

Ewa Leńkiewicz

Nurt historyzmu w dziewiętnastowiecznej bizuterii europejskiej

Dziewiętnastowieczne odwoływanie się do stylów minionych epok nie było odkryciem tamtego stulecia. W wieku XIX po raz kolejny – po wcześniejszych „odrodzeniach” w kulturze Europy – sięgnięto do skarbnicy przeszłości w poszukiwaniu natchnienia i wzorów godnych naśladowania. Inspiracje przeszłością, czerpanie wzorów z dziedzictwa przodków, naśladownictwa i powtórzeń stylów historycznych były jednak tak znaczące w kulturze i sztuce XIX wieku, że wielu późniejszych artystów, teoretyków i badaczy oceniających ten czas z punktu widzenia jego kreatywności (w znaczeniu modernistycznego nowatorstwa), skłonnych było uznać go za wtórny, eklektyczny, pozbawiony oryginalności¹. Złą sławę sztuki użytkowej XIX wieku, jako niemającej własnego języka wzornictwa i dodatkowo „tworzonej przez maszyny”, a więc – jak twierdzono – bezduszej, ugruntowały poglądy wpływowych zwolenników koncepcji „oryginalnej” pracy

¹ Jednym z najbardziej radykalnych rzeczników modernistycznego nurtu, przeciwnikiem zbanalizowanych motywów pochodzących z dawnych epok był Hermann Muthesius (1861–1927). Swoje poglądy wyłożył w pracy *Kunst und Maschine*, „Decorative Kunst”, IX, 1901–1902, s. 141 n.

ręcznej, wzmacniane autorytetem Johna Ruskina (1819–1900)² i Williama Morrisa (1834–1896)³.

Blizsze przyjrzenie się intencjom dziewiętnastowiecznych twórców, spojrzenie na ich dokonania z perspektywy czasu i obiektywnych badań – wolnych od stereotypowych negacji i uprzedzeń – przekonuje, że odwołania do stylów minionych epok nie wynikały z braku idei czy inwencji, ale przeciwnie, z odkrycia znaczenia i siły historii. Historia w XIX wieku stała się nie tylko wielką gałęzią wiedzy humanistycznej, ale też – jak pisał Szymon Askenazy – „jednym z najważniejszych rodzajów służby publicznej”, a historyk uprawiający tę dziedzinę stawał się czymś więcej „niż prostym, użytecznym nauki swej pracownikiem”. Stawał się „dobrym, niezbędnym sługą narodu”⁴.

Historia wprzęgnięta w służbę narodu, włączona do polityki, stała się jednym z najpotężniejszych instrumentów, dzięki któremu „obudzone” narody Europy, badając swoją przeszłość, sankcjonując swoją tożsamość, w zamierzony sposób sięgnęły do historycznych wieków postrzeganych jako okresy ich dumy, największych narodowych sukcesów i osiągnięć, okresy największego kulturalnego i politycznego znaczenia.

Na fali zainteresowań przeszłością dokonywano spektakularnych odkryć historycznych i archeologicznych⁵, działających na zbiorową wyob-

² John Ruskin ganił maszyny i rewolucję przemysłową między innymi za symulowanie technik, symulowanie tworzyw. Swoje poglądy wyłożył w pracy *The Seven Lamps of Architecture. Lectures on Architecture and Painting*, Boston 2011 [EBook #35898], <http://www.gutenberg.org/files/35898/35898-h/35898-h.htm> (dostęp: 2 II 2015). Rewolucja przemysłowa umożliwiła wprowadzenie nieznanych wcześniej technik i materiałów prowadzących do standaryzacji. Jednym z największych przewrotów, skutkującym do dziś, było wprowadzenie do produkcji od 1855 r. pierwszych plastików. Mogły one symulować dowolne materiały: kość słoniową, heban, bursztyn, szylkret, róg, macicę perłową, perły, koral, malachit, nefryt, a także cenne kamienie jubilerskie, drewno, materiały budowlane. Por.: *Early Plastics. Perspectives 1850–1950*, red. S. Mossman, London 1997; C. Phillips, *Jewelry. From Antiquity to the Present*, London 1996, s. 150 n.

³ *The Collected Works of William Morris*, London 1915, s. 335 n.

⁴ S. Askenazy, *Szkic o Tadeuszu Korzonie*, Warszawa 1936, s. 3.

⁵ Dotyczy to m.in. wykopalisk odkrywających kulturę materialną etruską i grecką, w Italii i na Krymie, która stała się pożywką dla pracowni Fortunato Pio Castellaniego (1793–1865) i jego synów – Alessandra (1824–1883) i Augusta (1829–1914) wytwa-

rażnię, inicjujących dalsze badania i poszukiwania⁶. Organizowano aukcje i wystawy „starożytności”, wydawano katalogi. Pobudzało to zainteresowania historią, kształtowało artystyczne mody, skłaniało do kolekcjonerstwa, a także stanowiło źródło inspiracji dla artystów.

Zainteresowanie historią zachęcało do zbierania pamiątek nie tylko wielkiej, doniosłej przeszłości, ale także zwyczajnej, ludowej, do rejestrowania źródeł, faktów, legend, skłaniało do odwiedzania sławnych miejsc, pobudzało narodową dumę.

Ten wielki kulturowy ruch objął całą Europę⁷. Nie ominął także zniewolonej Polski, gdzie już na początku XIX wieku Tomasz Świącki w *Opisie starożytności Polski* z romantycznym uniesieniem wspominał wyjątkową przeszłość narodu, zachęcając Polaków do zwiedzania sławnych historycznych miejsc: „Od brzegów Odry do źródeł Dźwiny i Dniepru zaległy gruzy i zwaliska niegdyś ogromnego, świetnego i tak głośnego w dziejach Europy Królestwa Polskiego”⁸. „Ułomki tylko i gruzy wielkiego tego gmachu

rzających biżuterię „w stylu etruskim i greckim”. Biżuteria „etruska” i „grecka”, replikująca techniki granulacji i filigranu, sprzedawana w Rzymie, Paryżu i Londynie, przyniosła im międzynarodową sławę. Inne ze słynnych odkryć – Austerna Henry’ego Layarda w 1840 r. w Niniwie, wystawione w British Museum w Londynie, wywołały w latach 1850–1860 falę zainteresowań nieznaną kulturą asyryjską. W biżuterii tego czasu pojawiły się cylindryczne pieczęcie, figuralne plakietki z motywami asyryjskimi, łączone w bransolety, kolie, używane jako elementy kolczyków i pierścieni. Podobnie wykopaliska Augusta Mariette’a w Afryce północnej w 1860 r., prowadzone podczas budowy Kanału Sueskiego (1854–1869), wywołały modę na biżuterię z „motywami faraonскими”, co według jubilera i pisarza Henri Vevera (1853–1942) sprawiło, że dekoracja Wystawy Paryskiej 1867 r. oraz niemal cała pokazana tam kolekcja zdominowane była przez motywy sztuki starożytnego Egiptu: C. Phillips, *op. cit.*, s. 139 n.

⁶ Na rodzimym, polskim gruncie badania archeologiczne cieszyły się ogromnym zainteresowaniem, o czym świadczy założenie w 1873 r. przez Jana Zawiszę (1822–1886) specjalistycznego periodyku „Wiadomości Archeologiczne” (z podtytułem: „Spostrzeżenia lat ostatnich w dziedzinie starożytności krajowych”) w całości poświęconego badaniom wykopalisk. Odkrycia i wykopaliska z wielkim sukcesem prowadzili polscy etnografowie i archeolodzy skupieni wokół pisma: Józef Przyborowski, Jan Tadeusz Lubomirski, Zygmunt Gloger, Godfryd Ossowski i inni.

⁷ S. Burkot, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988, s. 221.

⁸ T. Świącki, *Opis starożytnej Polski*, t. 1, Warszawa 1816, s. 1.

mogłem mieć przed oczyma, pod ich więc zwaliskami zagrzebaną świetność dawną odkopywać usiłowałem, a w rozważaniu tych przekonałem się, że nie masz stopy ziemi w Polsce, która by nie nosiła pamięci poważnych dzieł przodków naszych, nie masz miejsca, które by nie przypominało dawnej potęgi i dostatków. Pod tymi to dziś smutnymi gruzami Polak znaleźć może zasady, co naród jego niegdyś do tak wielkiej świetności w Europie wzniosły, oraz przyczyny co ze szczytu sławy i szczęścia o upadek i zupełną zgubę przyprawiły”⁹.

Historia w służbie narodu wywołała nieznane wcześniej zjawiska w sztuce. Po raz pierwszy wykorzystano sztukę jako oręż w walce o interesy narodu – pojmowanego jako grupa, którą łączyło wspólne pochodzenie, wspólna przeszłość, język, zwyczaje, religia. Wcześniej sztuka była również wprzęgana do polityki, wykorzystywana na użytek propagandy, służyła jednak interesom jednostek, rodów, dynastii i Kościoła.

Zwłaszcza druga połowa XIX wieku była okresem nasilenia narodowych ideologii, w skrajnych przypadkach przeradzających się w nacjonalizm. Jego wyznawcy, posiłkując się teorią darwinizmu społecznego, interpretowali historię świata jako arenę walk pomiędzy narodami, z których tylko najsilniejsze mają prawo do przetrwania¹⁰.

Wpływowe koncepcje historiozoficzne w silnym stopniu oddziaływały na kierunki polityki przyjmowanej w danym kraju, popierającej wybór takiego historycznego stylu, jaki przywołując pamięć o okresach świetności, najlepiej odpowiadał narodowym aspiracjom¹¹.

Istotny udział w promowaniu ideologii wykorzystującej style historyczne miała bizuteria, która z racji swych niewielkich rozmiarów sprzyjających mobilności, stała się skutecznym narzędziem propagowania narodowych poglądów już w drugiej ćwierci XIX wieku.

⁹ *Ibidem*, s. I n.

¹⁰ E. Hobsbawm, *Narody i nacjonalizm po 1780 roku. Program, mit, rzeczywistość*, przekł. J. Maciejczyk, M. Starnawski, Warszawa 2010, s. 116 n.

¹¹ Interesujące w tym zakresie są badania prezentowane na konferencji poświęconej nacjonalizmowi w sztuce, zorganizowanej przez Instytut Sztuki PAN i Stowarzyszenie Historyków Sztuki w dniach 5–7 grudnia 1995. Materiały z konferencji zostały opub-

Jednym z najwcześniej adaptowanych stylów historycznych w biżuterii stał się gotyk, do którego już w końcu XVIII wieku sięgnęła architektura na fali zainteresowań romantyzmu, z jego upodobaniem do średnio-wiecznych romansów, legend i ruin.

W Niemczech, w okresie walk z Napoleonem, styl gotycki został włączony do zbudowania jedności narodowej w obliczu wspólnego wroga. Architekt Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) wybrał ten styl do odlanego z żelaza w 1818 roku *Pomnika narodowego ku czci poległych w wojnach VI koalicji antyfrancuskiej*, wzniesionego w berlińskiej dzielnicy Kreuzberg. Nie było to pierwsze sięgnięcie do gotyku w Niemczech, ale Schinkel użył go do tak politycznie ważnego monumentu, że kojarzył się on z poczuciem nowej niemieckiej tożsamości po pobiciu Francji¹².

Monument Schinkla został odlany przez Johanna Conrada Geissa (1772–1846), znawcy technologii odlewów żeliwnych, od roku 1814 posiadacza własnej odlewni¹³. Geiss zaliczał się ówczesnie do najlepszych odlewników biżuterii żeliwnej, wytwarzanej już pod koniec lat dziewięćdziesiątych XVIII wieku¹⁴.

Popularność biżuterii znanej jako „biżuteria żelazna” czy „żelazna biżuteria berlińska”¹⁵ wzrosła w 1810 roku, po śmierci pruskiej królowej Luizy (1776–1810), żony Fryderyka Wilhelma III (król Prus od 1779–1840). Na znak żałoby po uwielbianej królowej kobiety pruskie zaczęły nosić odlane z żeliwa krzyże z jej podobizną. Rok później zainicjowano wielką patriotyczną akcję przekazywania złotej i srebrnej biżuterii na fundusz wojenny. Z kolei w latach 1813–1815 pod hasłem *Gold gab ich für*

likowane pt.: *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, red. D. Konstantynow, R. Pasiczny, Warszawa 1998.

¹² C. Gere, J. Rudoe, *Jewellery in the Age of Queen Victoria. A Mirror to the World*, London 2010, s. 332.

¹³ M. Sperlich: *Geiss, Johann Conrad*, [w:] *Neue Deutsche Biographie*, t. 6, Berlin 1964, s. 156.

¹⁴ G. Redington Dawes, O. Collings, *Georgian Jewellery 1714–1830*, Woodbridge, Suffolk 2007, s. 60 n.

¹⁵ Królewska Pruska Odlewnia Żeliwa w Berlinie powstała w 1804 r. i była pierwszą wytwórnią biżuterii żeliwnej, *ibidem*, s. 63; także: A. Clifford, *Cut Steel and Berlin Iron Jewellery*, Bath 1971.

Eisen oddawano na potrzeby państwa złote klejnoty. W zamian rząd pruski ofiarował darczyńcom biżuterię żeliwną, opatrzoną tym słynnym hasłem lub nie mniej wzniosłym: *Eingetauscht zum Wohle of Vaterlandes*. W latach 1813–1815 wyprodukowano ponad jedenaście tysięcy sztuk żeliwnych precjozów, wśród których prawie połowę stanowiły krzyże¹⁶.

Sądzi się, że prace Johanna Conrada Geissa przy monumencie Karla Friedricha Schnikla, z którym wielokrotnie, jako projektantem i konsultantem współpracował, zainspirowały go do wprowadzenia w biżuterii motywów gotyku¹⁷. W dekoracji ażurowych, delikatnych bransoletek, naszyjników, kolczyków, medalionów, kamei, grzebieni, wachlarzy, diademów, klamer do pasków, pojawiły się w drugiej ćwierci XIX wieku motywy wimperg, pinakli, rybie pęcherze, maswerki¹⁸ (il. 1)¹⁹. Żelazna biżuteria, często dekorowana na rewersach portretem króla Fryderyka Wilhelma III, otrzymana w zamian za złoto, dekorowana gotyckimi motywami, zrosła się w świadomości Niemców z patriotycznym czynem, budującym narodową jedność. I chociaż jej popularność zmalała po 1850 roku, była ciągle wytwarzana do końca XIX wieku²⁰.

Po połowie XIX wieku nowym narodowym stylem stał się *alt-deutsch*, styl szesnastowiecznego renesansu niemieckiego. Wybór ten nie był podyktowany zachcianką mody, ale całkowicie przemyślaną, polityczną decyzją

¹⁶ A. Mason, D. Packer, *An Illustrated Dictionary Jewellery*, Hampshire 1973, s. 29. W projektowaniu części biżuterii miał udział Karl Friedrich Schinkel: C. Phillips, *op. cit.*, s. 131.

¹⁷ Geisse działał jako jeden z najaktywniejszych w tej dziedzinie, wśród mniej znanych wytwórców takich jak: „Lehmann Berlin”, „Schott Ilsenburg-am-aHarts”. Niestety, niewiele prac jest sygnowanych: H. Newman, *An Illustrated Dictionary of Jewellery*, London 1996, s. 37 (s.v.: *Berlin iron jewellery*).

¹⁸ Jednym z piękniejszych przykładów wykorzystania tych motywów jest komplet biżuterii z około 1830 r., powstały w pracowni Johanna Conrada Geissa (?), obecnie w zbiorach Nordiska Museet w Sztokholmie, składający się z naszyjnika, pary bransolet, pary kolczyków i broszy, pokazany na wystawie *Eisen Gold und Bunte Steine. Bürgerlicher Schmuck zur Zeit des Klassizismus und des Biedermeier Deutschland, Österreich, Schweiz, Pforzheim, Schmuckmuseum, 7 czerwca–9 października 1984*, z tekstem Brigitte Marquardt, Berlin 1984, s. 76, nr kat. 264.

¹⁹ Klamra do paska, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. SzM 586.

²⁰ C. Gere, J. Rudoe, *op. cit.*, s. 332; G. Redington Dawes, O. Collings, *op. cit.*, s. 63.

nawiązującą do czcigodnego wieku, widzianego jako czasy niezależności od wpływów włoskich i francuskich²¹. Wzorów do neorenesansowej biżuterii dostarczyły bogate skarbcze: Saksonii – Grünes Gewölbe w Dreźnie, Bawarii – kolekcja Residenz w Monachium, Wirtembergii – kolekcja w Stuttgarcie²². Głównymi centrami produkcji niemieckiej biżuterii stały się: Hana, Pforzheim i Schwäbisch-Gmünd²³.

We Francji już w pierwszych latach XIX wieku zainteresowano się rodzimym, niewłoskim renesansem, zwłaszcza po odkryciach maison François I. W 1827 roku styl ten uznano za narodowy. Renesans był kojarzony z wielką przeszłością Francji. Jednak już w latach czterdziestych stylem narodowym Francji proklamowany został gotyk, który również kojarzono z narodową dumą. W 1820 roku otwarto Musée de Cluny. Wkrótce, w 1830 roku, kolekcję średniowiecznych eksponatów Luwru powiększyły nowo przyjęte zbiory Edme-Antoine'a Duranda (1768–1835) i Pierre'a Révoila (1776–1842). W 1840 roku rozpoczął swą akcję ratowania architektury gotyckiej Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814–1879). Również w 1840 roku przetłumaczono na języki francuski i angielski słynny dwunastowieczny traktat Mnicha Theophila pt. *De Diversis Artibus*, z którego czerpano wiedzę na temat średniowiecznych technik²⁴.

Modę na gotyk, inspirowaną odkryciami archeologicznymi, promowali uczestnicy wielkich balów kostiumowych w Paryżu. Jubilerzy, nadążając za modnymi tendencjami, kopiowali dosłownie zabytkowe eksponaty lub przejmowali niektóre z ich form, technik czy ornamentyki. Okazją do kopiowania i inspiracji były naprawy i konserwacja średniowiecznej biżuterii, podczas których sporządzano czasami kilka kopii. Trafiały one do zainteresowanych nabywców²⁵.

Oba style, renesansowy, zaliczany wówczas do sztuki średniowiecza i gotycki, rozwijały się równolegle. Producenci precjozów łączyli je, okre-

²¹ C. Gere, J. Rudoe, *op. cit.*, s. 335.

²² *Ibidem*, s. 370.

²³ *Ibidem*, s. 371.

²⁴ *Ibidem*, s. 142.

²⁵ Y. Hackenbroch, *Reinhold Vasters, Goldsmith*, „Metropolitan Museum Journal“, XIX/XX, 1984/1985, s. 163.

ślając powstałe przedmioty mianem „biżuteria romantyczna”. To połączenie stylów w XIX wieku było czymś oczywistym i nie dostrzegano w tym sprzeczności²⁶.

Na fali zainteresowania renesansem odrodziły się techniki barwnej emalii z Limoges, kwitnące w czasach szkoły Fontainebleau, w czasach rządów Henryka II i w początkach manieryzmu za rządów Ludwika XIII²⁷. Od 1870 roku wielkim powodzeniem cieszyły się emaliowane, barwnie plakiety wytwarzane w Paryżu przez Alphonse’a Fouqueta (1828–1911), nawiązujące do emalii limuzyjskich²⁸.

Wielu jubilerom historyzujące ozdoby przyniosły międzynarodowy rozgłos. Sławną w Europie biżuterię w stylu gotyckim wytwarzał, między innymi, paryski projektant Francois-Désiré Froment-Meurice (1802–1855). Projektował ją, inspirując się elementami architektury gotyckiej, ale też odwzorowując dokładnie całe sceny z wątków literatury „dwornej miłości” (il. 2)²⁹ czy wątków z życia świętych³⁰. Europejską sławę zdobył także Jules Wièse (1818–1890), pracujący w stylu nawiązującym do średniowiecza³¹ (il. 3)³². Jego kontynuatorem stał się syn, Louis Wièse (1852–1923), wytwarzający historyzującą biżuterię jeszcze w latach dwudziestych XX wieku³³.

Druga połowa XIX wieku to także czas odrodzenia motywów baroku i rokoka³⁴. We Francji był to nie tylko powrót do wspaniałych czasów Ludwika XIV i nostalgicznym wspomnień tragicznego życia Marii-Antoiny, ale też wykalkulowany zabieg polityczny, świadomie inspirowany przez władcę II Cesarstwa – Napoleona III i jego małżonkę cesarżową Eugenię,

²⁶ C. Gere, J. Rudoe, *op. cit.*, s. 333.

²⁷ *Ibidem*, s. 335.

²⁸ C. Phillips, *op. cit.*, s. 144.

²⁹ Francois-Désiré Froment-Meurice, *Dama z kłęzącym rycerzem*, British Museum, Londyn, nr 1978.1002.724.

³⁰ C. Phillips, *op. cit.*, s. 142.

³¹ S. Hellmuth, *Jules Wièse und sein Atelier. Goldschmiedekunst des 19. Jahrhunderts in Paris*, Berlin 2014, strony dotyczące biżuterii historyzującej 188–242.

³² Jules Wièse, Klejnot z groteskową głową bestii w trójliściu, w otoczeniu trzech zwierzęcych masek, British Museum, Londyn, nr 1978.1002.551.

³³ S. Hellmuth, *op. cit.*, s. 22 n. 102 n.

³⁴ C. Phillips, *op. cit.*, s. 138.

pieczołowicie kultywujących tradycje monarchii sprzed wielkiej rewolucji francuskiej 1789 roku³⁵.

We wzornictwie biżuterii Francji – a za nią także w innych krajach Europy – pojawiły się motywy nawiązujące do świetności kraju sprzed rewolucji. Jako przykład sięgnięcia do wzorów baroku oraz rokoka niech posłużą klejnoty neobarokowe i neorokokowe przechowywane w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu: bransoleta neobarokowa, kameryzowana wielobarwnymi kamieniami jubilerskimi i barwną emalią (il. 4)³⁶ oraz kolczyki neorokokowe³⁷ w typie *girandole*, w których pendeloki ze szlifowanego kryształu górskiego naśladują diamentowe rokokowe „łezki” (il. 5)³⁸.

Ogromne zapotrzebowanie na historyzującą biżuterię, które wzrosło zwłaszcza po 1860 roku, miało też swoje ciemne strony. Chęć zysku skłaniała niektórych złotników do nadużyć i oszustw. Kopie, pastisze, imitacje wychodzące z wiedeńskiej pracowni Salomona Weiningera (zm. 1879)³⁹, z pracowni Reinholda Vastersa (1827–1909), utalentowanego złotnika pracującego w Akwizgranie, Kolonii, Paryżu⁴⁰ czy współpracującego z nim paryskiego złotnika Alfreda André (1839–1919), sprzedawane były za wysokie kwoty – jako oryginały – za pośrednictwem mieszkającego w Paryżu, wiedeńskiego dealera sztuki Frédérica Spitzera⁴¹. Czołowe muzea świata,

³⁵ C. Gere, J. Rudoe, *op. cit.*, s. 94.

³⁶ Bransoletka neobarokowa, ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu, nr inw. Rm 3135.

³⁷ Kolczyki neorokokowe, w typie *girandole*, ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu, nr inw. Rm 3122/1-2.

³⁸ R. Sobczak-Jaskulska, *Klejnoty Muzeum Sztuk Użytkowych, Oddziału Muzeum Narodowego w Poznaniu*, [w:] *Elitarna fascynacja czy niedoceniony element obrazu polskiej sztuki? Biżuteria w Polsce. Materiały z XIII Sesji Naukowej z cyklu „Rzemiosło artystyczne i wzornictwo w Polsce”, zorganizowanej przez Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki we współpracy z Międzynarodowymi Targami Gdańskimi SA w Gdańsku, w dniach 21–22 marca 2012 roku*, Toruń 2013, s. 75 n., il. 7, 9 a, b.

³⁹ W. Ślesiński, *Falszerstwa rzemiosła artystycznego*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1994, s. 54, 106, 131.

⁴⁰ C. Truman, *Reinhold Vasters, the last of the goldsmiths?*, „The Connoisseur”, CC, 1979, nr 805, s. 154 n.; Y. Hackenbroch, *op. cit.*, s. 163 n.

⁴¹ F. Costantini Lachat, *About Alfred André*, „Jewellery Studies”, XI, 2008, s. 80 n.; R. Distelberger, *Alfred André 1839–1919*, [w:] R. Distelberger, A. Luchs, P. Verdier,

w tym Victoria & Albert Museum, nowojorskie Metropolitan Museum of Art oraz kolekcje prywatne posiadają ich dzieła sztuki złotniczej, które po latach okazały się falsyfikatami⁴².

Ofiarą fałszerzy była też właścicielka słynnej kolekcji gołuchowskiej, Izabela z Czartoryskich Działyńska (1830–1898). Działyńska zgromadziła w swej kolekcji obiekty rzemiosła artystycznego: egipskiego, greckiego, rzymskiego, wczesnochrześcijańskiego, z wędrówek ludów, zabytki europejskiego rzemiosła artystycznego XI–XVII wieku, a także – jak sądziła – obiekty rzeźby średniowiecznej i renesansowej, dzieła grafiki, malarstwa i tkactwa⁴³. Podczas II wojny światowej kolekcja została rozgrabiona i losy dużej części eksponatów nie są znane⁴⁴. Dotychczasowe badania dzieł zidentyfikowanych jako zbiory Izabeli Działyńskiej pokazują, że część eksponatów uchodzących za autentyki, kupowanych przez Działyńską w Paryżu i Wiedniu u znanych dealerów antyków, ma dziewiętnastowieczną metrykę⁴⁵.

T. H. Wilson, *Western Decorative Arts*, cz. 1: *Medieval, Renaissance and Historicizing Styles including Metalwork, Enamels and Ceramics*, Washington 1993, s. 282 n.; W. Ślesieński, *op. cit.*, s. 101 n.

⁴² Y. Hackenbroch, *op. cit.*, s. 171 n.; M. Piwocka, D. Nowacki, *O kilku manierystycznych klejnotach na światowym rynku antykwarycznym*, [w:] *Korał, perła i inne wątki. Materiały z X sesji naukowej „Rzemiosło artystyczne i wzornictwo w Polsce”, zorganizowanej przez Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Muzeum Pałac w Wilanowie w dniach 7–8 maja 2009 roku w Warszawie*, Warszawa–Toruń 2010, s. 96 n.

⁴³ T. Jakimowicz, *Od kolekcji „Curiosités artistiques” ku muzeum. Zbióractwo artystyczne Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej w latach 1852–1899*, „Studia Muzealne”, XIII, 1982, s. 15 n.

⁴⁴ Prace nad biżuterią średniowieczną i renesansową z kolekcji gołuchowskiej prezentowała Małgorzata Gorczyca na sesji pt.: *Od klejnotów królewskich po biżuterię ubogą. O biżuterii w Polsce*, zorganizowanej przez Oddział Toruński Stowarzyszenia Historyków Sztuki oraz Międzynarodowe Targi Gdańskie SA w Gdańsku, Gdańsk 19–20 III 2014 r. Artykuł ten ukazał się już w druku: M. Gorczyca, *Biżuteria w zbiorach gołuchowskich – ozdoby średniowieczne i renesansowe*, [w:] *Od klejnotów królewskich po biżuterię ubogą. O biżuterii w Polsce*, Toruń 2015, s. 35 n.

⁴⁵ Badania nad kwestią pochodzenia niektórych zabytków jubilerskich podjęte zostały w: *ibidem*.

W Anglii odrodzenie średniowiecza i renesansu było podstawą do zainicjowania narodowego stylu w jubilerstwie⁴⁶. Rozwój literatury, szczególnie powieści popularnego Sir Waltera Scotta, zrodziły modę na bale kostiumowe, inspirowane baśniowo-rycerską, średniowieczną tematyką historyczną, popularne w Europie zwłaszcza od 1820 roku⁴⁷. Chociaż kostiumy odbiegały od historycznej dokładności, to zachęcały do tworzenia odpowiednich akcesoriów. Biżuterię kreowano głównie na podstawie wizerunków utrwalonych w malarstwie, rysunku i rzeźbie, a nie z wykorzystaniem licznych znanych oryginałów. Ogromną popularność zyskały zwłaszcza portrety wykonane przez Hansa Holbeina młodszego (1498–1543), tworzone dla Henryka VIII i jego dworu. Klejnoty utrwalone na portretach Tudorów posłużyły jako model dla powstającej biżuterii. Wykorzystywano także rysunkowe wzory projektów Holbeina, jakie trafiły do British Museum wraz z kolekcją Sir Hansa Sloana w 1753 roku (il. 6)⁴⁸. Projekty Holbeina były opublikowane po raz pierwszy w 1842 roku. W 1869 roku zostały wydane w postaci reprodukcji fotograficznych przez Arundel Society i w następnych latach, aż do końca wieku, rozpowszechniane przez żurnale i gazety zarówno w Europie, jak i w Ameryce⁴⁹. Wzorując się na pomysłach Holbeina, pracowało wielu wybitnych jubilerów, między innymi John Brogden i Carlo Giuliano⁵⁰. Klejnoty inspirowane dziełami Holbeina – kolczyki, brosze czy zawieszania – charakteryzowały się pionowo ustawionym owalem, centralnie osadzonym dużym kamieniem otoczonym drobniejszymi lub postaciami figuralnymi zaczerpniętymi z mitologii, były obficie dekorowane barwną emalią, miały też podwieszoną u dołu perłę

⁴⁶ C. Gere, J. Rudoe, *op. cit.*, s. 333, 335.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 333. Huczne bale we Wrocławiu, odwołujące się do historycznych wzorów, opisują w znakomitej pracy: E. Haława, M. Możdżyńska-Nowotka, *Świat w zwierciadle mody*, Wrocław 2012; a także: M. Możdżyńska-Nowotka, współpraca E. Haława, *Od zmierrchu do świtu. Historia mody balowej*, Wrocław 2007, zwłaszcza rozdz. 4: *Ma-skarada między kulturą wysoką a popularną*, s. 159 n.

⁴⁸ Sześć rysunków Hansa Holbeina młodszego ze zbiorów British Museum [z domeny publicznej].

⁴⁹ *Ibidem*, s. 335.

⁵⁰ G. Munn, *Castellani and Giuliano: Revivalist Jewellers of the 19th Century*, New York 1983.

(il. 7)⁵¹. Ich rewersy zdobił ornament wstęgowy z przeplatających się kolorowych taśm.

Popularność wzorów Holbeina po roku 1870 była tak wielka, że biżuterii inspirowanej jego pomysłami nadano nazwę *Holbeinesque*⁵².

Ozdobą nawiązującą do sztuki renesansu, popularną nie tylko w Anglii, ale też w całej Europie w trzeciej i czwartej dekadzie XIX wieku, niezależnie od narodowych upodobań, okazała się cienka opaska noszona na czole, wykonana z tkaniny dekorowanej klejnotami bądź z pereł, podtrzymująca włosy. Znana z piętnastowiecznych portretów włoskich, otrzymała nazwę *ferronnière*. Nazwę zaczerpnięto z malarskiego dzieła przypisywanego Leonardowi da Vinci, *La Belle Ferronnière* z 1495 roku, na którym, jak się sądzi, sportretowana została Lucrezia Crivelli, kochanka Lodovika Sforzy⁵³ lub Franciszka I⁵⁴. *Ferronnière* wykonywana ze złota, pereł, drogich kamieni, stała się częścią głównego nurtu europejskiej mody wraz z dostosowaną do tej ozdoby fryzurą, z płasko ułożonymi włosami, rozdzielonymi na środku, otaczającymi twarz⁵⁵ (il. 8)⁵⁶.

W dziewiętnastowiecznych Włoszech historycznym okresem, do którego z dumą się odwoływano, była starożytność, kolejny raz wskrzeszona dzięki spektakularnym odkryciom archeologicznym na terenie starożytnej Etrurii. Odkrycia złotej biżuterii etruskiej w drugiej ćwierci XIX wieku zbiegły się w czasie z dążeniami ludności państw włoskich do odzyskania niepodległości i zjednoczenia kraju, z włoskim *Risorgimento* z lat 1815–1870. Do niepodległościowych dążeń przyłączyła się jedna z najpoważniejszych rzymskich firm jubilerskich, należąca do rodziny Castellanich. Ich działalność, trwale złączona z polityką, należy do najbardziej znaczących dla rozwoju dziewiętnastowiecznego jubilerstwa europejskiego.

⁵¹ John Brogden, Zawieszenie *Holbeinesque*, złoto, barwne emalie, perła, [z domeny publicznej].

⁵² H. Newman, *op. cit.*, s. 156 (s.v.: *Holbeinesque*).

⁵³ *Ibidem*, s. 122 n. (s.v.: *Ferronnière*).

⁵⁴ C. Gere, J. Rudoe, *op. cit.*, s. 334.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ferronnière* Irene Pallavicini, portret wykonany przez Josepha Karla Stieler, 1834, ze zbiorów Schloss Nymphenburg, München [z domeny publicznej].

Duża liczebność i bardzo wysoka jakość wprowadzanych na rynek wyrobów Castellanich w krótkim czasie zmonopolizowały wytwórczość włoską, a wyrażane przez klejnoty treści sprawiły, że otrzymały zaszczytne miano „biżuterii narodowej”⁵⁷. Była to głównie zasługa założyciela firmy, Fortunato Pio Castellaniego (1793–1865). Z ogromnym zaangażowaniem popierał on zjednoczeniowe aspiracje Włochów. Reprodukując historyczną biżuterię włoską od okresu brązu do współczesnej, usiłował wskazać odległe, ciągle żywe w narodzie tradycje jubilerstwa Italii, dziedziczone po przodkach i warte podtrzymywania, mimo zmienności historii, idei i poglądów. Jego studio stało się jednym z najpopularniejszych miejsc spotkań zwolenników zjednoczenia kraju⁵⁸.

Pracownia Castellanich zasłynęła z unikalnych wzorów i technik, między innymi z wysokiej klasy kamei, zdobień techniką granulacji czy charakterystycznej mozaiki, znanej jako „mikromozaika rzymska”, naśladowanej także przez wielu innych wytwórców (fot. 9)⁵⁹. Charakterystyczną cechą mikromozaiki rzymskiej był wydłużony kształt tesser, tj. mikroskopijnych elementów odłamywanych z długich prętów nieprzezroczystego szkła, układanych w miniaturowe obrazy. Ich tematyką były zwierzęta, ptaki, kwiaty, wieśniacy w regionalnych strojach, widoki starożytnych budowli, Bazylika św. Piotra, motywy z pompejańskich fresków, a także, bardzo poszukiwane przez turystów, motywy nawiązujące do wczesnochrześcijańskich mozaik. Miniaturowe obrazki dekorowały wieczka tabakier, kasetek, blaty stołów, guziki, kolczyki, naszyjniki, brosze, pierścienie czy bransolety⁶⁰.

Alessandro, syn Fortunato Pio Castellaniego, kontynuował dzieło ojca, wprowadzając – obok motywów i technik starożytnych – włoską biżuterię ludową jako źródło inspiracji i wykazując, że stanowi ona ważną część historycznego kontinuum Italii. Na międzynarodowej wystawie w Paryżu

⁵⁷ *Ibidem*, s. 377.

⁵⁸ G. Munn, *Jewels by Castellani; some sources and techniques examined*, „Connoisseur”, CCVI, February 1981, nr 828, s. 126.

⁵⁹ Zawieszenie z parą puttów, ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Koninie, nr inw. MOK/AR/868.

⁶⁰ C. Gere, J. Rudoe, *op. cit.*, s. 493 n.

w 1867 roku zaaranżował w szczególny sposób swoje stoisko z biżuterią. Zestawił zreprodukowaną biżuterię starożytną w porządku chronologicznym obok biżuterii ludowej zebranej z różnych regionów Włoch. Wystawa pokazywała nie tylko nadzwyczajne bogactwo biżuterii ludowej, ale też stała się ważnym argumentem skłaniającym do jej ochrony i zbierania jako tej, która egzystując w prowincjonalnych ośrodkach, ocaliła dawne ornamenty, motywy i techniki⁶¹, czystość odległych starożytnych form powtarzanych z pokolenia na pokolenie⁶², odzwierciedlała twórczy instynkt narodu⁶³. Sztuka ludowa stała się ważnym źródłem inspiracji dla profesjonalnych jubilerów.

Zachwyt prasy nad doskonałością form sztuki ludowej sprawił, że ludzie zaczęli jej poszukiwać i kolekcjonować. Jedną z pierwszych głośnych akcji był zakup ludowej biżuterii włoskiej ze zbiorów Alessandro Castellaniego. Do transakcji doszło w 1867 roku. Kolekcję w całości zakupiło South Kensington Museum w Londynie (późniejsze Victoria & Albert Museum)⁶⁴.

Myśl, że ludowa biżuteria utrwała odległe, pierwotne formy charakterystyczne dla określonego narodu, przyświecała miłośnikom kultury ludowej w całej Europie.

Wkrótce po wspomnianej wyżej, pamiętnej wystawie w Paryżu w 1867 roku, biżuteria ludowa wraz ze strojami ludowymi z terenów Norwegii, Francji, Bułgarii, Węgier, Flandrii, Szkocji i innych rejonów Europy na stałe zagościła na międzynarodowych wystawach. Na wystawie w Londynie w 1872 roku, oprócz biżuterii ludowej Europy, pokazano biżuterię ludową ze wszystkich stron świata⁶⁵.

Na ziemiach polskich silnym echem w sztuce odbiły się działania Stanisława Witkiewicza, który źródeł czystości narodowego stylu poszukiwał

⁶¹ S. Bury, *Alessandro Castellani and the Revival of Granulation*, „The Burlington Magazine”, CXVII, October, 1975, s. 664.

⁶² C. Gere, J. Rudoe, *op. cit.*, s. 319.

⁶³ *Ibidem*, s. 322.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 319.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 322.

w sztuce górali podhalańskich. W nawiązaniu do ich prac projektował – oprócz architektury, mebli i ceramiki – również biżuterię, wykorzystując formy i ornamentykę podhalańską, sięgając – jak sądził – do historycznych korzeni, które na Podhalu, niczym w skansenie, przetrwały jako pierwotne wzory godne naśladowania. Biżuterię jego projektu, brosze, zawieszania, przechowuje Muzeum Tatrzańskie im. dr. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem (il. 10)⁶⁶.

Podjęmowano także pomysły nawiązujące do historycznych stylów. Świadectwem tych działań są, między innymi, wystawy wytwórczości Królestwa Polskiego, na których już od roku 1825 pojawiły się neostyle⁶⁷. Wystawcy prezentowali przedmioty „w guście wieków średnich”⁶⁸, ale też od lat trzydziestych i czterdziestych XIX wieku, za sprawą mody płynącej z Paryża, zaczęły pojawiać się nawiązania do renesansu, widoczne w niektórych pracach stolarskich, złotniczych i brązowniczych⁶⁹. Wtedy, między innymi, powstały – przechowywane w Muzeum Warszawy – serie guzików portretowych z wizerunkami władców polskich (il. 11)⁷⁰, bohaterów narodowych, sławnych postaci historycznych⁷¹.

Nurt historyzmu, jaki przetoczył się przez dziewiętnastowieczną Europę, niezależnie od tego, jakie były jego przyczyny sprawcze i zabarwienia, był jedną z najpotężniejszych sił kształtujących unikalne, niepowtarzalne formy biżuterii tego czasu. W odróżnieniu od poprzednich „odrodzeń” w kulturze Europy, twórcy tego czasu przeszukiwali i badali przeszłość nie tylko po to, aby znaleźć w niej tematy i formy do inspiracji i powtórzeń, ale przede wszystkim dlatego, by z historycznej narracji uczynić jeden z podstawowych wymiarów dzieła.

⁶⁶ Muzeum Tatrzańskie im. dr. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, nr inw. S/321/MT.

⁶⁷ A. M. Drexlerowa, *Wystawy wytwórczości Królestwa Polskiego*, Warszawa 1999, s. 130.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 129.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 130.

⁷⁰ Muzeum Warszawy, nr inw. MHW 3030.

⁷¹ M. Dubrowska, A. Sołtan, *Wytwórnice guzików w dziewiętnastowiecznej Warszawie i ich produkcja*, „Almanach Muzealny”, III, s. 104 n.

*Historicism current in the 19th-century European
jewellery – summary*

19th-century references to the styles of the past epochs was not a discovery of the century. In 19th century, not for the first time – after the previous ‘renaissances’ in European culture – the treasury of the past was looked into in search for inspiration and examples worth following. Inspirations by the past, repetitions of historic styles were so significant in the culture and science of 19th century that numerous later researchers were likely to consider it repetitive, eclectic, lacking originality.

A closer look at the intentions of 19th-century artists brings about a conviction that the references to the styles of the past epochs did not result from a lack of ideas or invention but quite otherwise, from the discovery of the significance and strength of history. Not only did history itself become a large branch of humanistic knowledge in 19th century but – as written by Szymon Askenazy – also ‘one of the most important kind of public service’, and a historian dealing with this discipline came to embody more ‘than a simple, useful worker of his science’. He became a ‘good, indispensable servant of his nation’.

History in the service of the nation triggered artistic phenomena unknown before. For the first time art was used as a weapon in the fight for the cause of the nation – understood as a group bound by common origin, common past, language, customs, religion.

Jewellery has assumed an active role in the promotion of the ideology employing historical styles. Due to its small size contributing to mobility, it became an effective tool for the propagation of national ideas as early in the second quarter of 19th century.

In search for examples worth following references were made to historical and archeological discoveries, ancient collections as well as – for the first time consciously – to the resources of folk art.

The historicism current which swept the 19th-century Europe, regardless of its causes and character, was one of the most powerful forces shaping the unique forms of jewellery of the time.



Ilustracja 1

Klamra do paska, Królewska Odlewnia Gliwice i Berlin, 1820–1830, żeliwo, stal polerowana, złocenia. W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie



Ilustracja 2

Francois-Désiré Froment-Meurice, Dama z klęczącym rycerzem-krzyżowcem i dwoma
giermkami na tle gotyckiego okna, po 1851, oksydowane srebro, złoto, błękitne szkło.
W zbiorach British Museum, w Londynie. Wg: [http://www.britishmuseum.org/join_in/
/using_digital_images/using_digital_images.aspx?asset_id=236653001&objectId=80441
&partId=1](http://www.britishmuseum.org/join_in/
/using_digital_images/using_digital_images.aspx?asset_id=236653001&objectId=80441
&partId=1) (dostęp: 10 I 2018)



Ilustracja 3

Jules Wièse, Klejnot z groteskową głową bestii w trójliściu, w otoczeniu trzech zwierzęcych masek, po 1890, złoto. W zbiorach British Museum w Londynie



Ilustracja 4

Bransoleta neobarokowa, Europa Środkowa, lata osiemdziesiąte lub dziewięćdziesiąte XIX w., srebro, emalia, kamienie jubilerskie. W zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu



Ilustracja 5

Kolczyki neorokokowe w typie *girandole*, Francja (?), 1860–1880, złoto, emalia, kryształ.
W zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu



Ilustracja 6

Sześć rysunków Hansa Holbeina młodszego (1498–1543), atrament, barwne podmalówki, papier. W zbiorach British Museum w Londynie. Wg: https://en.wikipedia.org/wiki/Holbeinesque_jewellery#/media/File:Designs_for_Pendant_Jewels_by_Hans_Holbein_the_Younger (dostęp: 10 I 2018)



Ilustracja 7

John Brogden, Zawieszenie w typie *Holbeinesque*, ok. 1870, złoto, barwne emalie, perły. Wg: http://en.wikipedia.org/wiki/Holbeinesque_jewellery#/media/File:Holbeinesque_Pendant01 (dostęp: 12 I 2018)



Ilustracja 8

Ferronnière na portrecie Irene Pallavicini, Joseph Karl Stieler, 1834. W zbiorach zamku Nymphenburg w Monachium. Wg: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stieler_Arco-Steppberg (dostęp: 10 I 2018)



Ilustracja 9

Zawieszanie z parą puttów, Rzym (?), ok. 1860, szkło, złoto, barwna mikromozajka. W zbiorach Muzeum Okręgowego w Koninie



Ilustracja 10

Stanisław Witkiewicz, Brosza w formie parzenicy, 1901, metal. W zbiorach Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem



Ilustracja 11

Guz z wyobrażeniem króla Zygmunta I Starego, wytwórnia Münchheimer w Warszawie, 1816–1844. W zbiorach Muzeum Warszawy. Fot. M. Niewiadomska