

KOBIERCE ISLAMU W POLSKIM MALARSTWIE

PRZYSZYNEK DO IKONOGRAFII TKANIN ORIENTALNYCH

Długie dzieje kobiernictwa i sztuki kobierniczej pozwoliły na wyodrębnienie wielu problemów badawczych. Wśród nich najistotniejsze wydają się dwa zasadnicze działy. Pierwszy obejmuje dzieje kobiernictwa w krajach Wschodu, technikę wykonywania kobierców, kompozycję i rodzaje ornamentów, a także zagadnienia związane z wartościami artystycznymi. W dziale drugim mieszczą się tematy związane z dziejami kobierców wschodnich w krajach europejskich, z problematyką ich wpływów na sztukę w krajach Europy i udziałem w kształtowaniu w tych krajach gustów artystycznych¹.

W dziejach kobierców wschodnich w Europie pierwszorzędną rolę odegrała Polska. Dzieła sztuki z krajów Orientu docierały do nas już od czasów średniowiecza. Przez Polskę prowadził bowiem jeden z ważniejszych szlaków handlowych łączących kraje Wschodu z Zachodem². Karawany kupieckie

¹ W polskiej literaturze sporo miejsca poświęcił temu problemowi T. Mańkowski w licznych publikacjach; z nowszych opracowań por. B. Biedrońska-Słota, *Wpływ sztuki orientalnej na sztukę polską w okresie sarmatyzmu* [w:] *Portret typu sarmackiego w wieku XVII w Polsce, Czechach, na Słowacji i na Węgrzech*, Kraków 1985 (Seminaria Niedzickie. Związki artystyczne polsko-czesko-słowacko-węgierskie, 2), s. 189–194, il. na s. 283–287; Tejż e, *Orient w sztuce polskiej* [w:] *Orient w sztuce polskiej* [katalog wystawy]. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1992, s. 20–32. Na temat kobierców w malarstwie zachodnioeuropejskim por. J. Mills, *Carpets in Paintings*, London 1983.

² *Księgi celne miasta Krakowa*, rkps. w Archiwum Państwowym w Krakowie, (dalej APKr), sygn. 2118, 2119, 2121, 2124, 2125, 2129, 2130, 2132, 2137, 2138, 2141, 2149; *Relacja Sefera Muratowicza obywatela warszawskiego od Zygmunta III króla polskiego dla sprawowania rzeczy wysłanego do Persji w r.1602*, Warszawa 1777; J. Albertrand, *Pamiętniki o dawnej Polsce z czasów Zygmunta Augusta*, Wilno 1851; J. J. Kraszewski, *Podróże i poselstwa polskie do Turcji*, Kraków

zmierzały do Lwowa, skąd szły dalej drogą przez Wilno na północ, lub do Krakowa, a stamtąd do Europy Zachodniej³. Znaczna część wiewionego towaru, w którego skład wchodziły głównie tkaniny i kobierce, zostawała w Polsce. Świadczą o tym zachowane inwentarze majątku ruchomego królów, magnatów, szlachty i mieszczan, inwentarze kościelne oraz zapisy w księgach celnych, gdzie zaznaczano ilości i ceny wwożonego towaru⁴.

Wśród tkanin, które docierały do Polski, były też takie, które stanowiły łupy wojenne. Oprócz kobierców zdobycznych i tych, które znajdowały się w ofercie kupieckiej (a zatem ich wybór był przypadkowy), były i takie, które sprowadzano na zamówienia osób zamożnych (wówczas określano konkretnie żądany typ)⁵. Dzięki wielu możliwościom zdobycia tak popularnych u nas tkanin w każdym niemal pałacu, dworku czy kamienicy mieszczańskiej znajdowało się od kilku do kilkudziesięciu kobierców. Dla przykładu rejestr przeprowadzony na zamku książąt Ostrogskich w Dubnie w roku 1616 informuje, że było tam 157 kobierców⁶, a w kamienicy Wilczogórskich w Krakowie w roku 1673 – 13 kobierców⁷. Wiele z tych zasobów zagrabiono w czasie wojen. O liczbie kobierców wywiezionych z Polski z rzadka tylko informują źródła bezpośrednie. Można jedynie przypuszczać, biorąc pod uwagę informacje o kobiercach przechowywanych na przykład w kolekcjach w Szwecji, że wiele tych tkanin dostało się tam w charakterze łupów zagarniętych w Rzeczypospolitej. Potwierdza to pośrednio relacja sekretarza francuskiego poselstwa w Szwecji, który w roku 1634 pisał o zamku Jakuba de la Gardie, jednego

1860; S. Kutrzeba, *Handel Krakowa w wiekach średnich na tle stosunków handlowych Polski*, Kraków 1902; Tenże, *Handel Polski ze Wschodem w wiekach średnich*, Kraków 1903; S. Kutrzeba, J. Ptaśnik, *Dzieje handlu i kupiectwa krakowskiego* (Rocznik Krakowski, 14, 1912); Konstanty z Ostrowicy, *Pamiętniki Janczara czyli kronika turecka*, Kraków 1912; B. Baranowski, *Źródła wschodnie w Archiwum Koronnym do dziejów orientalizacji smaku artystycznego w Polsce XVI–XVII* (Materiały do Dziejów Sztuki i Kultury, 8, 1946); T. Mańkowski, *Sztuka islamu w Polsce*, Kraków 1935.

³ W. Łoziński, *Patrycjat i mieszczaństwo lwowskie XVI i XVII wieku*, Lwów 1892; *Katalog dokumentów tureckich. Dokumenty do dziejów Polski i krajów ościennych w latach 1455–1672*, Warszawa 1959; J. Bieniarzówna, *Mieszczaństwo krakowskie XVII w.*, Kraków 1969.

⁴ Por. np. A. Falniowska-Gradowska, *Testamenty szlachty krakowskiej XVII–XVIII w.*, Kraków 1997.

⁵ Mańkowski, *o.c.*, s. 21–31; *Relacja Sefera Muratowicza...*

⁶ J. T. Lubomirski, *Regesta skarbcza ks. Ostrogskich w Dubnie* (Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce, 6, 1900), s. 12.

⁷ *Acta Advocaciarum Cracoviensium*, rkps APKr, sygn. 239, s. 1301.

z największych potentatów szwedzkich, w którym wtedy jeszcze „dywanów nie ma nie tylko w przedpokojach, ale i w samym mieszkaniu”⁸, podczas gdy inwentarze późniejsze odnotowują powszechną obecność tych tkanin w majątkach szwedzkich. Zdarzało się także, iż kobierce, stanowiące bardzo częsty element wyposażenia polskich siedzib, były wywożone jako dar lub posag i zostały z czasem rozproszone po całym świecie⁹.

Obok przekazów pisanych o kobiercach wschodnich w Polsce informują również – niekiedy nawet w sposób bardziej dokładny – źródła ikonograficzne. Wiadomości na temat kobierców, zebrane na podstawie analizy wizerunków tych tkanin w malarstwie polskim, mogą być dobrym uzupełnieniem danych do dziejów sztuki kobierniczej. Na obrazach, często dokładnie datowanych, przedstawiano bowiem kobierce nieraz z tak dużą precyzją, iż na podstawie wyobrażonych tam ornamentów można określić ośrodek kobiernictwa, w którym powstał pierwowzór namalowanej tkaniny.

Zagadnieniem przedstawień kobierców w malarstwie polskim zajmowała się Konstancja Stębowska¹⁰. Autorka na przykładach zaczerpniętych z krakowskiego malarstwa cechowego przeanalizowała typy kobierców sprowadzanych do Polski pod koniec wieku XV i z początkiem XVI. Więcej świadectw ikonograficznych pozostawił wiek XVII, okres, w którym kobierce były w Polsce najbardziej popularne. Na portretach królów, przedstawicieli magnaterii i szlachty, a także na obrazach o treści religijnej widać wnętrza ozdobione takimi tkaninami.

W niniejszej pracy do analizy utrwalonych w malarstwie kobierców wybrano obrazy, w których ornamenty odtwarzanych tkanin są dokładnie czytelne i dadzą się w sposób prawdopodobny związać z konkretnymi zabytkami zachowanymi w polskich zbiorach muzealnych. Do najczęściej występujących w malarstwie należą k o b i e r c e t u r e c k i e. Przypuszczalnym tego powodem była duża liczba tych tkanin w polskich majątkach oraz ich wyrazista kompozycja o mocno zgeometryzowanych formach ornamentalnych.

⁸ Z. Łakociński, *Polonica sveciana artistica* (Rocznik Historii Sztuki, 3, 1962), s. 224.

⁹ Np. kobierce z monachijskich zbiorów publikowane przez Mańkowskiego, o.c., tabl. 3; por. też R. Camman, *Cosmic Symbolism on Carpets from the Sanguszko Group* [w:] *Studies of Art and Literature of the Near East in Honour of Richard Ettinghausen*, New York 1974; T. Mańkowski, *Le tapis persan dit cracovien-parisien du trésor de la Cathédrale de Cracovie* (Rocznik Orientalistyczny, 16, 1953).

¹⁰ K. Stębowska, *Dywany wschodnie na zabytkach krakowskiego malarstwa z końca w. XV i początków XVI i ślad po nich pozostały naszego handlu ze Wschodem* (Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce, 8, 1907), s. CCXLIV.



1. Autor nieznany, obraz wotywny ks. Andrzeja Tarły z kobiercem typu ladik, Polska, 2. ćwierć XVII w. Kościół parafialny w Zawadzie (fot. J. Langda)

typu ashkali¹². Z tego właśnie typu bordiury, utworzonej wyłącznie z geometrycznych motywów, wywodzi się szereg bordiur o zbliżonym układzie ornamentów, lecz różniących się detalami wzoru. Takie bordiury można spotkać

Obraz przechowywany w kościele parafialnym w Zawadzie przedstawia księdza Andrzeja Tarłę kłęczącego na kobiercu rozłożonym na stopniach ołtarza (il.1)¹¹. Pole środkowe tej tkaniny zajmuje nisza mihrabu z wpisanymi w nią trzema arkadami wspartymi na formach przypominających kolumny; w arkadach o czerwonym tle umieszczono barwne motywy zgeometryzowanych drzewek kwiatowych. Część pola poniżej mihrabu zajmuje ciąg arkadek o schodkowanych łukach z motywami drzewek kwiatowych w polach. Pas środkowy bordiury, złożonej z trzech pasów, wypełniają stylizowane rozety oddzielone motywami przypominającymi tralki. Ornamenty w bordiurze zbliżone są układem (zachowując inną stylizację szczegółów) do bordiury

¹¹ *Katalog zabytków sztuki w Polsce, I: Województwo krakowskie*, pod red. J. Szablowskiego, Warszawa 1951, il. 537; M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie. Manierizm, barok*, Warszawa 1971, il. 77.

¹² Por. H. Jacoby, *How to know Oriental Carpets and Rugs*, London 1962, s. 28–29.

zarówno w kobiercach wykonanych w Turcji¹³, jak i w Persji¹⁴, a nawet w Polsce¹⁵. O miejscu i czasie wykonania kobierca, który został namalowany na obrazie wotywnym księdza Tarły, świadczyć zatem mogą motywy występujące w polu środkowym. Wskazują one jednoznacznie na to, iż pierwowzór namalowanego kobierca wiązany był w Turcji, w miejscowości Ladik, skąd wzięły nazwę wszystkie tkaniny o podobnych cechach stylistycznych, nazywane w literaturze kobiercami typu ladik. Kobierce takie, podobnie jak i kobierce innych typów, posiadające w polu środkowym mihrab – którego obecność świadczyła o duchowym związku modlącego się wyznawcy islamu z najważniejszym meczetem w Mekce – w krajach muzułmańskich służyły do odprawiania modłów. Umieszczone natomiast na stopniach ołtarza w kościele katolickim miały wyłącznie znaczenie dekoracyjne.

W kolekcji Działu tkanin Muzeum Narodowego w Krakowie przechowywany jest kobierzec modlitewny typu ladik (il. 2). Czerwone pole tej tkani-



2. Kobierzec modlitewny typu ladik, Turcja, pocz. XVII w. Muzeum Narodowe w Krakowie (fot. Studio ST)

¹³ Por. M. V. Ferrero, *Impariamo a conoscere i tappeti*, Novara 1969, il. 42.

¹⁴ Por. P. W. Meister, A. Saldern, *Persische Teppiche. Katalog der Ausstellung*, Hamburg, Frankfurt 1971, kat. nr 24, il. na s. 63.

¹⁵ Por. T. Mańkowski, *Polskie tkaniny i hafty XVI–XVII w.*, Wrocław 1954, il. 81.

ny wypełnione zostało niszą mihrabu. Poniżej umieszczono pas z wpisanymi weń małymi arkadkami na czerwonym tle. Szeroką bordiurę zdobią stylizowane motywy palmet łączone wicią. W kompozycji i ornamentach tego kobierca można odnaleźć wiele podobieństw do tkaniny namalowanej na obrazie. Warto zwrócić uwagę na podział niszy mihrabu oraz na sposób wypełniania umieszczonych poniżej prostokątnych pól z charakterystycznymi motywami zgeometryzowanych, zwróconych ku dołowi kwiatów tulipana na wydłużonych łodygach. Wymienione szczegóły są identyczne na kobiercu rzeczywistym i tym namalowanym.

Obraz z Zawady datowany jest na r.1626¹⁶. Przypuszczać zatem wolno, iż pierwowzór dla namalowanego na nim kobierca musiał powstać niewiele wcześniej. Przemawiają za tym przede wszystkim wiadomości na temat handlu z Turcją, świadczące o tym, że z Turcji do Polski przywożono ciągle nowe tkaniny o coraz to innych wzorach. Autorzy opracowań na temat rozwoju sztuki kobierniczej w Turcji rozróżniają dwa typy kobierców ladik¹⁷. Koberce zaliczane do pierwszego typu charakteryzuje podział mihrabu na trzy arkady z kolumnami wspartymi na architektonicznych bazach; datowane są one na koniec wieku XVI i na wiek XVII. Drugi typ kobierców ladik to tkaniny o wzorze dokładnie takim, jaki występuje na obrazie z Zawady. Takie tkaniny w literaturze fachowej datowane są dopiero na wiek XVIII. Dokładne datowanie obrazu z Zawady pozwala w sposób jednoznaczny przesunąć okres wiązania podobnych kobierców już na początek w. XVII.

W Muzeum w Liwie przechowywany jest obraz (il. 3), we wcześniejszej literaturze datowany na rok 1734, interpretowany jako przedstawienie postaci legendarnego Nawoja z synami, przypisywany Szymonowi Czechowiczowi¹⁸. W ustawieniu portretowanych osób, sposobie malowania, tak nietypowym dla wieku XVIII, doszukiwano się świadomej archaizacji, dokonanej przez malarza w celu przedstawienia postaci legendarnej. Dopiero Janina Ruszczyćówna zweryfikowała ten pogląd¹⁹. Według tej autorki obraz przedstawia

¹⁶ Por. przypis 9.

¹⁷ I. Bennett, *Rugs and Carpets of the World*, London 1977, s. 201–204; F. Batári, *Ottoman Turkish Carpets*, Budapest 1994, kat. nr 74–79.

¹⁸ J. Orańska, *Szymon Czechowicz*, Poznań 1948, s. 103–104, il. na s. 108; A. Ryszkiewicz, *Polski portret zbiorowy*, Warszawa–Wrocław 1961, s. 47–48, il. 22.

¹⁹ J. Ruszczyćówna, *Portret Zbigniewa Ossolińskiego [w:] Portret Polski XVII i XVIII wieku. Katalog wystawy*. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1977, kat. nr 38, il. 14; por. też *Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portrety osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576–1763. Katalog wystawy*. Muzeum Narodowe w Warszawie, [Warszawa] 1993, kat. nr 184.

Zbigniewa Ossolińskiego z synami, a namalowany został w połowie wieku XVII. Za takim datowaniem obrazu przemawia m.in. szczególnie w postaci widocznego na obrazie fragmentu odtworzonego z dużą dokładnością kobierca, którym nakryto stół umieszczony w tle. Kobieriec, o polu środkowym wypełnionym czerwoną niszą mihrabu, zamkniętą łukiem o schodkowym kształcie, ujęty jest pasem bordiury wypełnionej medalionami z palmetami zwanymi żółwiowymi (na obrazie widoczny jest jeden taki motyw). Te szczegóły ornamentu pozwalają na jednoznaczne stwierdzenie, że wzorem dla malarza był w tym przypadku k o b i e r z e c t z w. s i e d m i o g r o d z k i.

Kobierce tego typu, o niewielkich wymiarach, stanowią dużą grupę bardzo podobnych do siebie tkanin, przechowywanych w wielu kolekcjach. Najbardziej typowe są dla tych kobierców



3. Autor nieznany, *Portret Zbigniewa Ossolińskiego z synami*, fragment z kobiercem tzw. siedmiogrodzkim, Polska, poł. XVII w. Muzeum Zbrojownia w Liwie (fot. Archiwum MNK)

dwa elementy, widoczne także na obrazie w Liwie: podwójny mihrab o charakterystycznym zamknięciu i tzw. bordiura żółwiowa utworzona z motywów wielobocznych medalionów, które wypełnione są palmetami przypominającymi stylizowaną skorupę żółwia. Szczególnie dużo tych tkanin przechowywało się w kościołach protestanckich na terenie Siedmiogrodu, jako pozostałość po tureckim panowaniu w tej części dzisiejszej Rumunii w latach 1526–1699. Ko-



4. Koberzec tzw. siedmiogrodzki,
Turcja, ok. połowy XVII w.
Muzeum Narodowe w Krakowie
(fot. P. Solarz)

miogrodzkie, potwierdza tezę Ruszczycówny o namalowaniu liwskiego obrazu przed połową wieku XVII.

W kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie zachowała się duża grupa koberców tego typu, z których jeden jest szczególnie bliski namalowanemu na liwskim obrazie (il. 4). Pole środkowe zajmuje podwójna nisza mihrabu ozdobiona dwoma symetrycznie umieszczonymi stylizowanymi motywami dzbanów; szeroką bordiurę wypełniają ornamenty złożone z wielobocznych białych medalionów z wpisanymi w nie stylizowanymi palmetami, ujętymi zgeometryzowanymi kwiatami. Identyczność ornamentów wypełniających bordiury obu koberców (namalowanego i przechowywanego w Muzeum) – czyli wieloboczne medaliony z palmetami oraz drobnymi kwiatami układanymi wokół palmet – pozwala datować koberzec z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie, podobnie jak obraz w Liwie, na około połowę wieku XVII.

bierce te przyjęły nazwę od miejsca znalezienia i określane są w literaturze najczęściej jako koberce tzw. siedmiogrodzkie lub – rzadziej – transylwańskie. Autorzy fachowych opracowań ciągle jeszcze toczą dyskusje na temat miejsca wykonywania tych tkanin. Niektórzy z nich uważają, że koberce te wiązano na terenach Transylwanii²⁰, większość jednak określa je jako wykonywane w warsztatach czynnych na terenie Anatolii, w Uszak lub Bergama²¹. Wszyscy natomiast zgodni są co do datowania. Uważają, że koberce te wiązano już w wieku XVI, ale rozpowszechniły się w XVII. Wtedy także, bezpośrednio z Turcji, przywożono je w dużych ilościach do Polski. Tak więc wiedza o czasie, w którym powstawały koberce sied-

²⁰ Np. A. Kertesz-Badrus, *Türkische Teppiche in Siebenbürgen*, Bukarest 1985.

²¹ Np. Bennett, *o.c.*, s. 204; Batári, *o.c.*, kat. nr 45–65.



5. Łukasz Ziemecki, *Spotkanie w Emaus*. Dawny klasztor popijarski w Rzeszowie, koniec XVII w. (fot. B. Biedrońska-Słota)

Wspomniane wyżej wyobrażenie kobierca tzw. siedmiogrodzkiego nie jest wyjątkowe w sztuce polskiej. Występuje także, powtórzone dwukrotnie, wśród dekoracji malarskich w dawnym klasztorze popijarskim w Rzeszowie, wykonanych pod koniec w. XVII przez mistrza Łukasza Ziemeckiego²². Takim kobercem nakryty jest stół wyobrażony w malowidle umieszczonym centralnie na sklepieniu refektarza, wyodrębnionym stiukową profilowaną ramą, przedstawiającym scenę spotkania Chrystusa z uczniami w Emaus (il. 5). Niemal identyczny kobierzec widoczny jest wśród przedstawień umieszczonych w centrum sklepienia kolebkowego z lunetami w sali aptecznej (il. 6), wyobrażających dwunastu mędrców w siedemnastowiecznych strojach zgromadzonych przy stole. W tej scenie na kobercu nakrywającym stół umieszczono alegoryczne akcesoria związane z wiedzą o życiu ludzkim²³. Tkaniny odtworzono w tych przedstawieniach tak precyzyjnie, że mogą służyć jako źródło w badaniach dziejów kobiernictwa tureckiego.

²² por. J. Świeboda, *Popijarski zespół architektoniczny w Rzeszowie*, Rzeszów 1991, s. 61–72.

²³ Tamże, s. 68.



6. Łukasz Ziemecki, scena symboliczna, fragment. Dawny klasztor pijarów w Rzeszowie, koniec XVII w. (fot. B. Biedrońska-Słota)

W Muzeum Narodowym w Krakowie zachował się kobierzec tzw. siedmiogrodzki (il. 7), którego kompozycja i szczegóły dekoracji wskazują, że mógł on stanowić wzór dla malarza fresków w rzeszowskim klasztorze. Pole środkowe – w obu przypadkach – zajmuje podwójny mihrab zamknięty łukiem z uskokami; do dekoracji niszy mihrabu użyto motywów kwiatowych o identycznej stylizacji. Bordiura złożona jest z trzech pasów. W najszerszym z nich, środkowym, rozmieszczono medaliony w formach ośmioboków, z lekko zgeometryzowanymi palmetami. Wąskie pasy boczne dekoruje zągębiający się dwubarwny ornament, utworzony z motywu przestylizowanego trójliścia. Malowidła sklepien klasztornych datowane są na koniec w. XVII²⁴. Można więc na tej podstawie uściślić datowanie kobierca ze zbiorów Muzeum i określić czas jego powstania w Turcji na ostatnią ćwierć wieku XVII.

Kobierce zwane dzisiaj siedmiogrodzkimi musiały być u nas szczególnie popularne, i to przez dłuższy okres, sądząc z liczby zachowanych tkanin tego typu i częstotliwości ich występowania w malarstwie. Jeszcze bowiem

²⁴ Tamże, s. 61.

w 2. połowie wieku XVIII Stanisław Stroński udekorował podniebie kopuły klasztornej kościoła OO. Bernardynów w Leżajsku iluzjonistyczną balustradą z przerzuconymi przez nią wzorzystymi kobiercami. Mimo że tkaniny te artysta przedstawił ogólnikowo, można wśród nich rozpoznać kompozycję, motywy i stylizacje charakterystyczne dla kobierców tzw. siedmiogrodzkich (il. 8).

Na *Portrecie królewicza Władysława Zygmunta Wazy* ze zbiorów Muzeum Czartoryskich, namalowanym prawdopodobnie w okresie 1625–30²⁵, stół, na którym wspiera



8. Stanisław Stroński, fragment polichromii w podniebiu kopuły w kościele przy klasztorze OO. Bernardynów w Leżajsku, 2. połowa XVIII w. (fot. W. Wolny)



7. Kobieriec tzw. siedmiogrodzki, Turcja, ok. połowy XVII w. Muzeum Narodowe w Krakowie (fot. P. Solarz)

się portretowany, nakryto kobiercem (il. 9). Na ciemnogrnatowym tle słabo czytelny jest wzór w kolorze ciemnej czerwieni, złożony z palmet tarczowych, kwiatów i liści. Lepiej widoczne są ornamenty dekorujące bordiurę, na które składają się dwa typy palmet alternujące ze stylizowanymi rozetami. Bordiura ta przypomina układem motywów tzw. bordiurę typu herat, występującą w kobiercach perskich; różni się od typowego układu brakiem liści lancetowatych ujmujących palmety. Sposób

²⁵ T. Dobrowolski, *Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu*, Kraków 1948, tabl. 61.



9. Autor nieznany, *Portret królewicza Władysława Zygmunta Wazy z kobiercem perskim*, ok. 1625–30. Kraków, Muzeum Czartoryskich (fot. R. Kubiczek)



10. Tomasz Dolabella (?), *Portret Stanisława Tęczyńskiego z kobiercem tzw. polskim*, Polska, ok. 1634. Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu (fot. S. Michta)

stylizacji palmet i wypełnienie pola środkowego pozwalają stwierdzić, iż wzorem był tutaj **kobierzec perski**, wykonany w okresie największego rozkwitu klasycznych perskich manufaktur, przypadającym na koniec wieku XVI i początek XVII.

Perski kobierzec odtworzył też Tomasz Dolabella, domniemany autor *Portretu Stanisława Tęczyńskiego*, namalowanego około roku 1634 (il. 10)²⁶.

²⁶ *Portret polski XVII i XVIII wieku...*, kat. nr 4, il. 11; z propozycją takiej atrybucji wystąpił K. Kuczman, *Portret Stanisława Tęczyńskiego w zbiorach wawelskich. Zagadnienia proveniencji artystycznej i autorstwa* (Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych PAN w Krakowie, 15/1, 1972), s. 149–150; Tenże, *Portret „dziwnie piękny”* (Spotkania z Zabytkami, 13/5, 1989), s. 47–49; *Gdzie Wschód spotyka Zachód...*, kat. nr 64.

W obrazie tym artysta potraktował tkaninę wyjątkowo starannie, odtwarzając walory kompozycji ornamentalnej, grę światła na powierzchni i miękkość materii. W polu środkowym, na czerwonym tle, umieszczono motywy dużych kolistych medalionów wielobocznych, wypełnionych arabeskową wicią z ujętymi czarnym konturem kwiatami w kolorach niebieskim, żółtym, pomarańczowym i kremowym. Środkowy pas bordiury, na kremowym tle, dekorują rozety w kolorach: czerwonym, żółtym i błękitnym; pasy boczne wypełniają drobne róże. Wymienione motywy oraz ich kolorystyka pozwalają przypuszczać, że wzorem dla malarza był w tym przypadku kobierzec wiązany nićmi jedwabnymi, wykonany zapewne w jednej z najlepszych manufaktur perskich, należący do grupy tkanin nazywanych w literaturze przedmiotu *kobiercami* tzw. *polskimi*, które od początku w. XVII sprowadzano do naszego kraju na specjalne zamówienia²⁷.

Inny perski kobierzec stanowi ozdobę dwóch portretów króla Jana III Sobieskiego, namalowanych, według opinii zawartej w dawniejszej literaturze przedmiotu, przez Jana Triciusa w roku 1676²⁸. Ostatnio portrety te zostały



11. Jan Tricius, *Portret króla Jana III Sobieskiego z kobiercem perskim*, Polska, 1676. Muzeum w Wilanowie (fot. B. Seredyńska)

²⁷ B. Biedrońska-Słotowa, *Kobierce perskie tzw. polskie. Studium nad budową i znaczeniem ornamentu w sztuce islamu* (Folia Historiae Artium, 23, 1987) s. 85–121.

²⁸ T. Dobrowolski, o.c., il. 154; T. Mańkowski, *Malarstwo na dworze Jana III Sobieskiego* (Biuletyn Historii Sztuki, 12/1–4, 1950), s. 201–288; *Portrety oso-*

poddane gruntownej analizie stylistycznej i konserwatorskiej, w wyniku której stwierdzono, że sygnatura „Jan Tricius pinxit AD 1676” na jednym z nich umieszczona jest na późniejszej warstwie malarskiej i prawdopodobnie została przeniesiona w czasie konserwacji obrazu w wieku XIX²⁹. Natomiast w przypadku drugiego portretu, wyobrażającego króla Jana III Sobieskiego z synem Jakubem, potwierdzono wątpliwości co do autorstwa Triciusa³⁰ i przypisano ten portret Jerzemu Eleuterowi Szymonowiczowi-Siemiginowskiemu i datuje się go około roku 1690³¹.

Obu wymienionym królewskim wizerunkom – zarówno w portrecie samego monarchy (il. 11), jak i portrecie króla z synem Jakubem – towarzyszy stół nakryty tym samym kobiercem. Wzór tkaniny najbardziej czytelny jest w części bordiury. W szerokim pasie środkowym znajdują się kielichowate palmy rytmicznie odwracane, łączone zgeometryzowaną wicią. W wąskich pasach bocznych umieszczono stylizowane motywy róż w pasie zewnętrznym oraz ciągły motyw utworzony z zazębiających się trójliści w dwóch kontrastowych kolorach, zwany medachylem, w pasie wewnętrznym. Motywy te są najbardziej typowe dla kobierców perskich wiązanych w miejscowości Kirman w wieku XVII (il. 12); wśród takich też tkanin należy szukać pierwowzoru dla namalowanego kobierca.

Ta sama tkanina na obu omawianych portretach przedstawiona jest w identyczny sposób. Na owalny stół narzucony jest kobierzec z podwiniętym brzegiem, obszytym frędzlą o takim samym – w obu przypadkach – ułożeniu nici. Zawinięcie umożliwiło malarzowi ukazanie bogatej dekoracji rzeźbiarskiej stołu oraz gładkiej atłasowej podszewki w kolorze głębokiej zieleni. Powtórzenie z niemal fotograficzną dokładnością wyglądu tkaniny może wskazywać na jeden wspólny, prawdopodobnie graficzny, pierwowzór i tym samym stanowić argument za wykluczeniem autorstwa Triciusa w odniesieniu do portretu króla z synem Jakubem. Jest wysoce prawdopodobne, że ten sam artysta, malując dwie różne wersje portretu króla, zmieniłby fragment kompozycji z kobiercem. Wykluczyć raczej należy namalowanie fragmentu tkaniny z natury w identyczny sposób, jak przez kalkę. Ambitnemu artyście malowanie dra-

bistości polskich znajdujące się w pokojach i Galerii Palacu w Wilanowie, pod red. S. Kozakiewicza, Warszawa 1967, il. 62, 67.

²⁹ B. Kamińska, [hasło w:] *Tron Pamiątek ku czci „Najjaśniejszego, Niezwyčajnego Jana III Sobieskiego Króla Polskiego” w trzechsetlecie śmierci 1696–1996* [katalog wystawy]. Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 1996, kat. nr 2.

³⁰ M. Karpowicz, *Jerzy Eleuter Siemiginowski malarz polskiego baroku*, Wrocław 1974, s. 109–118.

³¹ *Tron Pamiątek...*, kat. nr 4.

powanej tkaniny dawało bowiem możliwość pokazania kunsztu warsztatowego w oddaniu jej kolorytu, struktury włókien i spłotów.

Jeszcze inny typ kobierca perskiego występuje na kilku obrazach namalowanych przez Piotra Dancersa de Rij około roku 1630³²; należą do nich dwa portrety męskie i jeden kobiecy. Ornamenty tkaniny odworzył malarz z drobiazgową do-



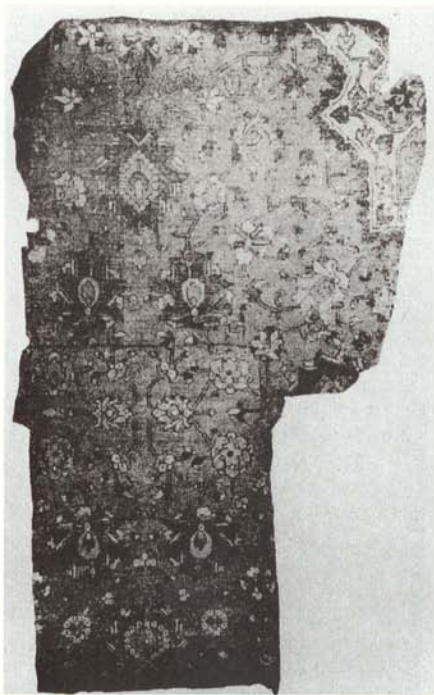
13. Piotr Danckers de Rij, *Portret mężczyzny z kobiercem perskim*, ok. 1630. Muzeum Narodowe w Poznaniu (fot. Archiwum MNK)



12. Kobierzec perski typu kirman. Museum für Kunst und Gewerbe w Hamburgu (fot. Archiwum MNK)

kładnością. Dekorację stanowią palmy kwiatowe i wachlarzowe oraz rozety w kolorach granatowym, niebieskim i turkusowym, ujęte ciemnym konturem, rozłożone rytmicznie na czerwonym tle (il. 13). Bordiurę wypełniają wieloboczne medaliony na tle w kolorze bordo. Oddzielają je motywy o kształcie tralek, użyte dla zaznaczenia podziałów pionowych. Horyzontalnie dzieli bordiurę wąski

³² Dobrowolski, o.c., il. 102, 103; A. Sławska, *Malarstwo wielkopolskie 1520–1650*, Poznań 1952, kat. nr 29, 43, 44; *Gdzie Wschód spotyka Zachód...*, kat. nr 66–68.



14. Fragment kobierca perskiego.
Staatliche Museen w Berlinie
(fot. Archiwum MNK)

pas biegnący przez jej środek. Pierwowzoru dla namalowanego kobierca szukać należy przez porównanie motywów z dekoracji pola środkowego, ornamenty bordiury są bowiem typowe dla wielu ośrodków kobiernictwa. Najbliższy omawianym kobiercom jest zabytek zachowany w zbiorach Staatliche Museen w Berlinie (il. 14). Kurt Erdmann w publikacji na temat kobierców perskich określił ten typ mianem kobierców medalionowych, które wiązano na terenie Persji z początkiem wieku XVII³³.

Z analizy wyobrażeń kobierców wschodnich w dziełach malarzy polskich i w Polsce pracujących można wysnuć kilka wniosków. O ile łatwo można było odnaleźć w zbiorach polskich tkaniny pokrewne kobiercom tureckim przedstawionym na obrazach, o tyle z dużą trudnością udało się po-

łączyć niektóre namalowane kobierce perskie z kobiercami zachowanymi w kolekcjach rodzimych. Kobierców tureckich sprowadzano do Polski więcej; częściej niż perskie miały one mniejsze wymiary, toteż mniej były narażone na zniszczenia spowodowane przez czas i użytkowanie. Mniej także od perskich – bardziej cenionych jako prestiżowy element wyposażenia wnętrza – ucierpiały w czasie wojen i grabieży. Zaznaczyć też wypada, że kobierce perskie – o wyrafinowanej kompozycji, wytwornie prowadzonych liniach ornamentu, łagodnym kolorystyce, często wykonywane z lśniących nici jedwabnych – stanowiły dla malarzy kuszące wyzwanie.

³³ K. Erdmann, *Teppichwebungen der islamischen Abteilung* (Berliner Museen, 64/1–2, 1943), s. 7, il. 2.