,5-16 см, ширина соответствует ширине лицевых пластин: 21,5-27 см. По верхнему и нижнему краю они имеют невысокую рамку шириною 0,6-0,8 см. Верх печей первой половины XVII в. венчали рельефные городки, завершающиеся тремя маковками, или бутонами (?), переходящими в нижней части в растительные побеги. Ширина городков 1,5,5-21 см, высота 8,5-12 см.

В небольшом количестве в Витебске найдены фрагменты дугообразных оформлений печного устья. Они напоминали вытянутые прямоугольные, или близкие к квадратным полосы толщиною 2,25 см с „П" – образным профилем. Передняя плоскость декорировалась зигзагообразным, треугольным, округлым

7 О. Н. Левко, *Витебские изразцы* ..., с. 14.

8 О. В. Овсяников, *Архитектурно-декоративная керамика XIV-XVII вв. из Новогрудка*, КСИА АН СССР, №169, Мінск 1969, с. 124.

9 Т. С. Николаева, *Древнерусская мелкая пластика из камня XI-XV вв.*, САИ, Вып. Е1-60, Мінск 1983, с. 334.

10 *Гербы беларускае шляхты*, „Спадчына", № 1, Мінск 1995, с. 170; A. Tautavičius, *Vilnius pilies kokliai (XVI-XVII a.)*, „Acta Historica Lituanica", t. IV, Vilnius 1969, s. 44.

узором, иногда это была прорись, иногда штамп (рис. 2:1-4). О. Н. Левко датирует ранние экземпляры фрагментов печных сводов XV в., поздние–XVIII в.

Архитектурно-декоративная керамика первой половины-середины XVII в. представлена терракотовыми и монохромными (муравленными) и полихромными изделиями. Несмотря на количественное преобладание терракотовых изразцов, исследователи совершенно справедливо отмечают, что все они хронологически единовременны и изготовлены в одних и тех же формах[11]. Полихромных изделий встречено немного, цветовая гамма: белый, желтый, голубой, синий, зеленый. Причем для наиболее ранних изразцов характерен синий фон, белая и желтая роспись[12]. Малочисленность полихромных изразцов на территории Нижнего замка – экономического центра средневекового города можно объяснить, в первую очередь, их дороговизной и недоступностью для основной части рядового населения Витебска.

Изразцы второй половины XVII в. С середины XVII в. наблюдается расцвет изразцового производства на территории Нижнего замка Витебска. К этому периоду относится свыше половины встреченных в процессе исследований изразцов и их фрагментов. Во второй половине XVII в. наблюдается дальнейшая эволюция формы пластины. Квадратные пластины, изредка встречающиеся еще в середине XVII в., почти полностью вытеснили прямоугольные. Их размеры колеблются от 18,5×21 см до 21,0×23-24 см. Во второй половине XVII в. Появляются и большемерные (как правило, гербовые) изразцы 24-26×27-28 см. К концу века соотношение между высотой и шириной пластины еще больше увеличивается. Размеры изразцов? ×17,5×26 см. Небольшой процент квадратных пластин середины третьей четверти XVII в. имеет большие размеры сторон: 20,5-22 см, встречаться пластины небольших размеров 17×17 см – уже исключение или архаизм.

В этот период среди изразцов середины XVII в. выделяется группа изделий, характерной особенностью которых было наличие на лицевой пластине широкой рамки (1,8-3,3 см), заполненной растительным орнаментом. Витебские мастера второй половины XVII века отказались от традиционных сюжетных и геометрических мотивов, что привело к созданию сложного декора, состоящего из основе различных растительных элементов. В орнаментике витебских изразцов этого периода выделяются изразцы с растительно-геометрическим орнаментом, с мотивом вазы с цветами, изделия с ковровым орнаментом.

У пластин с растительно-геметрическим орнаментом (рис. 3:3-4) в отличие от предшествующего периода, появляются лишь новый элемент – широкая орнаментированная рамка по краю. В ряде случаев она имеет значительный наклон внутрь, отчего центральный сюжет оказывается слегка углубленным (как бы утопленным).

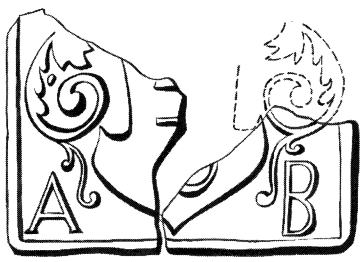
Получивший распространение еще в эпоху Ренессанса мотив орнамента «цветок или букет в вазе» занимает прочное положение в декоре изразцов на протяжении двух столетий. В Литве подобные изразцы встречаются со второй половины XVI в., в городах и замках белорусского региона он приобретает популярность во второй половине XVI–XVII вв.[13] Датировка данного вида изразцов, предложенная О.Н.Левко по витебским материалам, широка – конец XVI-первая половина XVII вв.

На территории Нижнего замка в материалах раскопок автора они ни разу не встречены ранее середины XVII в. В подтверждение нашей датировки приведем один из ранних изразцов данной серии, датированный 1651 г. Стилистическое решение композиции позволяет выделить три типа изразцов-букет в вазе. В центре пластин первого типа помещена ваза, образованная стилизованными растительными побегами или же кривыми линиями, заполненная цветком или букетом из васильков, колокольчиков (рис. 4: 1-2, 4-5).

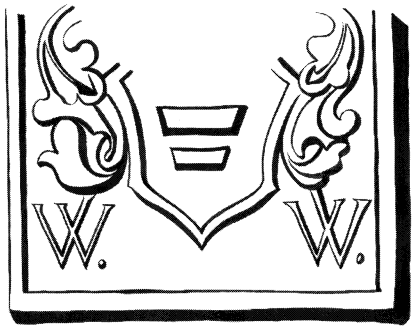
Для второй половины XVII в. характерно более реалистическое изображение мотивов (рис. 4:6-9). Теперь ваза с букетом васильков, или васильков и колокольчиков, или же виноградной лозы с гроздьями ягод заключается в высокую арку, завершающуюся колоннами (тип 2). Следует отметить любопытную особенность: в вазах, заполненных виноградной лозой, колонны обвивают растительные побеги с колокольчиками, в вазах же с цветами – наоборот. Как известно мотив виноградной лозы с гроздьями ягод в эпоху поздней готики утвердился в Западной Европе, куда был перенесен из Византии. На восточное происхождение мотивов указывает форма ваз: высокие, узкогорлые амфоры с двумя симметричными ручками и изображенные возле них райские птицы, по-видимому, павлины, пьющие нектар цветков. В конце XVII-начале XVIII вв. под влиянием местных традиций появляются новые варианты изразцов с вазой, заключенной в арку с колоннами. В верхних углах над аркой изображены херувимы. Плавный наклон от края пластины к основному рисунку сглаживается – пластина становится прямой, рисунок теряет четкость. Стилизованные побеги виноградной лозы с гроздьями, заполнявшие ранее пространство внутри колонн и арки, вытеснены побегами с цветами-колокольчиками или тюльпанами (?). Хотя форма вазы осталась прежней, все же и здесь наблюдается изменение пропорций сосуда. В позднем варианте в вазе стоит букет исключительно из васильков, павлины теперь больше напоминают лебедей, или гусей, рассматривающих друг друга (рис. 4:7-8). Прилепная румпа (высота ее 8 см) перемещается ближе к краю пластины.

В отличие от вышеописанных пластин следующий вариант изразцов типа 2 полностью соответствует местным традициям (рис. 4:9). Во-первых, по краю проходит широкая двойная рамка, заполненная тонкими переплетающимися побегами, которые по краям и в середине заканчиваются четырехлепестковыми цвет ми.

11 Т. С. Николаева, *Древнерусская* ..., с. 9, табл. 50.
12 *Гербы беларускае* ..., с. 8 – вклейка.
13 Fr. Piekosinski, *O dynastycznem szlachty polskiej pochodzeniu*, Kraków 1888, s. 352.



1

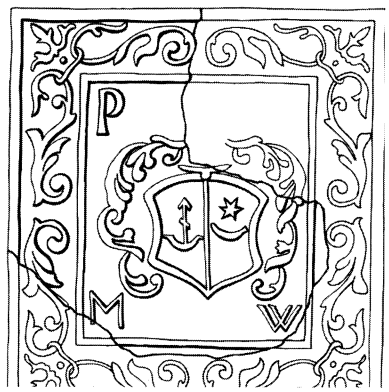


2

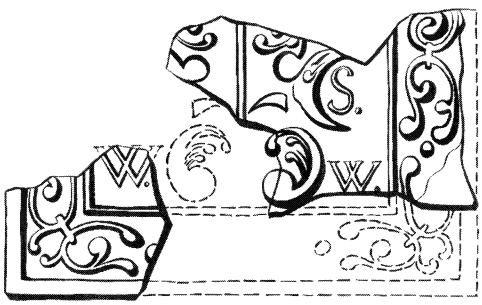
3

4

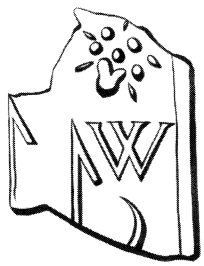
5



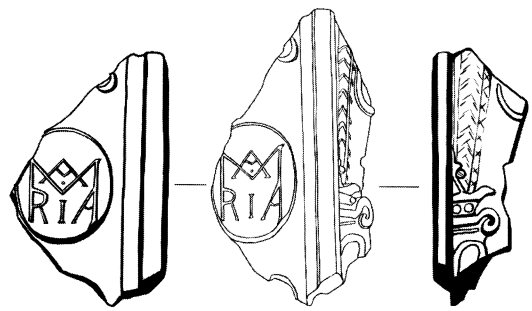
6



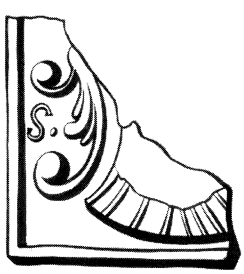
7



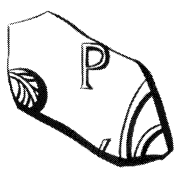
8



9



10



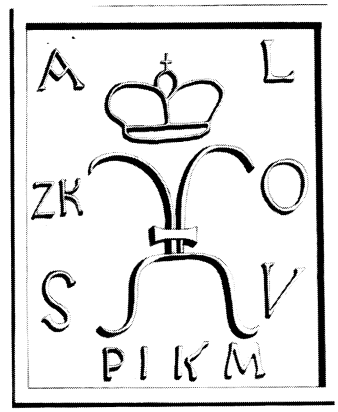
11

12

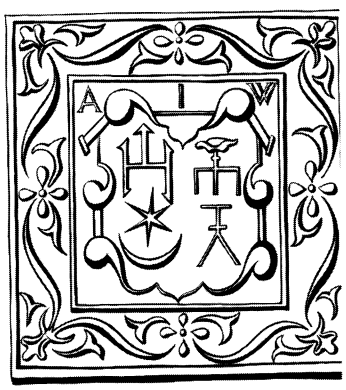
Рис. 5. Гербовые изразцы первой половины – середины XVII в.

1

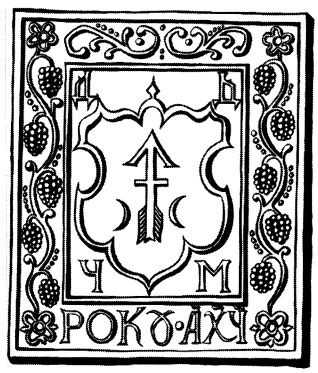
2



3

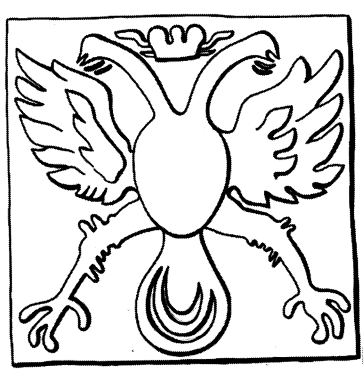


4

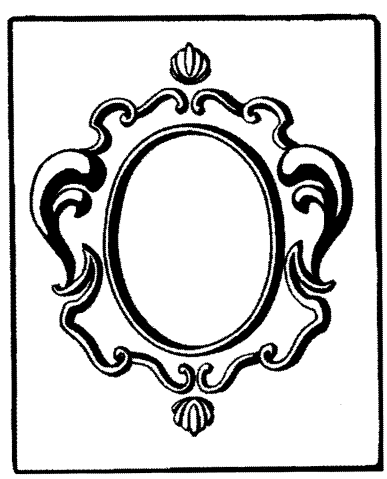


5

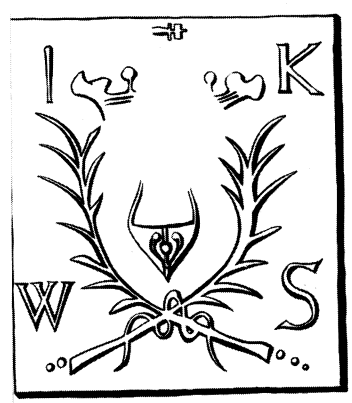
6



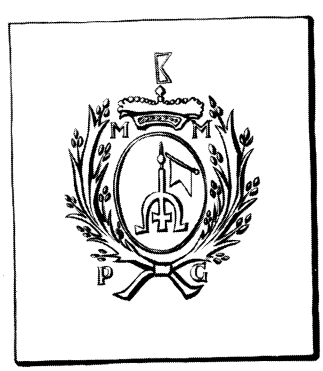
7



8



9



10

11

Рис. 6. Гербовые изразцы второй половины XVII (1-7) – первой половины XVIII вв. (8-11).

Основная композиция заключена в верхней части в арку, во внутренних углах которой имелись изображения, отдаленно напоминающие херувимов. В центре, на подставке (или на столе) стояла низкая ваза традиционной славянской формы с коротким горлом и округлым туловом, в которой были помещены 5-лепестковые цветы и тюльпаны (?). Пластины описанных вариантов характерны для последней четверти XVII-начале XVIII вв. К третьему виду изразцов с растительными мотивами отнесены пластины с ковровым орнаментом (рис. 3:5-9), получившим распространение в конце XVII в. Характерной их особенностью является отсутствие рамки по краю изразца, что связано с незавершенностью сюжета на одной пластине изделия. Ковровые изразцы в витебской коллекции представлены цветочными мотивами (ваза с пятилепестковыми цветами и колокольчиками) (вариант 1-2) и цветочно-геометрическим орнаментом, где цветы заключались в многоугольные или фигурные рамки из ломаных линий (вариант 3). В процессе эволюции мотив вазы с цветами приобретает барочные черты и существует в изразцовом декоре до середины XVIII в.

Вторую по многочисленности группу составляют гербовые изразцы. Как и в изделиях с растительным орнаментом, в них появляется вокруг основной композиции двойная широкая рамка, заполненная растительными побегами из стилизованных листьев или виноградной лозы с гроздьями ягод. По углам пластины растительный орнамент заканчивается трехконечным листом или пятилепестковым цветком с круглой сердцевиной. Т.Ржевуская, сравнивая орнаментальные фоны витебской и могилевской художественных школ, отмечала, что данные мотивы были широко распространены в витебском художестве[14]. Основная композиция – фигурный гербовый щит с гербом владельца, обрамленный пышным наметом из мягкоизогнутых, непрерывных стилизованных стеблей и листьев и украшенный монограммой, заполняла центр изразца. Для этого периода характерны в основном двучастные гербы.

В коллекции гербовых изразцов особый интерес, на наш взгляд, представляют пластины, найденные в доме князей Огинских и принадлежащие нескольким поколениям знаменитого этого княжеского рода Огинских-Пузынов, проживавших на Нижнем замке в Витебске[15]. Правда, по мнению исследователей, после выделения в XVII в. двух ветвей рода Огинских, младшая ветвь (браславско-витебская) утратила свой титул и принадлежала к шляхте[16]. Нам удалось реконструировать и практически Реконструировано и практически расшифровать три типа изразцов рода Огинских. К первому отнесены лицевые пластины размерами 25×22 см с упрощенным изображением гербового щита и практически полным отсутствием декора (рис. 6:1). По периметру пластины имелась рамка шириною 0,7 см. В центре изразца помещен четырехчастный гербовый щит с изображением гербов *Огинец* (или *Брама*), *Корчак* и *Лелива*. Вокруг гербового щита размещены латинские литеры „S.K.Z.K.O.P.W.T.K.K.O.P.W." Аббревиатура позволяет определить владельцев данного типа гербовых изразцов: *Симон Кароль с Козельска Огинский, подкоморный витебский, Теодора Корсаковна Кароля (жена – Т. Б.) Огинская подкоморанка витебская.* В верхней более важной части геральдического щита помещены родовые гербы мужа и жены – Симона и Теодоры, в нижней части – древнейшие клейноты рода Огинских: *Корчак* и *Лелива*. Анализ гербов Богдана Матвеевича – деда Симона Кароля и его дяди Александра Богдановича – позволяет предположить, что герб *Лелива* мог принадлежать пробабке „по кудели" – жене Матвея Огинского (к сожалению, никаких сведений о графическом изображении герба Екатерины Юрлувны нам найти не удалось). Герб *Корчак* в дом Огинских могла принести жена деда Регина Волович, на семейном гербе Богдана и Регины знак *Богория* изображен дважды: в верхней правой и нижней левой частях.

Второй тип гербовых изразцов Огинских также принадлежал Симону Каролю и его жене Теодоре Корсаковне (Теодора Корсаковна была второй женой Симона Кароля Огинского). Сюжет изразца является своеобразным родословным древом семьи (рис. 6:2). В центре лицевой пластины размерами 27×23,5 см под рыцарским шлемом, над которым возвышается корона и султан из трех перьев павлина, размещен двучастный фигурный геральдический щит. В правой его части изображен герб *Огинец*, в левой – герб *Корсак*. Геральдический щит обрамляют стилизованные побеги и венок из дубовых листьев, выполненные в реалистической манере, вокруг щита имеются рельефные латинские литеры „S.K.O.P.W.T.K.O.". В верхней части изразцовой пластины растительные побеги завершаются небольшими по размерам геральдическими щитами, расположенными по углам изразца: в левом углу *Богория*, в правом *Лелива*. Побеги в нижней части изразца также завершаются гербами, однако теперь гербовые щиты являются специфическим завершением ветвей родословного древа. Нижний левый угол занимает герб *Корчак*, правый – *Могила*. Весь рисунок выполнен в технике невысокого рельефа и по периметру заключен в рамку шириною 0,5 см.

При расшифровке этого казалось бы известного герба мы столкнулись с любопытными несоответствиями. Огинец – родовый герб князей Огинских, герб *Корсак* – собственный герб шляхецкого рода Корсаков. Однако,по интерпретации В. Кояловича герб Корсаков – *Котвица*, Бельский же указывает на собственный герб рода Корсак – *Ельцем*. Остальные четыре гербовых знака принадлежали предкам Огинских и постоянно входили в состав их герба. Известно, что герб *Могила* принесла в дом Софья Билевич – мать Кароля Симона, герб *Богория* принадлежал Регине Волович – бабке по отцу. Герб *Лелива* в клейноте рода появился при Матвее Огинском и, по-видимому, принадлежал его жене. Герб *Корчак*, судя по его месту в семейном гербе Богдана Огинского и его жены Регины Волович, мог бы принадлежать матери Регины. Однако последняя,

14 А. А. Трусаў, *Беларускае кафлярства*, Мінск 1993, с. 7-8.
15 W. W. Kojałowicz, *Herbarz rycerstwa W. X. Litewskiego tzw. Kompendium*, Kraków 1897, s. 190.
16 *Энцыклапедыя гісторыі Беларусі*, Т. 3, Мінск 1996, с. 32.

урожденная Эльжбета Глебовичевна, подкоморанка виленская, имела герб *Лелива*. Аббревиатура описанного изразца практически та же, что и на гербовой пластине первого типа: Симон Кароль из Козельска Огинский, подкоморный витебский, Теодора Корсаковна Огинская.

Симон Кароль Огинский появился в городе около 1654 г., когда получил титул витебского подкомория. Дата брака князя с Теодорой – дочерью полоцкого кастеляна Яна Корсака остается не выясненной, но известно, что третий брак Кароля Симона с Терезой Войнянкой состоялся в 1674 г.[17]. Данная информация позволяет нам датировать ізразцы 1 и 2 –го типов периодом между 1654-1674 гг.

В 1675 г. в семье Огинских рождается сын Александр, который в будущем известен как староста Усвятский, полковник их королевской милости. По-видимому, с его именем следует связывать гербовый изразец типа 3 (рис. 6:3). В центре пластины изображен герб «Огинец», вокруг него имеются литеры „A L ZK O S V PIKM", которые можно прочесть следующим образом: *Александр с Козельска Огинский, староста Усвятский, полковник их Королевской Милости.* К сожалению, не удалось пока прочесть литеру „L". Возможно, Александр имел двойное имя. Гербовая пластина третьего типа имеет размеры 20×25,3 см, по краю оконтурена довольно широкой рамкой (1 см). Отсутствие на пластине гербового щита и прочего декора указывает на упрощение геральдических традиций, проявившееся к XVШ в. Описанный изразец типа 3 можно датировать промежутком не ранее 1695 г. и не позднее 1709 г. (год смерти владельца).

Ко второй половине XVII в. относится и гербовый изразец, принадлежащий роду Друцких-Соколинских. На лицевой пластине размерами 21×24,5 см изображен западноевропейский гербовый щит, обрамленный пышным наметом. Над щитом в качестве клейтнота была изображена *Малая погоня* (рис. 6:6). В центре гербового щита имелся герб рода Друцких Соколинских – Друцк: серебряный меч с эфесом на подобие креста, острием вниз. С двух сторон от лезвия попарно изображены полумесяцы, обращенные рожками на встречу друг другу. Монограмма по углам гербовой пластины позволяет предположить, что это родовый герб Винцента Станислава Друцкого Соколинского, который в 1672 г. был выбран витебским земским судьей.

Тенденция перехода к одночастным гербам, упрощение формы гербового щита начинают прослеживаться в витебской коллекции изразцов с конца XVП–начала XVШ вв. На одной из пластин этого периода в сложнопрофилированном гербовом щите изображена стрела с оперением и перекрестьем, по обе стороны от нее располагались полумесяцы, повернутые рожками от стрелы (рис. 6:5). По краям щита прочитывается монограмма „ДДЧМ". В нижней части пластины, в центре широкой рамки, указана дата на старославянском языке „год 1690". Необычное изображение герба для польского и литовского дворянства, а также славянский шрифт могут указывать на принадлежность русскому дворянству. На второй пластине в технике низкого рельефа изображен двуглавый орел с распростертыми крыльями (рис. 6:7). Отсутствие рамки по краю изразца, и сопутствующий материал не позволяют датировать описанный экземпляр ранее конца XVII в.

Вторую довольно многочисленную категорию в наборе архитектурно-декоративной керамики составляют карнизные изразцы. По сравнению с первой половиной XVII в. они претерпели незначительные изменения: несколько увеличилась высота (16-16,5 см), ширина соответствовала ширине лицевых пластин (21,5--24 см). Верхняя часть карнизов по-прежнему прямая, нижняя – резко выпуклая, по краю проходит узкая рамка. Сохранился и прежний растительный орнамент – стилизованные ветки и побеги, между которыми иногда помещены четырехлепестковые розетки. Однако для изразцов середины-второй половины XVII в. характерна более реалистичная прорисовка изображений и измельченность рисунка. В орнаментальном заполнении верхней части карнизов, как и прежде, господствуют гербовые и геральдические (или анималистические) мотивы. В первом случае львы, барсы и грифоны поддерживают передними лапами гербовый щит или герб. В витебской коллекции это гербы *Побог* и *Свенчиц*. Последний очень древен в Польше и помещен на щите у литовской *Погони*[18].

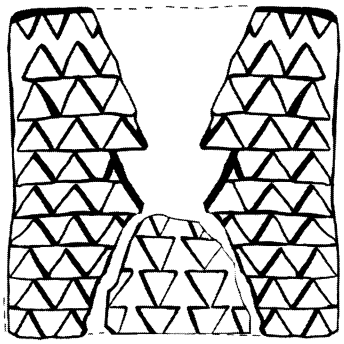
Анималистические сюжеты представлены изображениями экзотических животных, полуживотными-полулюдьми (рис. 8: 6, 8).Особо следует отметить композицию, сюжет которой отождествляет борьбу добра со злом (рис. 8:7). Среди изразцов этого времени встречены угловые карнизы.

Новшеством для изразцового производства Витебска второй половины XVII в. явилось появление фризов, которые наряду с карнизами использовались для рельефного выделения ярусов печи. Среди исследователей нет единого мнения для определения критериев поясовых изразцов. На наш взгляд, следует выделять в зависимости от формы поясовые плоские и поясовые выпуклые изразцы. Одним из критериев такого деления может служить способ крепления румпы, который несколько отличается от крепления румпы карниза. Среди фризов витебской коллекции выделены как плоские, так и выпуклые пластины размерами 19,7-24 × 11,7-13 см. Орнаментальные мотивы традиционны: растительный орнамент из непрерывных растительных побегов, иногда заканчивающихся пятьюлепестковыми цветами (рис. 9:4-5), или же букет колокольчиков и ромашек (?) в вазе (рис. 9:1-3). Реалистичность рисунка, техника исполнения указывают на конец XVII в. Любопытна находка фрагмента поясового изразца с изображением лежащего льва (рис. 9:9). Подобные поясовые пластины встречены в Могилеве в слое XVII в.[19]

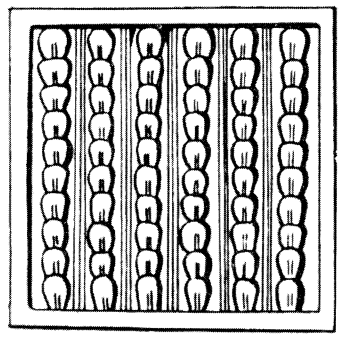
17 Т.С. Бубенько, Л.У. Хмяльніцкая, *Кафля з гербамі Агінскіх з Віцебска.*, „Гістарычна-археалагічны зборнік", №3, 1994, с. 116.

18 A. Boniecki, *Herbarz Polski*, t. IX, Warszawa 1906, s. 97.

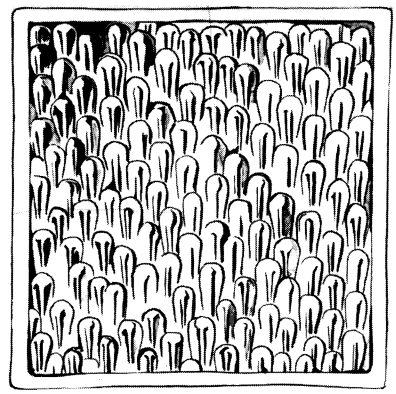
19 А. К. Цітоў, *Сфрагістыка і геральдыка Беларусі (ілюстраваны курс лекцій)*, Мінск 1999, с. 97.



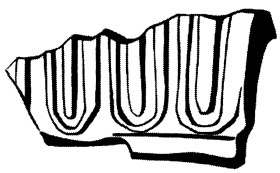
1



2

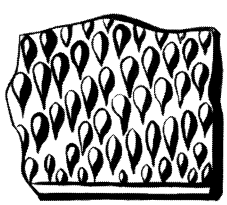


3

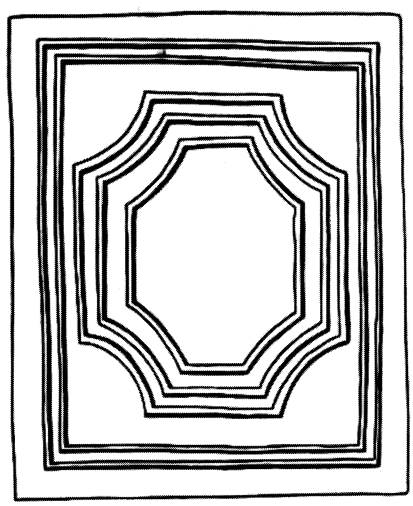


4

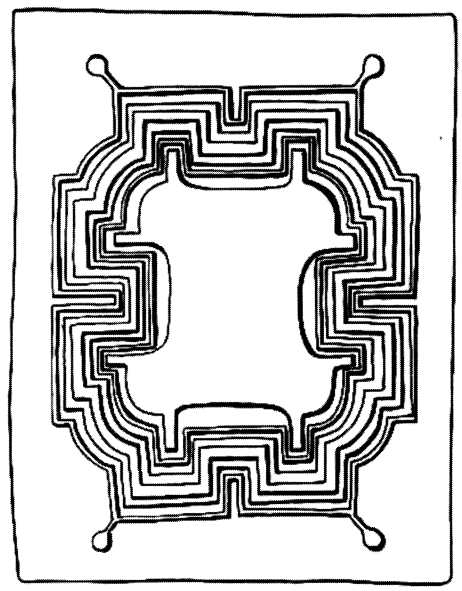
5



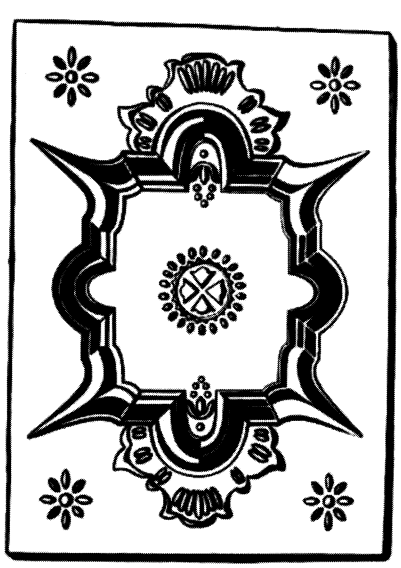
6



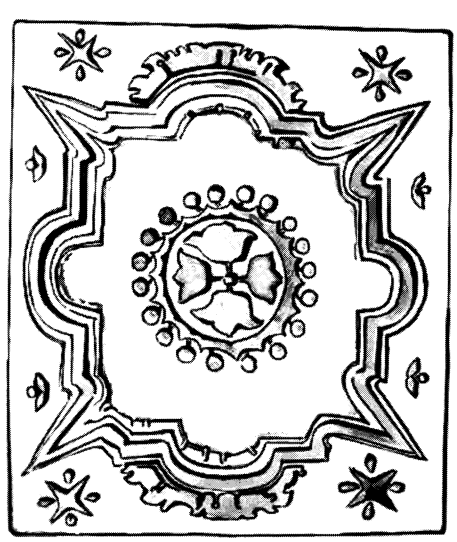
7



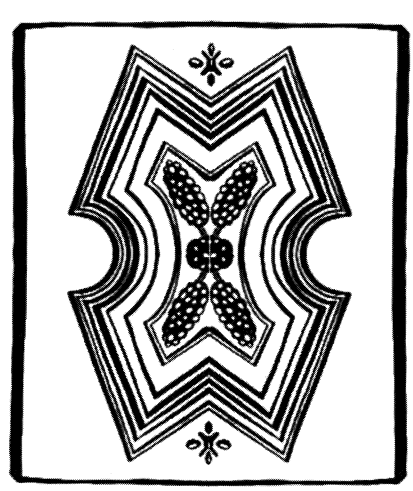
8



9



10



11

Рис. 7. Изразцы с геометрическим орнаментом XVII (1-6) – XVIII (7-11) вв.

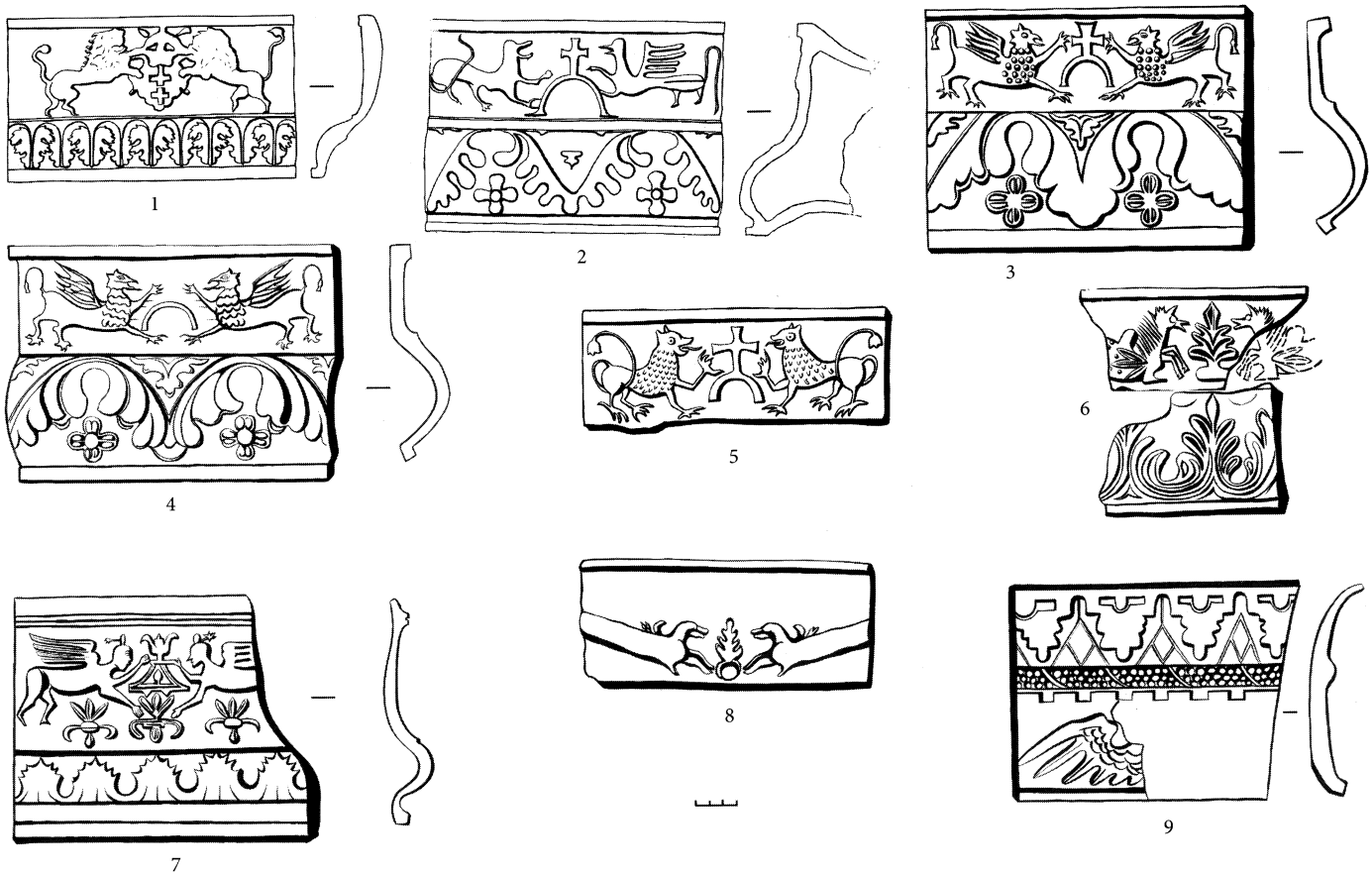


Рис. 8. Карнизные изразцы XVII в.

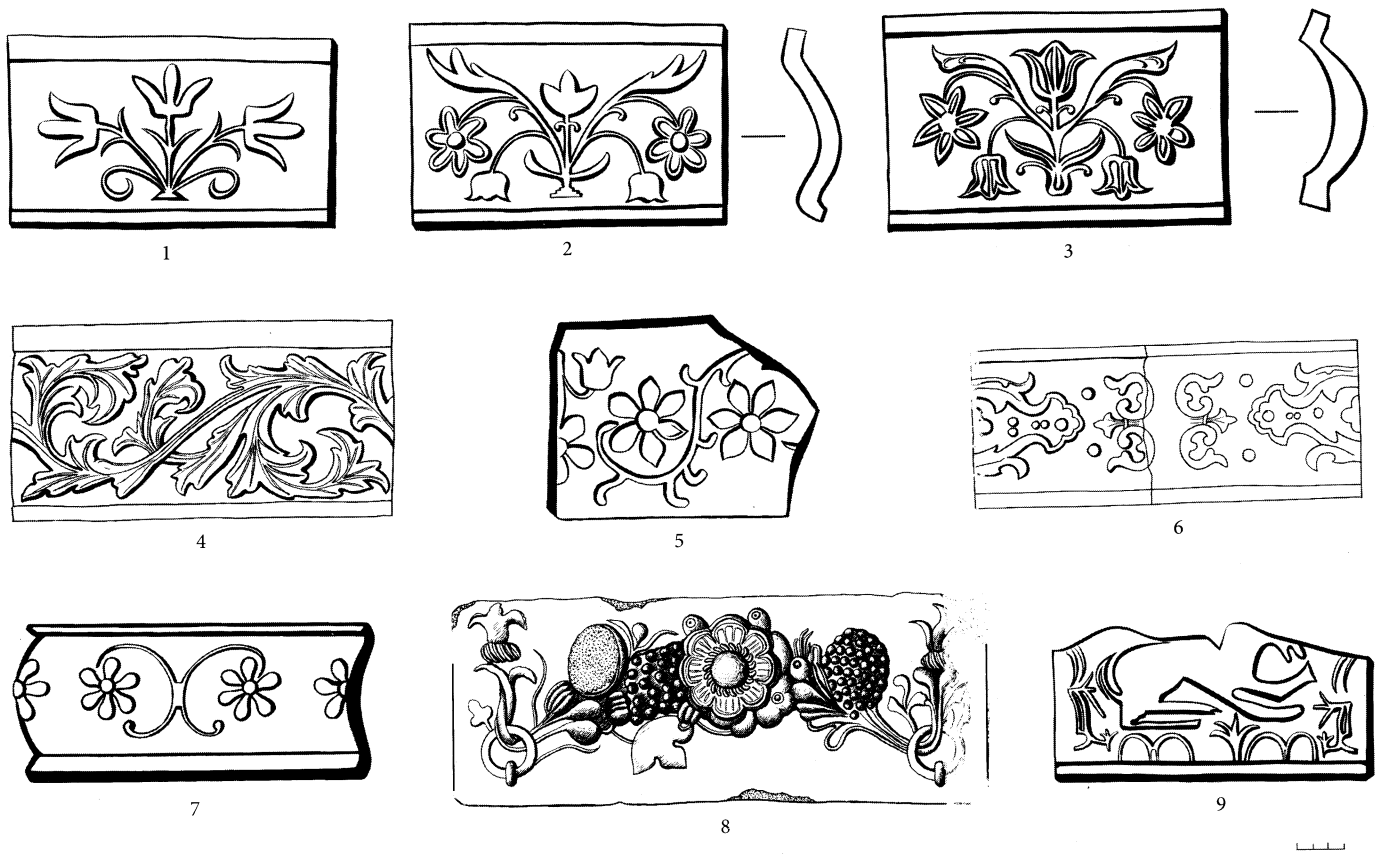


Рис. 9. Поясовые изразцы (фризы) XVII–XVIII вв.

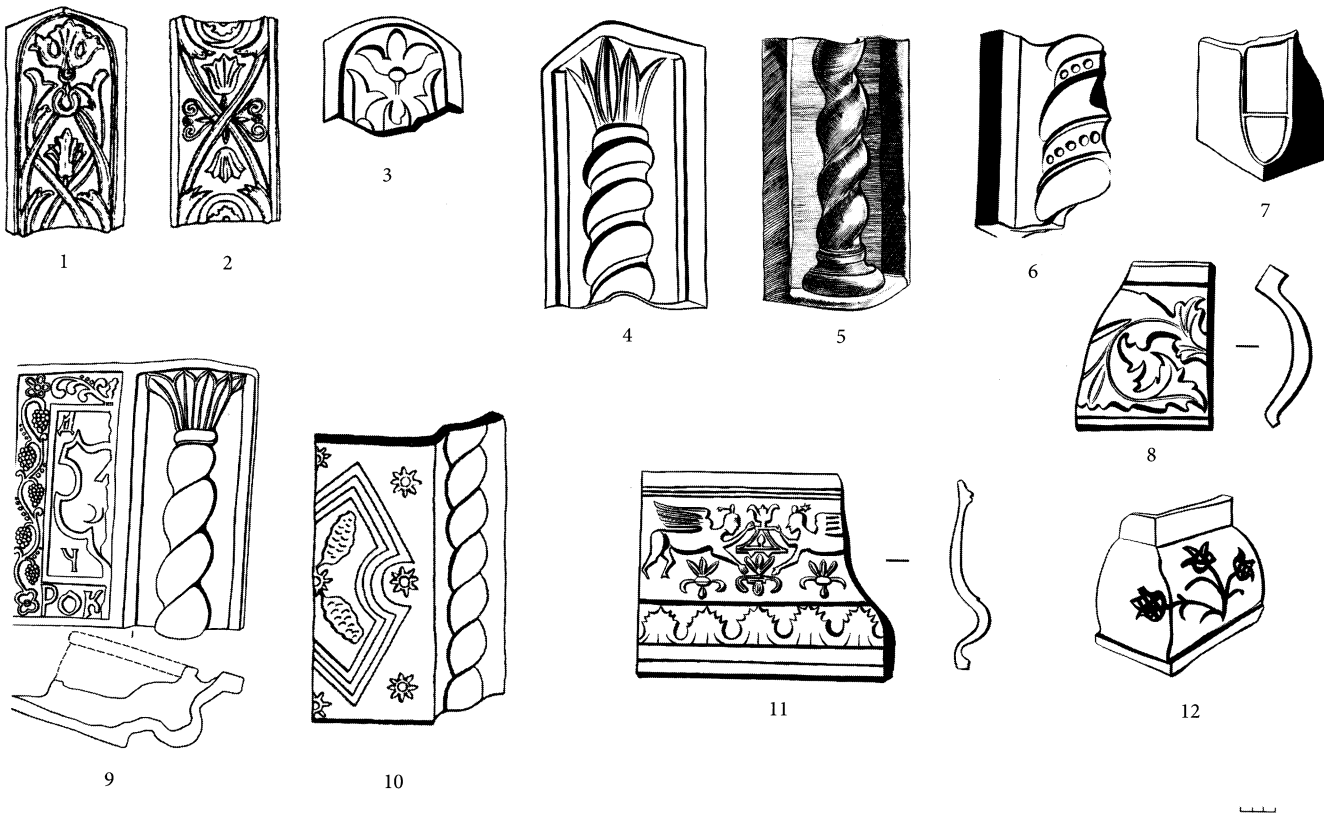


Рис. 10. Угловые изразцы XVII–XVIII вв.

Во второй половине – конце XVII в. на смену угловым стенным половинкам и угловым карнизам на смену приходят новые типы угловых изразцов, придающие печи нарядность и законченность композиции. Первый тип угловых пластин представлен вогнутым изразцом шириною 8-9 см, в верхней части заканчивающимся аркой. Поверхность его заполнена растительным орнаментом (рис. 10:1-3). Аналогии встречены в Литве при раскопках Пунского городища и датируются XVII веком (рис. 10:1-3). Ко второму типу отнесены угловые изразцы в форме витой колонны, которая в верхней части заканчивается пышной пальметтой, заключенной в арку, в нижней – концентрической рельефной подставкой (рис. 10:4-5). Существует два варианта оформления витков: простая витая колонна и витая с перевитием (с навитым жгутом) (рис. 10:4,6). Собственно, колонна являлась лишь частью углового изразца, т. к. с одной стороны к ней крепилась под углом 90° стенная лицевая половинка (рис. 10:9).

Среди витебских городков (коронок) второй половины XVII в. выделено три типа изделий с растительным орнаментом, выполненным в технике низкого рельефа. Это фигурные пластины, заканчивающиеся 3-4 головками-маковками. Высота коронок достигала 8,5-12 см. Следует отметить, что все встреченные нами городки были покрыты зеленой поливой и применялись в муравленых печах.

Почти все описанные типы стенных изразцов с растительным орнаментом, карнизные, поясовые пластины, изготовленные по одним формам, представлены не только муравленными (преобладают) и терракотовыми изделиями, но и полихромными экземплярами. Их присутствие в культурном слое, а также находки фрагментов глиняной формы для формовки изразцов, указывает на существование местного изразцового производства. Сопутствующая полихромным изразцам бытовая расписная керамика является своего рода подтверждением данного предположения. Окончательный же ответ может дать лишь химических анализ поливы и глин.

Изразцы первой половины XVIII в. Экономический упадок, переживаемый городами ВКЛ во второй половине XVII – начале XVIII в., и связанное с ним сокращение торгово-ремесленной деятельности, безусловно, наложило отпечаток на производство архитектурно-декоративной керамики в Витебске.

В первой половине XVIII в. сокращается количество деталей печного набора: исчезают угловые пластины, крайне редко встречаются городки. Некоторые исследователи отмечают исчезновение в этот период перемычек. По материалам же Витебского замка перемычки, наоборот, характерны исключительно для слоев первой половины XVIII в., а в более раннее время они не известны. Печной набор первой половины XVIII в. представлен стенными, карнизными и поясовыми изразцами. В первые десятилетия еще встречаются рельефные изразцы, однако ближе к середине столетия их почти полностью вытеснили изделия с гладкой поверхностью.

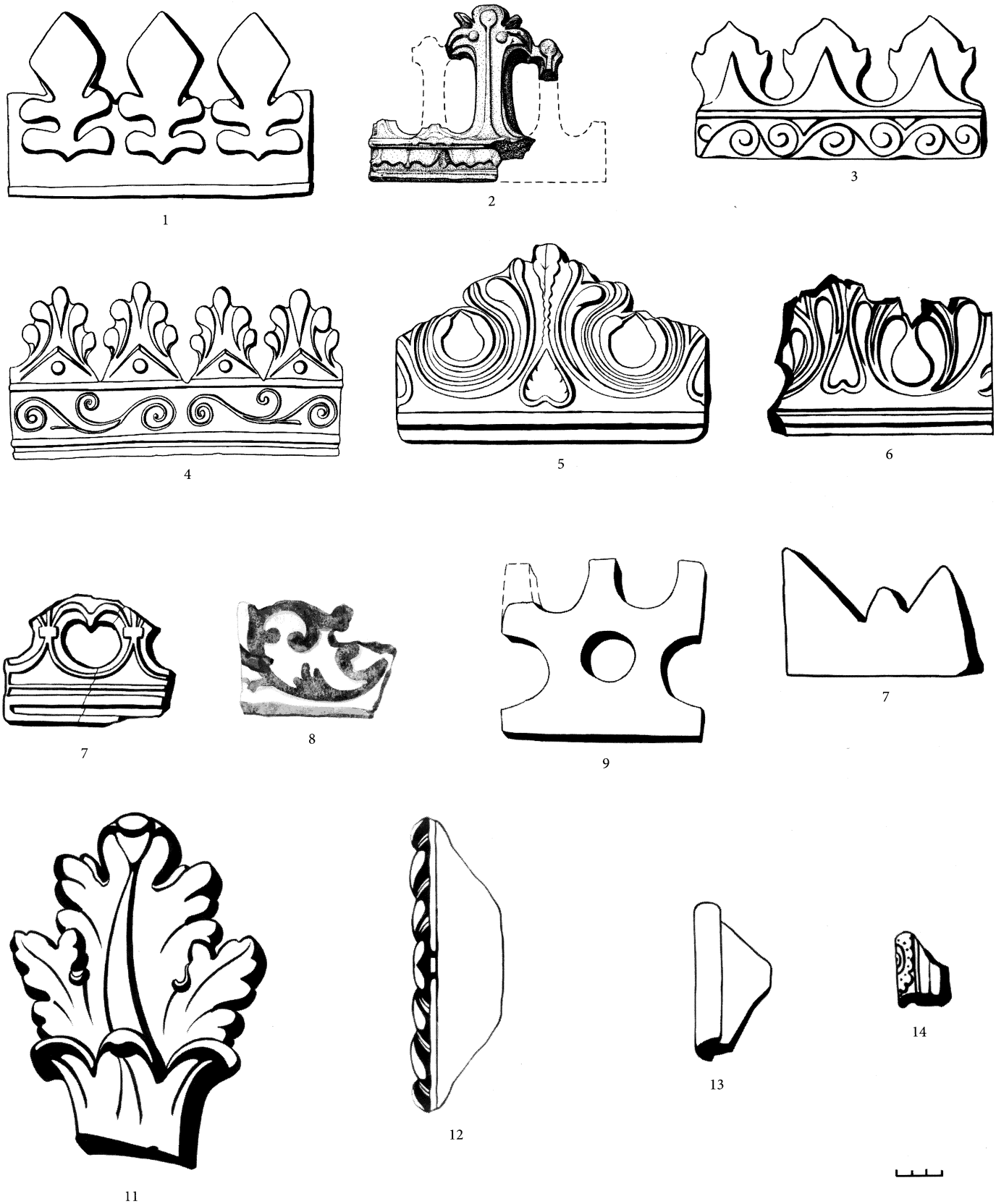


Рис. 11. Коронки (городки) для оформления верха печи и перемычки XVII–XVIII вв.

Рельефные пластины этого времени, изготовленные в технике высокого рельефа (горельефа), отличались крайне скудными орнаментальными мотивами. Разнообразие достигается за счет сложной профилировки изделий и размещения орнамента в нескольких плоскостях. Следует согласиться с О. Н. Левко, что еще в конце XVII в. сплошь орнаментированная поверхность печей сменяется орнаментом, сконцентрированным лишь в определенных местах зеркала печи и рельефно выделяющимся на общем гладком фоне[20].

Для лицевых пластин этого времени характерны три вида декора: 1) растительный орнамент, усложненный геометрическими элементами; 2) геометрический; 3) гербовые изразцы.

Первый вид представлен поздними ковровыми изразцами с узкими прямоугольными пластинами, появившимися еще в конце XVII в. (рис. 3:8, 9) и фрагментами изразцов с виноградными гроздьями в центре пластины (рис. 4:12). Геометрический орнамент на лицевых пластинах первой половины XVIII в. понятие довольно условное, т.к. это по сути вариации различных форм сложных позднебаррочных щитов. Декор пространства вокруг щита позволил выделить 4 типа (с вариантами до 14) пластин. Щиты изображались ломаными разнорельефными линиями, пространство внутри которых заполнялось гроздьями винограда, многоцветковыми или круглыми розетками (рис. 7:7-11). В ряде случаев центр щита оставался пустым; иногда над щитом и под ним изображалась корона (рис. 7:9-10). Подобные изразцы стратиграфически приходятся на слои не ранее 20-30 гг. XVIII в. Этим же временем они датируются и в других белорусских городах, а также на территории Российского государства.

Третий вид рельефных безрамочных изразцов – гербовые, в витебской коллекции представлен 4 типами. Получивший широкое распространение в XVIII в. мотив медальона накладывает свой отпечаток на форму щита (рис. 6:8). Если в XVII в. гербы, как правило, помещались в фигурные германские щиты и были многочастными, то теперь господствует одночастный итальянский щит овальной формы, обрамленный по типу гербовых изразцов XVII в. пышным намётом с плавными довольно крупными растительными побегами (рис. 6:10-11). К середине века исчезает пышное растительное обрамление щитов, на смену султану и шлему приходит русская или польская корона. Обрамление герба теперь состоит из двух перекрещенных веточек лавра (рис. 6:9). В начале XVIII в. по краям пластины или герба еще встречаются монограммы владельцев, к середине века на изделиях указан лишь год.

Поясовые пластины (фризы) первой половины XVIII в. заметно увеличиваются в размерах до 24-33 см. Для фризов характерен исключительно растительный орнамент из реалистично изображенных побегов, пяти – и девятилепестковых цветов и виноградных гроздьев (рис. 12:6, 10, 11).

В коллекции преобладают монохромные (белые, зеленые) или бихромные (роспись рельефного узора кобальтом) изделия. Лишь небольшой процент приходится на полихромные фризы, цветовая гамма: белый, зеленый, желтый и салатовый. Усложняется в XVIII в. и профилировка карнизов. Она приобретает многоплоскостное сечение с узкими валикообразными или вогнутыми переходами от одной плоскости к другой. Наряду с выпуклыми уступами встречаются прямые карнизы с прилепленной под наклоном румпой и скошенные книзу. Иногда верхний обрез карниза завершается прямоугольной площадкой (до 7 см), используемой для крепления городка.

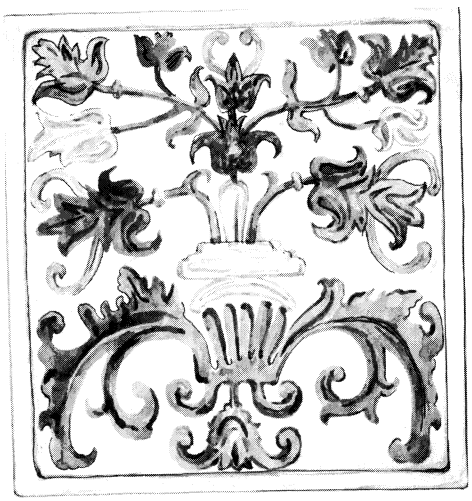
В начале XVIII в. еще встречаются угловые изразцы в форме витой колонны, пространство между витками которой иногда дополнительно украшается рельефным точным орнаментом (рис. 10:6,10) Второй вид угловых изразцов бытовал в течение всей первой половины XVIII в. Он состоял из двух гладких половинок соединенных под углом 90°, в которых в 1, 2-1,4 см от верха имелась ниша шириною 3,6-3,7 см (глубина от 0,4 до 0,9 см) проходящая через всю пластину (рис. 10:7).

Коронки в слое XVIII в. представлены единичными экземплярами (рис. 11:8-10).

В начале XVIII в. на смену рельефным полихромным изразцам приходят гладкие расписные изразцы так называемого «голландского типа». Переход осуществляется постепенно. Сначала это изразцы с традиционным по характеру рисунком, характерным для XVII в. Затем рельефный рисунок приобретает черты, типичные для XVIII в. В одном случае рельеф становится выше и покрывается однотонной глазурью (чаще всего белой), во втором, остается без изменений, но цветовая гамма упрощается и по белому фону рельеф разрисовывается кобальтом. Наконец появляются изразцы с белой гладкой поверхностью, расписанные кобальтом (рис. 12:11-13). Такая цветовая палитра соответствовала новому историческому окружению, идеям классицизма[21].

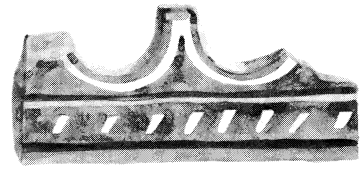
В витебской коллекции расписные изразцы представлены изделиями, в которых по белому фону нанесена роспись голубого, синего или коричневого цвета. Данная серия архитектурно-декоративной керамики состоит из стенных пластин, перемычек, угловых изразцов и коронок. Для расписных изразцов первой половины XVIII в. характерны два мотива росписи пластин: цветочный и геометрический (рис. 12:5, 8; 13:1, 3-4). В обоих случаях орнамент наносился по краю изделия в виде оконтуривающей рамки шириною от 1,5 до 3,0 см. Стенные изразцы дополняются карнизами, поясовыми, угловыми и перемычками, украшенными однообразным растительным орнаментом, напоминающим орнаментику голландских изразцов (рис. 12:3, 9-10). В середине XVIII в., по наблюдениям О. Н. Левко, в Витебске получают распространение сюжетные изразцы – с «голландским» домиком в центре пластины[22].

20 K. Niesiecki, *Herbarz Polski*, t. IX, Lipsk 1842, s. 53-54.
21 А. Б. Лакиер, *Русская геральдика*, Мінск 1990, с. 416.
22 А. Б. Лакиер, *Русская геральдика*, Мінск 1990, с. 291.

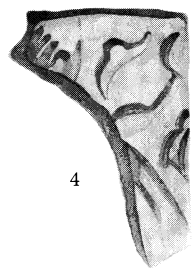


1

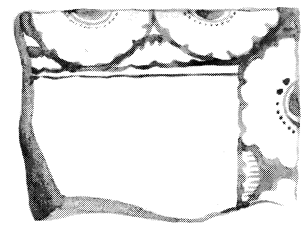
2



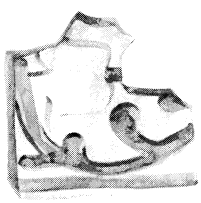
3



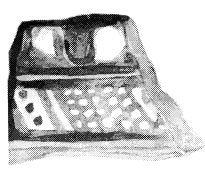
4



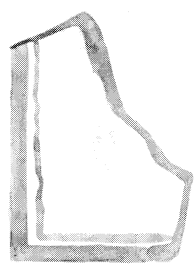
5



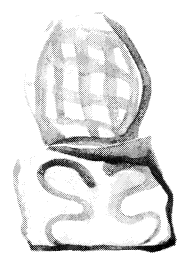
6



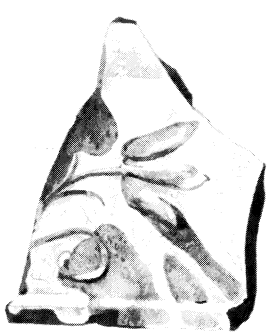
7



8

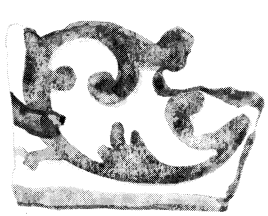


9



10

11



12

13

Рис. 12. Полихромные изразцы первой половины.

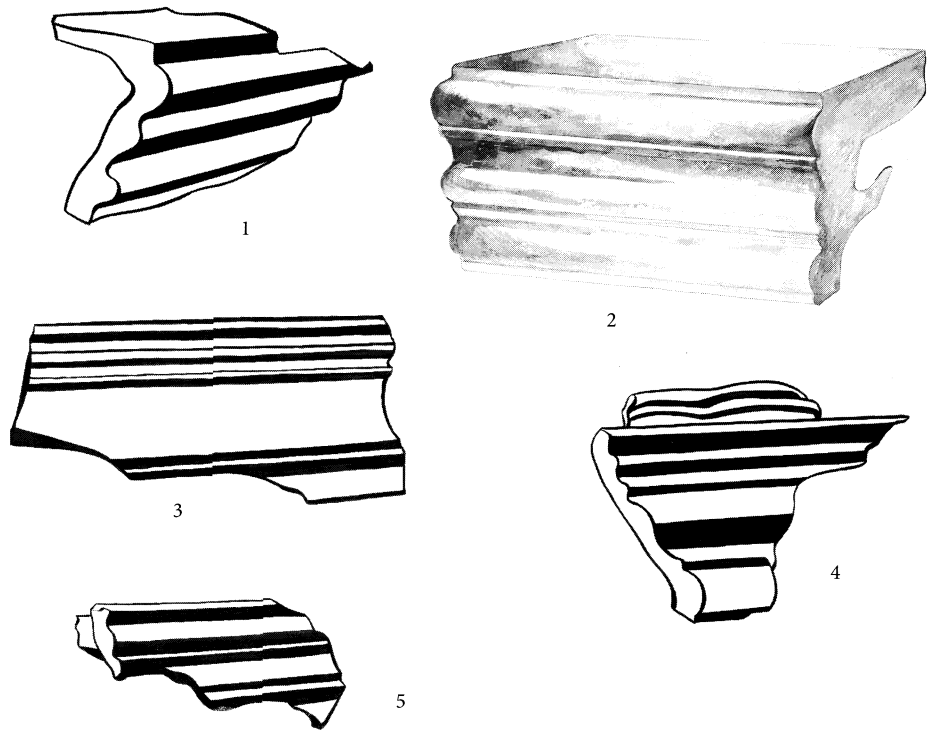


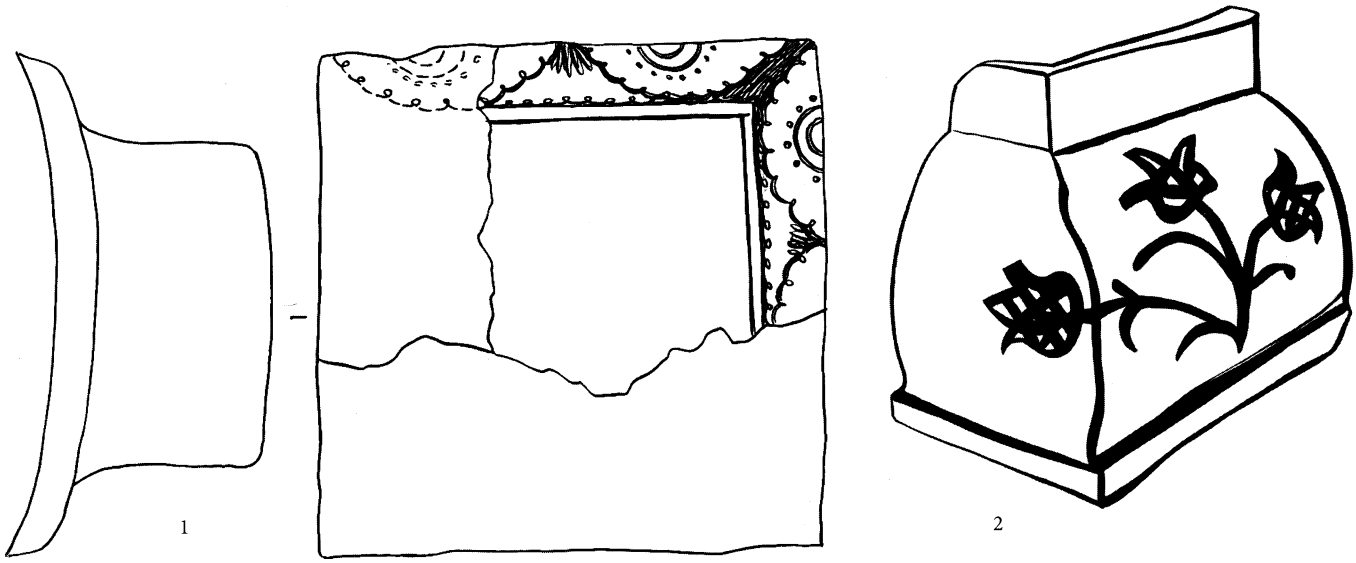
Рис. 13. Карнизные изразцы XVIII в.

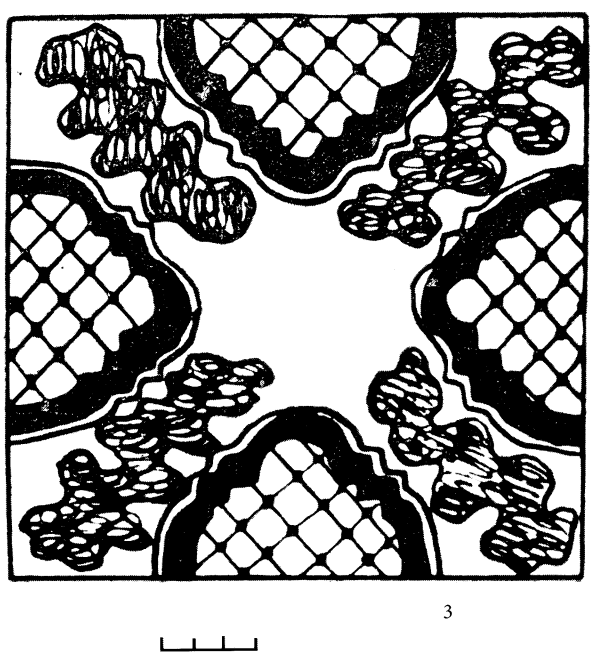
Гладкие изразцы представлены монохромными или терракотовыми стенными пластинами, фризами, угловыми, перемычками и коронками. По своим размерам, технологии изготовления они ничем не отличаются от рельефных изразцов этого времени. Подробнее следует остановиться на перемычках, поскольку в более раннее время они не встречались. Найдены изделия полукруглой, профилированной и витой формы (рис. 11:12-14). Их длина достигала 28-30 см при высоте пластины 3,2 см. Ширина трапециевидной или треугольной румпы варьировала от 3,5 до 7,7 см. Применение нащельников, по-видимому, связано со стремлением придать какую-то рельефность и законченность гладкому зеркалу печи.

Обзор типов и хронологии витебской коллекции изразцов показал, что изразцовое производство в Витебске появляется не ранее второй половины XVI в. Это подтверждается материалами раскопок в различных частях города.. Единичные находки изделий этого времени не позволяют говорить о широком использовании горожанами изразцов для облицовки печей. В первой половине XVII в. используются преимущественно поздние формы сосудообразных изделий, коробчатые изразцы употреблялись очень редко. Наивысший расцвет производства приходится на середину – вторую половину XVII в., то есть на период, когда для большинства белорусских городов характерен экономический упадок и сокращение изразцового производства. К середине века практически полностью исчезают сосудообразные изразцы и одновременно увеличивается количество коробчатых изделий с терракотовыми и муравленными пластинами. В этот же период отмечено появление полихромных изразцов. Единовременное употребление различных по форме и орнаментике типов пластин, относящихся к разным хронологическим периодам, при почти полном их отсутствии в более ранее время, наталкивает на мысль о начале использования коробчатых изразцов в качестве основного облицовочного материала для печей лишь при восстановлении Витебского замка после пожара 1654 г.

Материалы конца XVI-XVIII в. иллюстрируют дальнейшее совершенствование техники изготовления изразцов витебскими мастерами, использование форм, имевших широкое распространение. Художественные стили XVI-XVIII вв. на протяжении ряда столетий находили отражение в двух излюбленных белорусских мотивах витебских изразцов: растительном и геометрическом орнаментах. Витебские мастера умело сочетали в одной композиции разнохарактерные мотивы таким образом, что они представляли собой неразрывное целое.. Витебские мастера отражают те мотивы, которые издревле были привиты им народным белорусским искусством. Здесь преобладают несложные сочетания геометрического и растительного орнаментов. К середине XVIII в. в витебских изразцах исчезают и геральдические мотивы, характерные для русского изразцового производства этого периода.. В то же время с середины XVII в. белорусские мастера приносят с собой на русскую землю многоцветие ценинных изразцов, и технику крепления угловых изразцов (прямоугольное соединение)[23].

23 Археалогія Беларусі ..., с. 340.





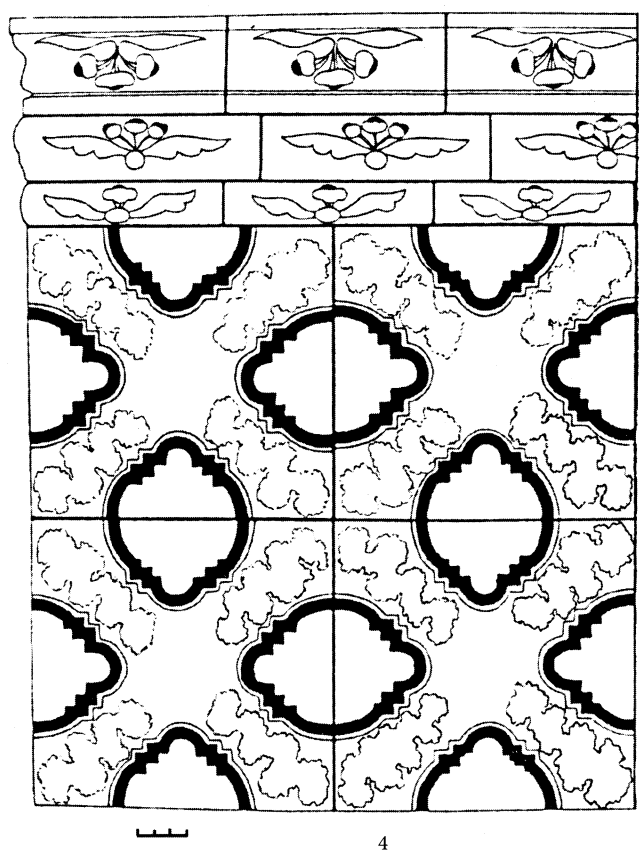


Рис. 14. Разписные изразцы „голландский тип" первой половины XVIII в.: 1, 3 – стенные пластины; 2 – угловой изразец; 4 – фрагмент верхней части печи XVII–XVIII вв. (Реконструкциа О. Н. Левко).

В целом же изразцовое производство в Витебске развивалось в одном русле с общеевропейским изразцовым производством. Витебская орнаментика XVI-XVII вв. благодаря контакту с Западной Европой, испытала и немецкое влияние, выразившееся в измельченности орнамента, некоторых особенностях его исполнения. К XVIII в. уровень развития технологии изразцового производства возрос настолько, что более четко определилась стандартизация данного процесса и его продукции. Это было вполне закономерно в условиях перехода к мануфактурному производству.

TYPOLOGY AND CHRONOLOGY OF TILES FROM THE VITEBSK CASTLE FROM 16-18TH CENTURY

summary

Rich collection of stove tiles from Vitebsk (over 90 types) enabled completion and specifying accurately the classification of tile material worked out as early as in the 1980s. The Vitebsk collection has narrow chronological limits: 2nd half of the 16th century – the half of the 18th century. An analysis of basic tile types and their morphological features has shown that production of tiles in Vitebsk began no sooner that in the 2nd half of the 16th century. In the end of the 16th century – 1st half of the 17th century, mostly late forms of pot products were used. The biggest rise of production falls to the 2nd half of the 17th century when pot tiles came out of use and, at the same time, the amount of products with terracotta plates and glazed ones grew. In this period, also the appearance of first polychromed tiles was registered. Materials from the end of the 16-17th centuries testify further improvement of techniques of tiles production by masters from Vitebsk and the use of widespread forms. Artistic styles from the 16-17th centuries within many centuries were reflected in two favourite Byelorussian motifs: vegetal and geometric ornaments. Masters of Vitebsk imitated these motifs, which for a long time were familiar to them from the Byelorussian folk art.
Generally, tile production in Vitebsk developed in the same current with European tile-making.

TYPOLOGIA I CHRONOLOGIA KAFLI Z WITEBSKIEGO ZAMKU Z XVI-XVIII W.

streszczenie

Bogaty zbiór kafli piecowych z Witebska (ponad 90 typów) pozwolił na uzupełnienie i uściślenie klasyfikacji materiału kaflarskiego opracowanej jeszcze w latach 80. XX w. Kolekcja witebska posiada wąskie ramy chronologiczne: druga poł. XVI – poł. XVIII w. Analiza podstawowych typów kafli i ich cech morfologicznych wykazała, że produkcja kafli w Witebsku rozpoczęła się nie wcześniej niż w drugiej połowie XVI wieku. W końcu XVI – pierwszej połowie XVII w. wykorzystywane były przeważnie późne formy wyrobów garnkowych. Największy rozkwit produkcji przypada na drugą poł. XVII w. kiedy to wychodzą z użycia kafle garnkowe a jednocześnie zwiększa się ilość wyrobów z płytami terakotowymi i szkliwionymi. W okresie tym odnotowano także pojawienie się pierwszych kafli polichromowanych. Materiały z końca XVI–XVII w. świadczą o dalszym doskonaleniu technik produkcji kafli przez witebskich mistrzów oraz wykorzystaniu szeroko rozpowszechnionych form. Style artystyczne z XVI–XVII w. w ciągu wielu stuleci znajdowały odbicie w dwóch ulubionych białoruskich motywach: ornamentach roślinnych i geometrycznych. Witebscy mistrzowie odwzorowywali te, które od dawna były im znane z białoruskiej sztuki ludowej.

Ogólnie rzecz biorąc produkcja kafli w Witebsku rozwijała się w jednym nurcie z ogólnoeuropejskim kaflarstwem.

Наталлія Пачобут
Гродзенскі Дзяржаўны Гісторыка-Археалагічны Музей

Гербавая кафля з маёнтка Пацаў у Ражанке з фондаў ГДГАМ

Ражанка – былое ўладанне слыннага і магутнага літоўскага роду Пацаў, даўняе мястэчка над ракой Тур'яй у Шчучынскім раёне Гродзенскай вобласці. Родапачынальнікам Пацаў лічыцца баярын Кімунт (Кімант), які разам з Міндоўгам і Осцікам ставіў свой подпіс на дзяржаўных актах. Кімунт меў свой двор, які ў крыжацкіх хроніках меў назву Кімантэндорф (dorf – з ням. *паселішча*). Размяшчаўся ён недзе на правабярэжжы Нёмана. Магчыма, гэта і было тое самае месца, што пазней пачало звацца Ражанка і засталося родавым гняздом Пацаў на ўсім працягу іх гісторыі. У XVI–XVII ст. пры Мікалаю Пацу (каля 1490 – каля 1546 г.) і яго сынах род карыстаўся даходамі са шматлікіх старостваў і валодаў значнымі латыфундыямі.

У пісьмовых крыніцах маёнтак Ражанка ўзгадваецца з першай паловы XVI ст. у лістах вялікага князя літоўскага і караля польскага Жыгімонта I Старога пад 1537. Дакументы гэтыя падцвярджаюць размежаванне паміж уладаннямі каралевы Боны (Скідаль, Масты) і Ражанкай з Мількаўшчызнай Мікалая Паца. Ад яго сына – Паўла Паца (каля 1536-1595 гг.) маёнтак Ражанка пераходзіць у спадчыну малодшай (гетманскай) галіны роду. Затым Ражанку атрымаў другі сын Паўла падскарбій надворны літоўскі Пётр Пац (1570-1642 гг.). Пасля яго смерці маёнтак наследаваў адзін са старэйшых сыноў, магчыма, Фелікс Ян. Перад 1682 г. Ражанку набыў сёмы сын Пятра Паца – гетман вялікі літоўскі Міхал Казімір Пац (1624-1682 гг.). У 2 палове XVII ст. Пацы дасягнулі піку сваёй магутнасці і трымалі гегемонію на абшарах усяго ВКЛ. Далей Ражанкай валодалі спачатку падкаморы літоўскі Ян-Хрыстоў Пац (?-1702 г.), а затым староста вілейскі Пётр Пац (?-1756 гг.). Пасля смерці апошняга прадстаўніка гетманскай галіны роду Юзафа Паца (1736-1797 гг.) маёнтак перайшоў ва ўласнасць яго далёкаму родзічу генералу Людвіку Пацу (1780-1835 гг.) *як апошняму спадкаемцы роду і ўладанняў пацаўскіх*[1].

З 1991 г. у фондах Гродзенскага дзяржаўнага гісторыка-археалагічнага музея захоўваецца міскавая і каробкавая кафля XVI – 2 пал. XVII ст. з вёскі Берагоўцы Шчучынскага раёна, апублікаваная археолагам А. К. Краўцэвічам[2]. Яна была знойдзена супрацоўнікам музея І. М. Слушко ў кар'еры каля Берагоўцаў. Пасля рэканструкцыі вонкавай пласціны геральдычнай кафлі, вывучэння архіўных і іншых пісьмовых крыніц, устаноўлена, што яна паходзіць з маёнтка Пацаў Ражанка.

Да маёнтка Пацаў Ражанкі належала 5 фальваркаў, адзін з якіх Дзеражна. У фальварак Дзеражну ўваходзілі вёскі Сарокі, Рымкі, Бялагорце[3]. Вёска Новая Дзеражна захавалася на поўнач ад в. Рымкі (рис.1). Сучасныя назва в. Бялагорце – Берагоўцы, дзе і была знойдзена гэта кафля. Удалося скласці яе апісанне.

На правым варыянце кутняй і фрагментах сценнай зялёнапаліванай і тэракотавай кафлі захаваўся родавы герб Пацаў *Газдава* (рис. 2-4). З 1413 года з Паца Доўкшавіча род меў герб *Перхаля*, а пачынаючы, напэўна, з Юрыя Паца (каля 1460-1505(6) гг.), яго нашчадкі пачалі карыстацца гербам *Газдава*. Фітаморфны герб Газдава (Газдавіта) ўяўляе сабой дзве белыя лілеі ў чырвоным полі, звязаныя паміж сабою залатым колцам, такім чынам, што адна з гэтых лілей звернута кветкай уверх, а другая ўніз.

Кутняя і сценная геральдычная кафля мае вертыкальна падоўжаную плоскую вонкавую пласціну (рис. 2). Вышыня яе 24 см. Шырыня пласціны кутняй кафлі – 10,5 см, таўшчыня – 12 мм. Шырыня вонкавай пласціны сценнай кафлі 19 см, таўшчыня пласціны зялёнапаліванай кафлі – 9 мм, тэракотавай – 8 мм.

1 Polski Słownik Biograficzny, Wrocław 1979, t. 24/4, z. 103, s. 703; А. Н. Нарбут, *Генеология Белорусси,* Вып. 4, Москва 1996, с. 57-59.
2 *Литовская метрика. Книга записей (1380-1584 г.)*, t. 1, Вильнюс 1998, с. 62-63.
3 Polski Słownik Biograficzny ..., s. 742.

Мал. 1. Раэмяшчэнне стаянкі.

Мал. 2. Гербавая кафля кан. 70. – пач. 80. гг. XVIIст. з маёнтка Ражанка:1,3-5 эялёнапаліваная, 2-тэракотавая, фата Н. Пачобут.

Мал. 3. Кафля кан. XVII ст. з маёнтка Ражанка: 1 – тэракотавая, 2 – эялёнапаліваная, фата Н. Пачобут.

Мал. 4. Кафля кан. XVII ст. з фабріка Ражанка, фата Н. Пачобут.

Шырыня рамкі 0,5-0,7 см, вышыня – 3-4,5 мм. Вышыня рэльефу арнамента 1-2 мм. У цесце прысутнічае дамешка пяску 1-3 мм. Германскі тарк складаных абрысаў вянчае шляхецкая карона з трыма вялікімі лістападобнымі зубцамі і дзвюма жамчужынамі паміж імі. Абруч кароны аздоблены 9 камянямі. Абрамляе герб спрошчаны малюнак наміта з раслiннымі матывамі. Над каронай добра чытаюцца пачатковыя літары імя і прозвішча ўладальніка – „K" і „P" (Michał Kazimierz Pac). Гетман Пац набыў маёнтак Ражанку незадоўга да сваёй смерці[4]. Літары "NR" з правага боку кафлі азначаюць „Na Rożance". Крыху ніжэй літара „B" (Białogorce ?).

Тэракотавая гербавая кафля адрозніваецца ад зялёнапаліванай прарысоўкай гербавай эмблемы і наміта[5] (рис. 2: 2). Захаваліся літары „M" с правага боку і літара „S" у люстэркавым адбітку ў левым ніжнім вугле. Яны могуць быць звязаны з пасадай уладальніка герба. Так, М. К. Пац перад 1670 г. атрымаў Мерачскае староства, а з 1663 г. быў адміністратарам Магілёўскай эканоміі.

У калекцыі прысутнічае фрагмент каробкавай тэракотавай кафлі з чатырохполевым гербам (рис. 3: 1). Шырыня пласціны 18,4 см, таўшчыня – 7-8 мм, шырыня рамкі 6 мм, вышыня рэльефу 1-2 мм. У правым верхнім вугле тарка змешчаны герб *Лебедзь*, які належаў маці М. К. Паца Альжбеце з роду Шэметаў. Злева ўверсе – фрагмент герба *Багорыя*, якім карыстаўся род Валовічаў, з якога паходзіла бабка Паца па бацьку Раіна[6]. Ніжняя палова тарка страчана.

Адным са шляхоў атрыбуцыі гэтай кафлі можа быць супастаўленне яе з гербам вялікага гетмана ВКЛ Паца на вядомым габелене, які экспануецца ў Каралеўскім замку ў Варшаве (чатырохполевы герб, у сэрцы тарка шыльд з гербам *Газдава*). Па аналогіі з ім, на апісваемай намі кафлі, у левым ніжнім вугле тарка мог быць змешчаны герб віленскага ваяводства *Пагоня,* які Пац меў права ўжываць, як сенатар (каштэлян віленскі з 1667 г., ваявода віленскі з 1669 г.), а ў правым ніжнім вуглу – герб *Касцеша*[7]. Клейнод над каонай на кафлі паўтарае гербавую эмблему *Лебедзь*. Можна меркаваць, што кафля з'яўляецца бракам вытворчасці, і таму іншыя гербавыя эмблемы не атрымаліся.

Наступны фрагмент гербавай зялёнапаліванай кафлі з чатырохполевым гербам[8] (рис. 3: 2). Шырыня пласціны каля 21 см, таўшчыня – 9-10 мм. Шырыня рамкі 6,5 мм, вышыня – 1,5 мм. Вышыня рэльефу 1-1,5 мм. У чацвёртым полі захаваўся герб *Корчак*, якім, дарэчы, карыстаўся род Войнаў, парадніўшыйся з Валовічамі і Пацамі. Пад таркам захавалася частка надпісу „NA RAZANCE". З правага боку кафлі літара „S" (Starosta) у люстэркавым адбітку, у правым ніжнім вугле – „H" (Hetman). Пасаду гетмана польнага літоўскага М. К. Пац атрымаў у 1667 г., вялікім гетманам літоўскім стаў у 1682 г.

Гербавую кафлю з маёнтка Ражанка можна датаваць кан. 70-х – пач. 80-х гадоў XVII ст.

У 1990-я гг. Гродзенскім дзяржаўным гісторыка-археалагічным музеям быў заключаны шэраг дагавораў з супрацоўнікам Інстытута гісторыі НАН Беларусі канд. гістарычных навук А. В. Квяткоўскай аб правядзенні археалагічных даследаванняў у Шчучынскім р-не Гродзенскай вобласці. У красавіку 1998 г. былі праведзены разведачныя працы ў в. Ражанка. У той жа час была абследавана тэрыторыя колішняй сядзібы Пацаў, якая размяшчалася ў 1 км ад мястэчка на высокім ўзгорку, што ўзнімаецца ад ракі Тур'і. На месцы панскай сядзібы зараз знаходзіцца будынак інтэрната, захаваліся печ ад аднаго з флігеляў і стайня.

На левым беразе р. Тур'і, па звестках жыхароў, знаходзіліся курганы. Мясцовасць захавала назву „Курганы", частка яе цяпер занята пад агароды. У верасні 1998 г. там была закладзена траншэя памерамі 12 · 2 = 24 м^2. Траншэя захапіла частку сметніцы, якая была размешчана тут не раней канца XIX–XX стст. Культурны слой адсутнічаў. Усё змесціва сметніцы было перанесена сюды з іншага месца, калі ў 60-х гг. пачалося актыўнае будаўніцтва па вул. Рачной[9]. У верасні-кастрычніку 1999 г. быў закладзены раскоп 10 · 4 = 40 м^2 на адлегласці 3,5-3,7 м ад траншэі № 1. Калекцыя з гэтых раскопак уключае паліваны, непаліваны, мораны посуд канца XV– пачатку XX ст ст., гаршковую і каробкавую кафлю XIV–XVII ст ст.

У верхніх пластах траншэі былі выяўлены фрагменты гаршковай кафлі (фрагмент донца дыяметрам 120 мм), фрагменты паліхромнай, тэракотавай і зялёнапаліванай каробкавай кафлі. Найбольшую колькасць складае зялёнапаліваная сценная кафля з дывановым арнаментам[10] (рис. 4). Велічыня вонкавай пласціны 17,5×19,5 см, таўшчыня без арнаменту 8-9 мм, вышыня рэльефу 3 мм. Румпа 140×150 мм. Кафля аздоблена стылізаванай выявай падвойнай лілеі. Яна можа быць прадаціравана 2 пал. XVII ст.

4 Tamże, s. 702.
5 Н. А. Пачобут, *Ражанка пры апошнім з Пацаў. Краязнаўчыя запіскі*, Выпуск 5, Гродна 2000, с. 112.
6 А. К. Краўцэвіч, *Гарады і замкі Беларускага Панямоння XI–XVIII ст.*, ст.: Планіроўка, культурны слой, Мінск 1991, с. 123.
7 Н. А. Пачобут, op.cit., с. 119.
8 КП-32802, 31938-31941.
9 А. Н. Нарбут, op.cit., с. 57.
10 КП-31941.

ARMORIAL TILES FROM THE PAC'S PROPERTY IN RÓŻANKA IN THE COLLECTION OF THE HISTORICAL-ARCHEOLOGICAL MUSEUM OF GRODNO

summary

Since 1991 in the collection of the National Historical-Archaeological Museum in Grodno there are bowl and plate tiles from the 16th – 2nd half of the 17th century from a village of Bierahowce in Szczuczyn area in Grodno Land, published by Aleksander Krawcewicz. On the grounds of reconstructions of plates and archival research, it has been stated that they come from belonging to the Pac family Rozanka estate.

It has been stated that on part of corner and middle tiles fragments, both terracotta and those covered with green glaze, there is a coat of arms of the Pac family *Gozdawa* as well as initials of the name and surname of the owner – "K" and "P" (Michał Kazimierz Pac). Others, with four-surfaced coats of arms reflect the genealogy of the Pac family. Described by A. Krawcewicz heraldic tiles from Bierahowce may be dated to the end of the 70s and the beginning of the 80s of the 17th century. From archaeological excavations of A. W. Kwiatkowska, carried out in 1998 in the village of Różanka plate tiles with green glaze, decorated with stylized ornament of double lily come from, and may be dated to the 2nd half of the 17th century.

KAFLE HERBOWE Z MAJĄTKU PACÓW W RÓŻANCE W ZBIORACH PAŃSTWOWEGO GRODZIEŃSKIEGO HISTORYCZNO-ARCHEOLOGICZNEGO MUZEUM

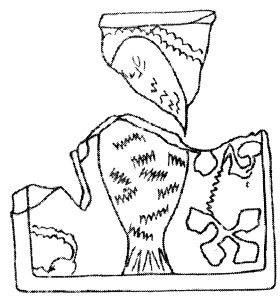
streszczenie

Od 1991 roku w zasobach Państwowego Historyczno-Archeologicznego Muzeum w Grodnie znajdują się kafle miskowe i płytowe z XVI – drugiej poł. XVII w. ze wsi Bierahowce w rejonie szczuczyńskim na Grodzieńszczyźnie, opublikowane przez Aleksandra Krawcewicza. Na podstawie rekonstrukcji płyt oraz badań archiwalnych ustalono, że pochodzą one z należącego do Paców majątku Różanka.

Stwierdzono iż na części fragmentów kafli narożnych i środkowych tak terakotowych jak i tych których lica pokryto zielonym szkliwem znajduje się rodowy herb Paców *Gozdawa* oraz inicjały imienia i nazwiska właściciela – „K" i „P" (Michał Kazimierz Pac). Inne, z czteropolowymi herbami odzwierciedlają genealogię Paców. Opisane przez A. Krawcewicza kafle herbowe z Bierahowców można datować na koniec lat 70. – początek 80. XVII w. Z wykopalisk archeologicznych A. W. Kwiatkowskiej, przeprowadzonych w 1998 roku we wsi Różanka, pochodzą kafle płytowe z zieloną polewą, ozdobione stylizowanym ornamentem podwójnej lilii, które mogą być datowane na drugą poł. XVII w.

Аляксандр Добриян
Гродзенскі Дзяржаўны Універсітэт імя Янкі Купалы

История исследования кафли на территории Гродненщины



На Беларуси кафель, как археологический артефакт долгое время не являлся объектом изучения, что объясняется рядом причин и, прежде всего целями археологии. Долгое время, практически до средины XX в., основным объектом изучения археологии на Гродненщине являлись погребальные памятники и раскопки поселений, где он мог бы встретиться, не проводились. И все же, не смотря на это, кафель, в основном горшковый, периодически попадал в поле зрения исследователей, привлекая их внимание необычностью своей формы. Первое, зафиксированное нами в печати, упоминание о находке кафеля относится к 1871 г., когда Альфонс Будинский опубликовал в журнале "Biblioteka Warszawska"статью о результатах своих исследований в Августовской губернии. Сопровождал текст рисунок горшкового четырехлепесткового кафеля, который автор отнес к типу урн, вероятно погребальных, считая, что *первые урны были своеобразных форм и редко встречаются в нашем крае и являются результатом влияния южных или скандинавских цивилизаций*. Такой же горшковый кафель, только трехлепестковый нашел во время путешествия по гродненскому Полесью этнограф и археолог Е. Романов. Но объяснить происхождение и назначение этих находок они не смогли, поскольку, вероятно, не имели представления о существовании печей с горшковым кафелем. В отличие от горшкового, коробчатый кафель наоборот был хорошо известен в то время, поскольку печи из него являлись непременным атрибутом интерьера не только многочисленных дворцов, но и жилищ зажиточных людей и поэтому не являлась чем-то необычным, заслуживающим внимания. Следует отметить, что все же иногда кафель попадал в музейные экспозиции, но вероятно только благодаря изображенным на нем родовым гербам. Так при ликвидации Виленского музеума древностей в 1865 году, в составе его археологической коллекции среди прочего находилось и 4 кафеля[1)]. Судить о том, что это был за кафель сейчас трудно, поскольку ее описание не сохранилось.

Не изменилась ситуация и в 30. годы XX в., когда начались первые раскопки городов. В 1925 году И. Иодковский провел раскопки на Шведской горе и Замчище в Волковыске, но сведений о находках кафеля не привел. Впрочем, это вполне объяснимо, поскольку верхний культурный слой этих памятников датируется первой половиной XIV в.. Такая же ситуация повторилась и во время раскопок на Старом замке в Гродно в 1932-1939 годах, где вначале И. Иодковский, а затем и З. Дурчевский, исследуя слои IX–XIII веков попросту проигнорировали более поздние отложения XIV–XVIII вв., в которых находился кафель. Аналогично поступили российские археологи Н. Воронин и Ф. Гуревич, проводившие раскопки на Старом замке в Гродно в 1949 г. и Новогрудке в 1957-1968 гг. Только в 70. годы XX в., в связи с началом архитектурно-археологических исследований замков, городов и местечек Гродненщины: Гродно, Лида, Новогрудок, Мир, Крево, Гольшаны в научный оборот стал вводиться археологический материал, характеризующий материальную культуру XIV–XVIII вв. Среди этого материала особняком выделялся кафель, обладавший кроме всего прочего и художественной ценностью, что сразу же привлекло к нему внимание исследователей и способствовало его быстрому введению в научный оборот. Появляются первые статьи, посвященные кафелю отдельных городов, написанные по материалам археологических раскопок, а так же брошюры и буклеты, посвященные белорусскому кафелю[2)]. В 1980 г. Л. Паничева, обобщив материалы из археологических раскопок, проведенных на территории Беларуси, защитила кандидатскую диссертацию не тему *Белорусские изразцы XIV–XVII вв.*

1 A. Budziński, *Poszukiwania archeologiczne w b. guberni augustowskiej*, „Biblioteka Warszawska", t. 1, 1871, s. 230-242.
2 Дневник заседаний комиссии для разбора, приведения в известность и надлежащий порядок, находящихся в Виленском Музеуме древностей (из *Вестника западной России*), Вильна 1865, с. 45.

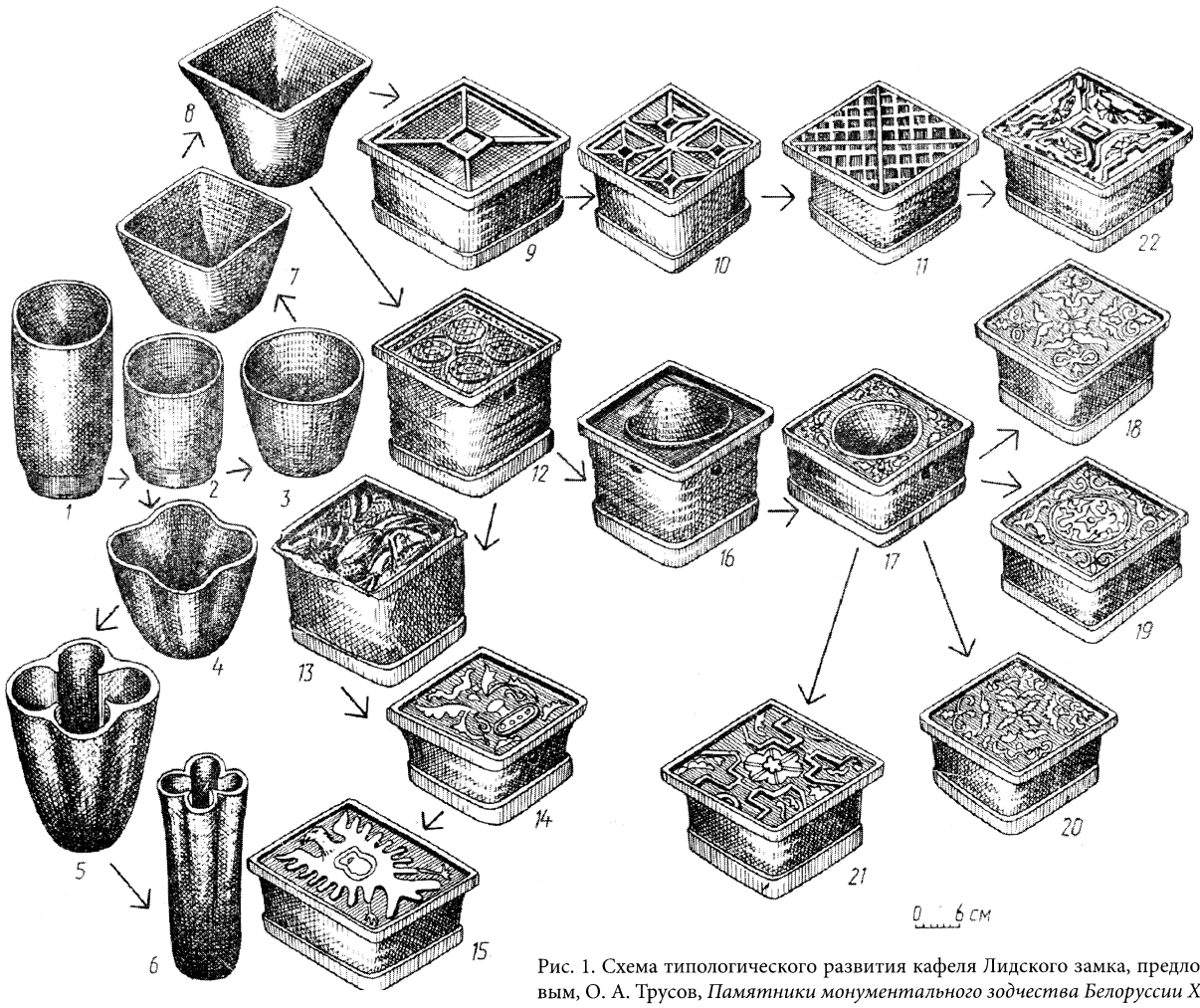
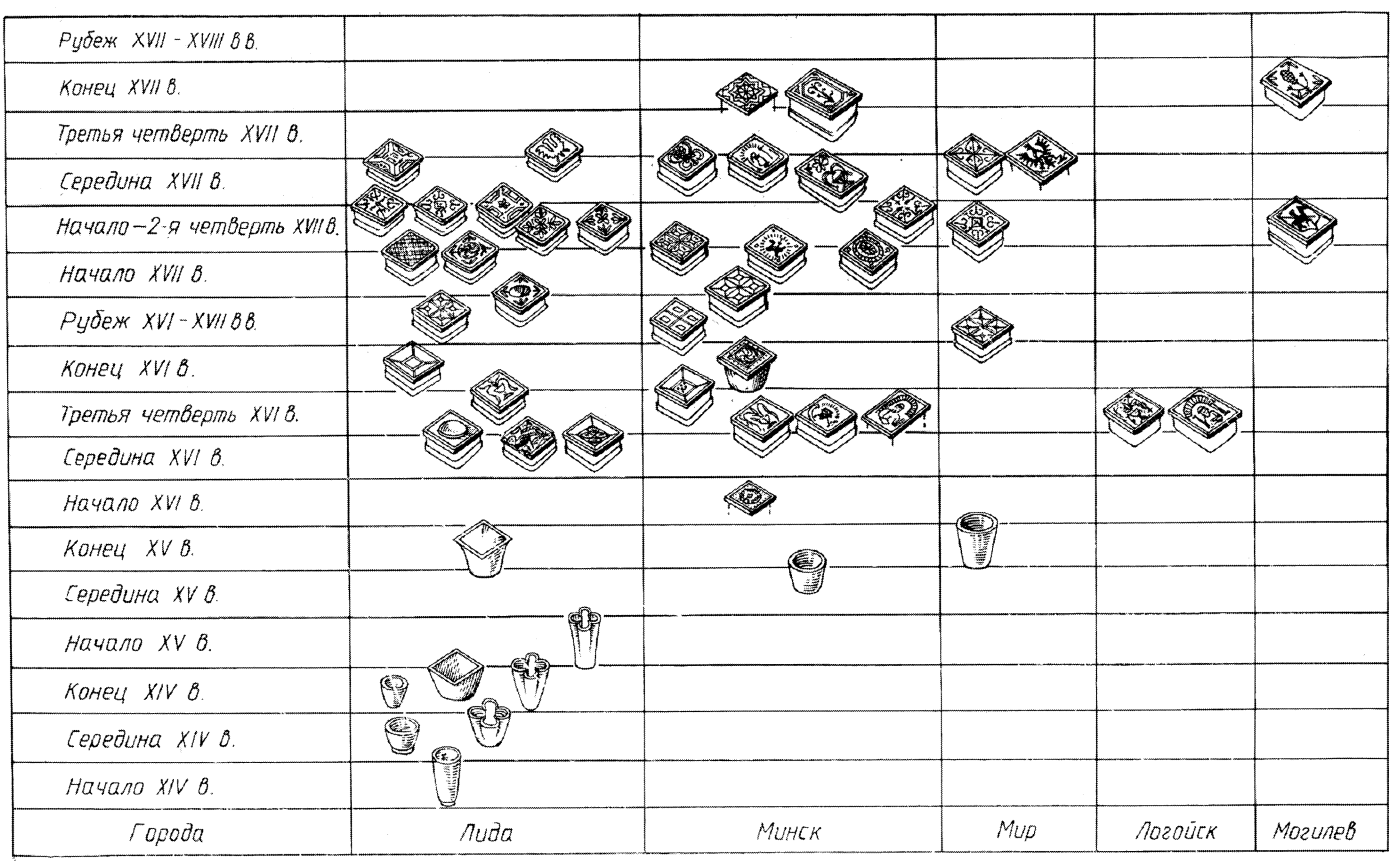


Рис. 1. Схема типологического развития кафеля Лидского замка, предложенная О. А. Трусовым, О. А. Трусов, *Памятники монументального зодчества Белоруссии XI–XVII вв.*, с. 134.

Рис. 2. Схема типологического развития белорусских изразцов, предложенная О. А. Трусовым, О. А. Трусов, Памятники монументального зодчества Белоруссии XI–XVII вв., с. 140.



как исторический источник, в которой впервые дала типологию, классификацию и хронологию белорусского кафеля.

Выводы и положения ее работы были дополнены и уточнены О. Трусовым на основе проведенных археолого-архитектурных исследований замков на Гродненщине: в Мире, Кревe и Лиде.

Особенно интересным и ценным оказался материал, полученный в Лидском замке. Он был построен в начале XIV в. и до XVII в. являлся государственным замком, где постоянно находился гарнизон, салдаты которого жили в длинных деревянных казармах, разделенных перегородками на отдельные помещения, в каждом из которых находилась отопительная кафельная печь. Во время многочисленных осад казармы выгорали, а вместе с ними разрушались и печи. Новые отстраивались на прежнем месте и так происходило на протяжении нескольких столетий. Отложившийся в культурном слое в результате многочисленных пожаров кафель позволил О. Трусову составить типологический ряд ее развития (рис. 1). А по сопутствующим материалам определить время бытования каждого вида кафеля, сравнив его с материалами из других мест Беларуси (рис. 2). Позднее, результаты исследования кафеля лидского замка были обобщены в совместной с В. Угриновичем работе[3)].

Интересные материалы были получены при проведении архитектурно-археологических исследований в местечке Мир и Мирском замке в 1975-1991 гг. Результаты исследований в поселке Мир были обобщены в работе А. Кравцевича и Г. Якшук. Раздел, посвященный материальной культуре, в том числе и находкам кафли был подготовлен А. Кравцевичем. Онсчитает, что наиболее ранний, горшковый кафель датируется XVI в., а основная масса находок коробчатого кафеля относится к XVII в.[4)] Это кафель с геометрическим, зооморфным, геральдическим, религиозным и растительным орнаментом (рис. 3). По мнению исследователей наиболее распостраненной в Мире был кафель с растительным орнаментом в виде грозди винограда, стилизованных растений и горшка с цветком[5)].

По мнению исследователя, специфически мирским вариантом орнамента, котрый несет отпечаток индивидуальности местных мастеров, является кафель с симметричными изображениями фантастических существ – химер. Геральдический кафель Мира представлен в основном изображением герба Радзивилов и находкой стилизованного шляхетского герба.

Более обстаятельный анализ находок кафли Мира, дополненный материалами, полученными в ходе архитектурно-археологических исследований в Мирeском замке был сделан в коллективной работе Н. Зданович, А. Кравцевича и О. Трусова[6)]. Раздел, посвященный кафелю был подготовлен О. Трусовым. В ходе раскопок в слоях поселения, которое находилось на месте замка на рубеже XV–XVI вв. был найден развал печки, сложенной из горшкового кафеля с разными формами устья, но одной высоты. При раскопках самого же замка выявлена только коробчатый кафель, самай первый которго датируется второй половиной XVI в. Это терракотовый и зеленополивной кафель с углубленой лицевой пластиной, украшенной геометрическим орнаментом и одна кафля с изображением Святого Георгия[7)].

В конце XVI – начале XVII в., когда замок перешел в собственнось Радзивилов в нем были построены кафельные печи. В результате археологических раскопок были выявлены три группы кафеля: терракотовый, зеленополивной и полихромный (рис. 4). Из первого были сложены печи в подвалах, первом этаже и служебных помещениях. Зеленополивной использован для кладки печей комнат на втором этаже. Печи из полихромного кафеля украшали покои Радзивилов на втором и третьем этажах[8)]. Полихромный кафель представлен двумя типами орнамента: растительным и геральдическим, причем первый преобладает. Он представлен низкорельефным кафелем с четырехсторонней симметрией. Он имеет темно-синий фон с желто-зеленой рамкой по краю, цветки, листья и стебли-желтые[9)].

На геральдическом кафеле изображен герб семьи Радзивилов – на желтом фоне с желто-зеленой рамкой по краю пластины на изображение одноголового темно-коричневого орла с распростертыми крыльями и раставлеными лапами. На груди орла находится синий щит с охотничьими рогами. Встречаются и другие разновидности этого рисунка: орел заключенный в круг, орел с короной и т.д. Выявлены экземпляры терракотового и зеленополивного геральдического кафеля с аналогичным рисунком. Среди геральдического кафеля с изображением орла О. Трусов выделил 6 типов, отличающихся деталями изображения герба и обрамления пластин. Кроме того, выявлены фрагменты кафеля с растительным, в виде традиционного для Беларуси изображения цветка в горшке, а также кафель с геометрическим орнаментом. Среди находок отмечаются находки фрагментов коронкового, пояскового, гзымсавого и углового кафеля, керамических медальонов и других элементов печи. Сравнивая кафель из Мирского замка с кафелем местечка Мир,

3 А. А. Трусаў, *Кафля Мірскага замка*, *„Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці”*, Мінск 1984; Л. Р. Панічава, *Навагрудская кафля*, „Помнікі гісторыі і культуры Беларусі”, 1980, №2, с. 333-35; А. А. Трусаў, У. Угрыновіч, *Паліхромная кафля Мірскага замка (XVI–XVII стст.)*, „Мастацтва Беларусі”, 1983, №3, с. 38-39; А. А. Трусаў, У. Угрыновіч, *Тыпалогія і храналогія лідскай кафлі (XIV–XVII стст.) Помнікі мастацкай культуры Беларусі:Новыя даследванні*, Мінск 1989, с.194-202.

4 О. А. Трусов, *Памятники монументального зодчества Белоруссии XI–XVII вв.*, Мінск 1988, с. 134.

5 А. А. Трусаў, У. Угрыновіч, *Тыпалогія і храналогія* ..., с. 194-202.

6 А. К. Краўцэвіч, Г. М. Якшук, *Стары Мір*, Мінск 1993.

7 Там же, с. 57.

8 Там же, с. 57.

9 А. К. Краўцэвіч, Г. М. Якшук, *Стары* ..., с. 59.

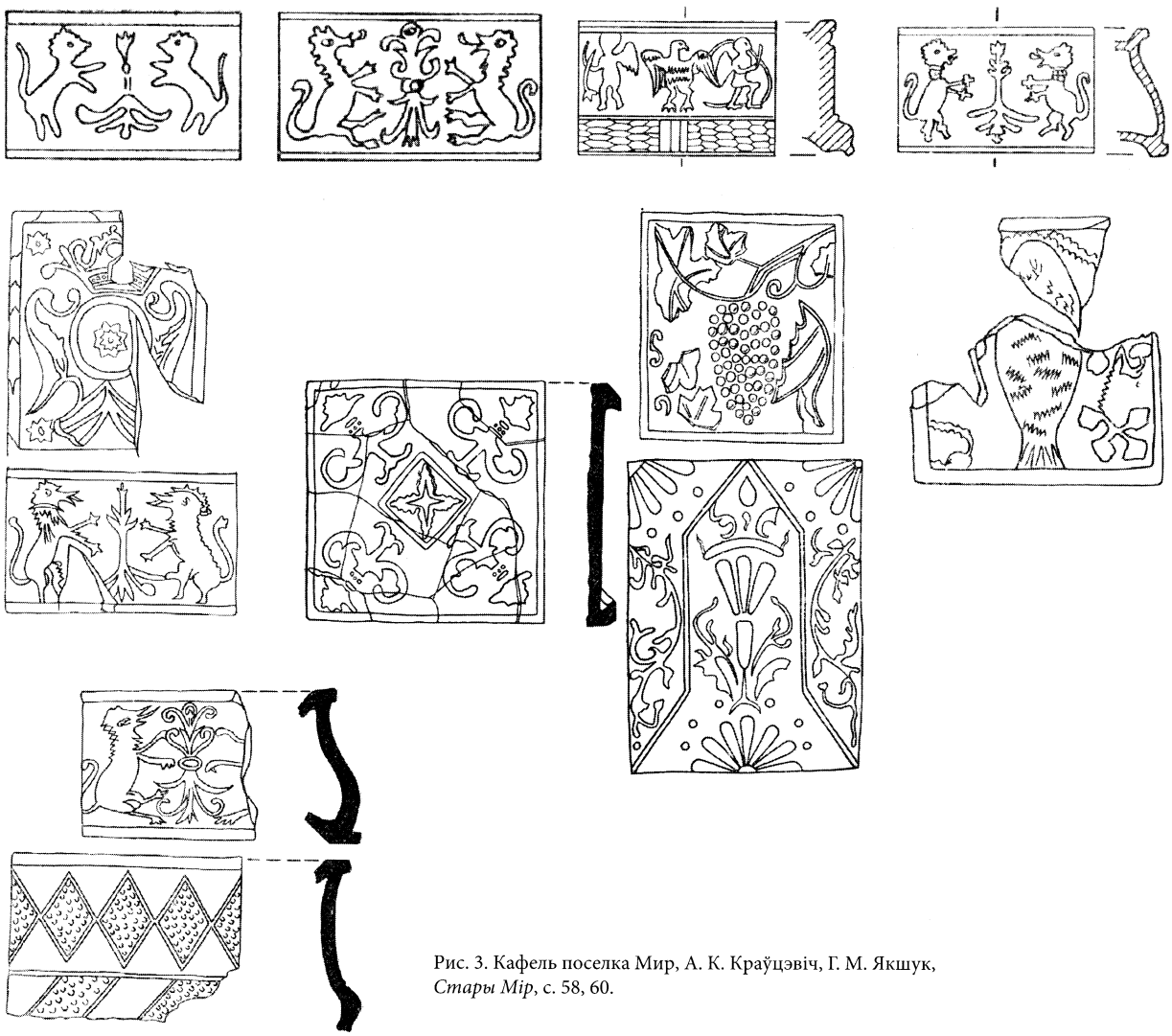


Рис. 3. Кафель поселка Мир, А. К. Краўцэвіч, Г. М. Якшук, *Стары Мір*, с. 58, 60.

О. Трусов указывает на их сходство. Одновременно он отмечает, что среди кафеля местечка встречаются два типа не харктерные для замка. Это вышеупомянутый кафель со стилизованным шляхетским гербом и кафель с изображением грозди винограда[10].

Несмотря на то, что кафельные печи упоминаются в *Писцовой книге Гродненской экономи*, которая была составлена в XVI–XVII вв., гродненский кафель изучен и опубликован крайне недостаточно. На то время в замке насчитывалось более 30 печей, в том числе из зеленополивного, полихромного и терракотового кафеля[11]. Только после проведения археологических раскопок на Старом замке в 1985-1988 гг. были получены материалы, доплнившие скупые письменные сведения. Краткий анализ и описание кфеля. Найденного во время этих раскопок содержится в обобщающей работе О. Трусова, В. Соболя и Н. Зданович[12]. Среди гродненского горшкового кафеля иследователи выделили 2 типа: с круглым и квадратным устьем, которые датируются XV–XVI вв.[13]

Некоторые экземпляры кафеля с квадратным устьем внутри имели зеленую поливу. Авторы не исключают, что оба типа горшкового кафеля могли использоваться и в XVIIв.[14] Наиболее распостраненным декором гродненского кафелф в конце XVI – первой четверти XVII в. являлся растительный орнамент, который часто строился по принципу четырехсторонней симметрии, кеогда в центре пластины находится розетка от которой в углы тянутся стилизованные стебли (рис. 5). Наряду с растительным в этот период был встречается и геометрический орнамент в виде ромбов и квадратов[15]. Авторы отмечают находки кафеля со следами побелки, что свидетельствует об использовании в замке побеленных кафельных печей. К средине и второй половине XVII в. иследователи относят кафель с изображением вазы с цветами. В конце XVII в.

10 Н. І. Здановіч, А. К. Краўцэвіч, А. А. Трусаў, *Матэрыяльная культура Міра і Мірскага замка*, Мінск 1994.
11 Там же, с. 53.
12 Там же, с. 54.
13 Там же, с. 55.
14 Там же, с. 56.
15 Н. І. Здановіч, А. К. Краўцэвіч, А.А. Трусаў, *Матэрыяльная культура ...*, с. 56-57.

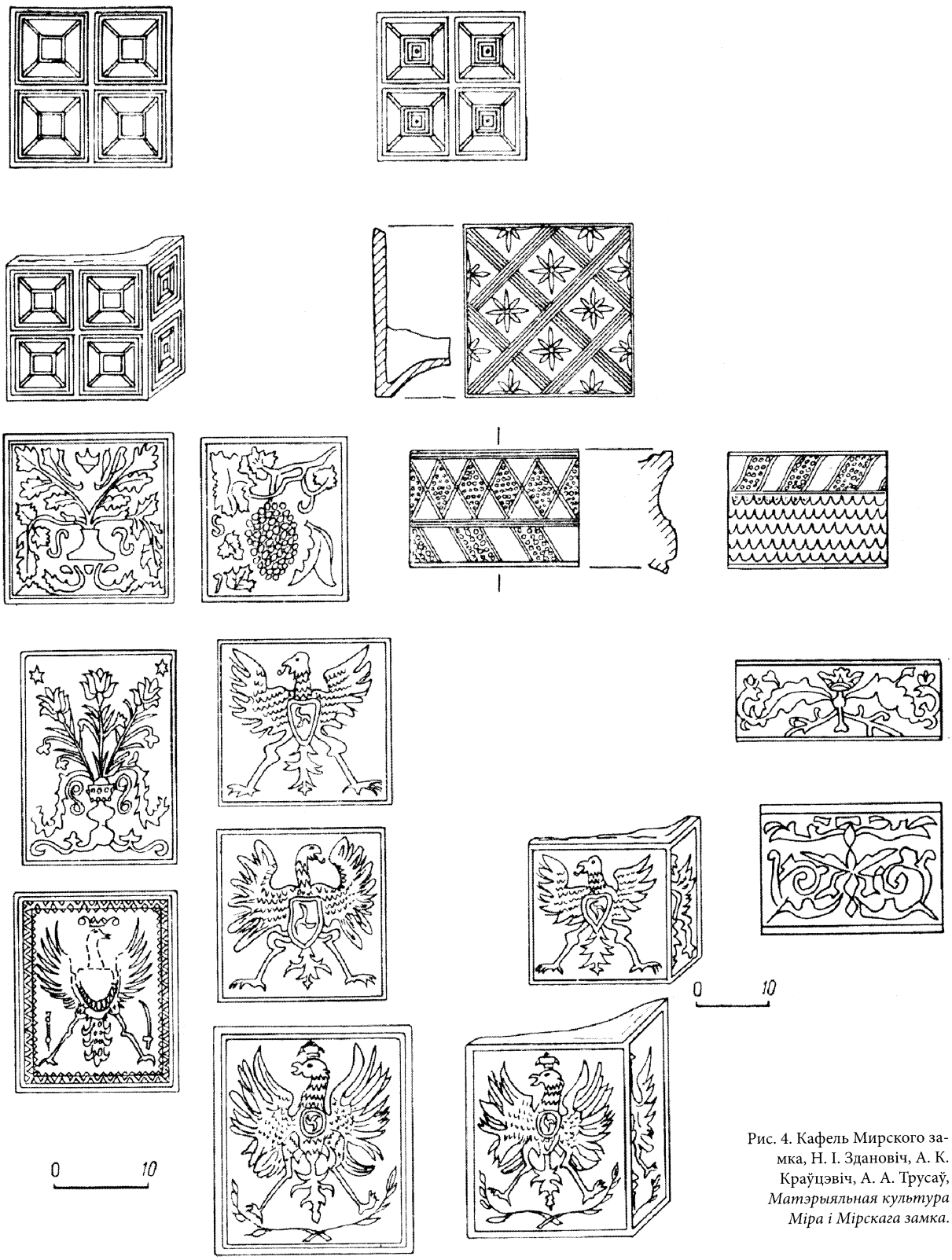


Рис. 4. Кафель Мирского замка, Н. І. Здановіч, А. К. Краўцэвіч, А. А. Трусаў, *Матэрыяльная культура Міра і Мірскага замка.*

начинается использование расписного кафеля когда рисунок ввиде цветка наносился синим кобальтом по белой эмали[16]. К разряду редких в колекции гродненского кафеля можно отнести несколько экземпляров. Это прежде всего полихромный кафель конца XVI в. из дворца Стефана Батория. На нем, в двойной крулой рамке изображен погрудный профиль человека с лавровым венком. В нижних углах пластины изображены двухглавые орлы, а в верхних углах находятся изображения львов, между которыми находится корона. К XVII в. относится кафель с изображением герба *Погоня*. Примечательно, что в Гродно встечаются как терракотовые, так зеленополивные, коричневополивные и полихромные врианты этого кафеля[17].

16 Там же, с. 1-62.
17 *Писцовая книга Гродненской экономики*, Ч. II, Вильна 1882, с. 18.

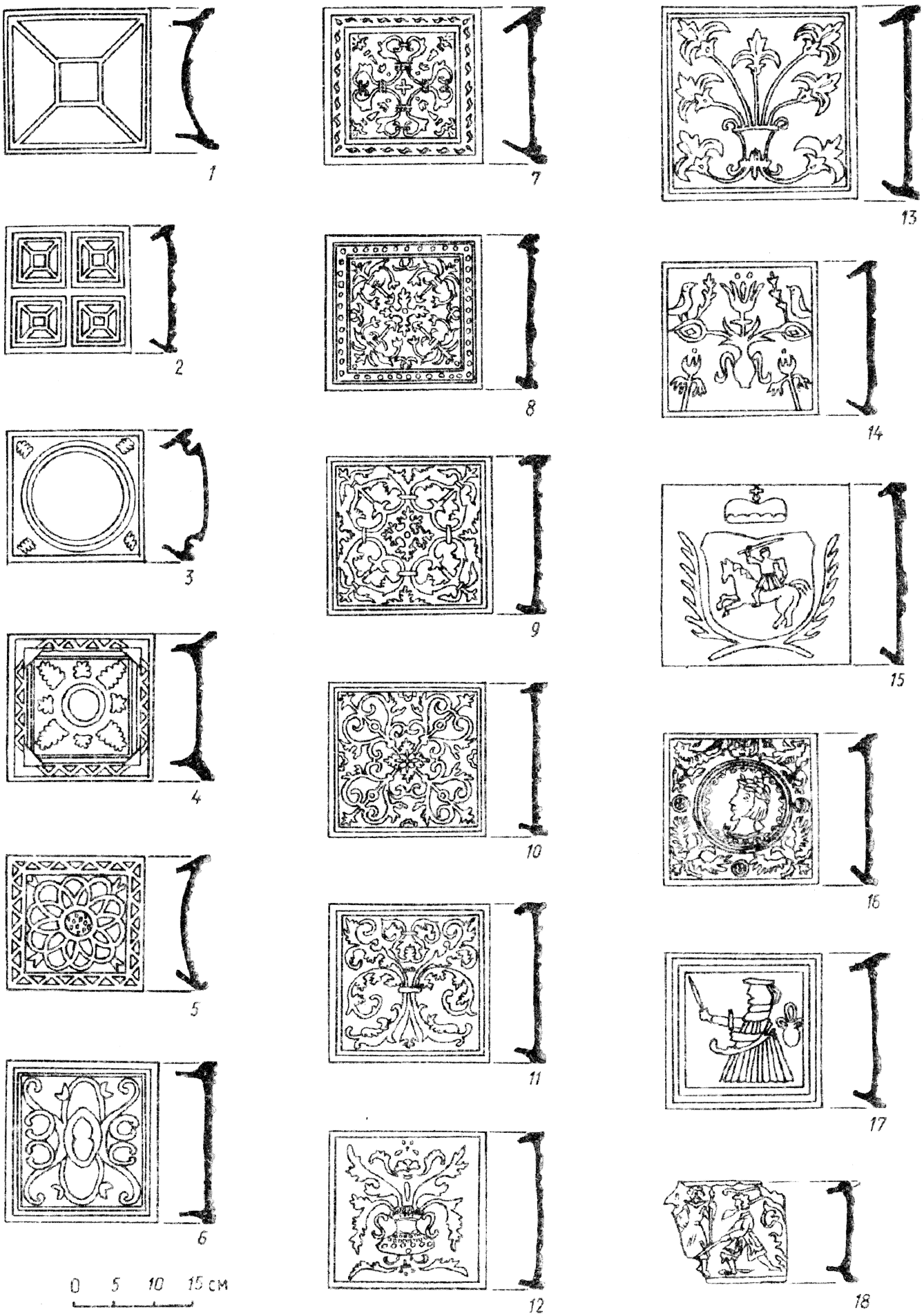


Рис. 5. Кафель Гродненского старого замка, А. А. Трусаў, В. Е, Собаль Н. И. Здановіч, *Стары замак у Гродне XI–XVIII ст.*: Гіст – археал. нарыс.

Вопросы производство и распространение поливного кафеля в Беларуси рассматривается в работе Н. Зданович и О. Трусова, посвященной поливной керамике. Разделы, посвященные кафелю были написаны О. Трусовым. По его мнению зеленополивной кафель появляется на Гродненщине в конце XV – начале XVI в.в., самый ранний зеленополиваной коробчатый экземпляр которой был найден у д. Береговцы Щучинского района[18].

До этого в белорусской литературе существовали различные точки зрения на время появления поливного кафеля. По мнению Л.Паничевой использование зеленой поливы в его производстве на Беларуси начинается в первой половине XVI в.[19] Сам же О. Трусов ранее высказывал мнение, что зеленая полива на белоруском кафеле появляется примерно во второй четверти XVI в.[20] При этом одновременно он утверждал, что внутренняя поверхность мискообразного кафеля стала покрываться зеленой поливой со средины XVI в.[21] Фрагменты такого кафеля были найдены во время раскопок в Креве, Лиде и Гродно[22]. Появление полихромного кафеля О. Трусов относит к первой половине XVI в. По мнению исследователя расцвет производства кафеля на Беларуси приходится на вторую половину XVI-первую половину XVII в. Для второй половины XVI в. характерна неполивной и зеленополивной кафель, лицевая пластина которого украшена выпуклым кругом вписанным в квадратную рамку. Экземпляры такого кафеля найдены в Лиде и Гродно. Появляется так же кафель с портретными изображениями[23].

Со средины XVII вв. орнаментации кафеля наблюдается постепенный отказ от четырехсторонней симетричных узоров и начинается использоваться асиметричный кафель, позволяющий составлять компазиционный рисунок из нескольких кафель. Это привело к распространению в конце XVII – начале XVIII вв. коврового стиля. В начале XVIII в. начинается использование расписной кафель. Фрагментф печи из такого кафеля был найден во время раскопок на Старом замке в Гродно. Вся поверхность ее пластины была покрыта белой эмалью, на которою нанесены синие кобальтовые цветы. Печь из расписного кафеля XVIII – начала XIX вв. сохранилась на Гродненщине в имении Жемыславль Ивевского района. Сопоставив материалы из разных регионов Беларуси, О. Трусов попытался определить региональные особенности кафеля. По его мнению особенностью западного региона, в том числе и Гродненщины является использование в украшении лицевой пластины изображения цветов, собранных в вазе или просто букетом[24]. Этот стиль был распространен со второй половины XVI в. С конца XVI первой половины распространенным сюжетом становится четырехстороннее симметричное стилизованное изображение растений и геометрический орнамент. Одновременно используется геральдическая кафля, связанная с гербами магнатских и шляхетских родов. В отличие от Гродненщины, на востоке Беларуси преобладал кафель с геральдическим сюжетом с изображениями гербов городов, цехов, шляхты и церковной эмблематики. Кроме того, в оформлении кафеля на востоке Беларуси широко использовалось изображение двухглавого орла[25].

Среди работ, посвященных гродненскому кафелю следует отметить хорошо иллюстрированый альбом, подготовленный В. Е. Соболем, М. А. Ткачевым, О. А. Трусовым и В. В. Угриновичем[26]. Составители дали краткий анализ основных этапов возникновения, развития и становления кафеля на Беларуси. В альбоме представлены наиболее интересные образцы кафеля, начиная от горшкового и заканчивая кафелем в стиле модерна, найденного в том числе и на Гродненщине. Кроме того, в альбом вошли фотографии сохранившихся на то время кафельных печей.

Анализ литературы свидетельствует, что кафель, характеризующий уровень материальной, духовной и художественной культуры Гродненщины, как впрочем и всей Беларуси, пока изучен явно недостаточно. Объясняется это только тем, что в научный оборот пока введена только часть материалов,полученных в ходе археологических исследований.

18 А. А. Трусаў, В. Е. Собаль, Н. И. Здановіч, *Стары замак у Гродне XI–XVIII ст.*: Гіст – археал. нарыс., Мінск 1993.
19 Там же, с. 51.
20 А. А. Трусаў, В. Е. Собаль, Н. И. Здановіч, *Стары замак ...*,с. 51.
21 Там же, с. 53.
22 Там же, с. 50.
23 Там же, с. 54.
24 Там же, с. 54.
25 Н. І. Здановіч, А.А. Трусаў, *Беларуская паліваная кераміка XI–XVIII стст.*, Мінск 1993.
26 Там же, с. 19.

THE HISTORY OF RESEARCH CONCERNING THE TILES IN THE GRODNO REGION

summary

Until quite lately, tiles in Byelorussia were not an object of archaeological investigations. Practically, until the middle of the 20th century in Grodno land the basic subject of interest were cemeteries. The first mention about the discovery of the tiles comes from 1871 when Alfons Budziński published in the "Warsaw`s Library" (*Biblioteka Warszawska*) results of his research in Augustów province. As late as in 1970s, in connection with the beginning of archaeological – architectonic research of castles, cities and towns of the Grodno land, archaeological materials characterizing material culture of the 14th-17th centuries was brought into scientific circulation. That was the time when appeared first works, brochures, and leaflets devoted to tiles. In 1980 L. Paniczewa obtained her doctor`s degree entitled "Byelorussian tiles from the 14th-17th centuries as scientific source" in which for the first time typology, classification and chronology of Byelorussian tiles was done. Her conclusions were completed and precised by O.Trusow on the grounds of research on castles in Mir, Krewa and Lida. Later on, among others A. Uhrynowicz, A. Krawcewicz, H. Jakszyk, N. Zdanowicz, W. Sobol and M. Tkaczow were also engaged in problems connected with tiles. However, the analysis of the literature of the subject testifies that tiles being evidence of the level of material and mental culture of both Grodno land and the whole Byelorussia as far have been recognized in insufficient degree because only part of materials obtained during excavations came into scientific circulation.

HISTORIA BADAŃ KAFLI NA TERYTORIUM GRODZIEŃSZCZYZNY

streszczenie

Jeszcze do niedawna kafle na Białorusi nie były obiektem badań archeologicznych. Praktycznie do poł. XX w. na Grodzieńszczyźnie podstawowym obiektem zainteresowań były cmentarzyska. Pierwsza wzmianka o znalezieniu kafli pochodzi z 1871 r., kiedy to Alfons Budziński opublikował w „Bibliotece Warszawskiej" wyniki swoich badań w guberni augustowskiej. Dopiero w latach 70. XX w. w związku z rozpoczęciem architektoniczno-archeologicznych badań zamków, miast i miasteczek Grodzieńszczyzny do obiegu naukowego zaczęto wprowadzać materiał archeologiczny charakteryzujacy kulturę materialną XIV–XVII w. Wtedy pojawiły się pierwsze prace, broszury oraz foldery poświęcone kaflom. W 1980 r. L. Paniczewa obroniła pracę doktorską „Białoruskie kafle z XIV–XVII w. jako źródło historyczne", w której po raz pierwszy dokonała typologii, klasyfikacji i chronologii białoruskich kafli. Jej wnioski uzupełnił i uściślił O. Trusow na podstawie badań zamków w Mirze, Krewie i Lidzie. Później tematyką kafli zajmowali się również między innymi A. Uhrynowicz, A. Krawcewicz, H. Jakszyk, N. Zdanowicz, W. Sobol oraz M. Tkaczow. Jednak analiza literatury przedmiotu świadczy, że kafle będące świadectwem poziomu kultury materialnej i duchowej zarówno Grodzieńszczyzny, jak i całej Białorusi póki co zbadane są w stopniu niedostatecznym, ponieważ do obiegu naukowego trafiła tylko część materiałów pozyskanych w trakcie prac wykopaliskowych.