

EWELINA IMIOŁCZYK, *Ludzie i bestie z kaflí rodem*, Wydawnictwo Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, Bytom 2023, ss. 111 [40 nlb], ilustracje i fotografie.

Recenzowana książka towarzyszyła wystawie o tym samym tytule, prezentowanej od 17 listopada 2023 do 2 czerwca 2024 r. w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu. Materiałem stanowiącym bazę tego opracowania i interpretacji ikonograficznych są kafle przechowywane w tej właśnie placówce.

Podział monografii na rozdziały i podrozdziały jest przeprowadzony klarownie i jasno. We *Wstępie* (s. 5–13) zdefiniowano zakres czasowy omawianego materiału oraz zreferowano polską terminologię ceramiki piecowej, opracowaną przez Marię Dąbrowską¹. Ogólnie omówiono też dekorację kaflí oraz proces ich wytwarzania. Znalazł się tam także podrozdział poświęcony definicji pojęcia symbolu, co miało na celu wprowadzenie Czytelnika w problematykę interpretacji treści ikonograficznych, odzwierciedlonych na kaflach. Te bowiem stanowią główny przedmiot analizy, przeprowadzonej w czterech kolejnych rozdziałach. Przedstawiono tam kafle podzielone ze względu na ikonografię ich dekoracji — te o tematyce religijnej (s. 15–33), figuralnej (s. 35–53), z motywem zoomorficznym (s. 55–81) oraz z dekoracją heraldyczną (s. 83–94). W *Zakończeniu* znalazło się krótkie *Podsumowanie* (s. 97–100), a po nim *Bibliografia* (s. 103–111) i część katalogowa (s. nlb. [113–149]). Katalog podzielony został na cztery części według tematyki dekoracji płytek licowych i jest kompatybilny z tekstem rozdziałów, w których znajdują się odniesienia do odpowiednich rycin. Zawiera on zdjęcia obiektów (niektóre z rysunkową rekonstrukcją) oraz podstawowe informacje o prezentowanych zabytkach, tj. numer inwentarzowy oraz dane o miejscu znalezienia, wymiarach i typie kafla oraz zamieszczonym na nim motywie ikonograficznym, datowaniu i barwie szklíwa.

W podrozdziale *Wstępu* zatytułowanym *Tematyka publikacji* — Autorka precyzuje, że są to kafle — odnalezione na terenie Śląska, Małopolski, Opolszczyzny, datowane od drugiej połowy XIV do XVII w., znajdujące się w zbiorach Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu. Podkreśla, że prezentowany przez nią temat jest daleki od wyczerpania, pisząc że: „Zasadniczym celem przedstawianych tu dociekań jest więc próba odpowiedzi na pytanie czy i w jaki sposób ujawniają się znaczenia symboliczne na kaflach ze zbiorów MGB oraz jakie podobieństwa można zaobserwować zestawiając je z analogicznymi zabytkami” (s. 6). Podczas oceny publikacji należy więc wziąć pod uwagę właśnie tę deklarację.

W tym miejscu warto zauważyć niezręczne sformułowanie, iż: „twórcy średniowiecznych kaflí upodobałi sobie glazury jednobarwne (...), najczęściej o barwie zielonej lub oliwkowej” (s. 9). Wpływ na to miała jednak technologia, a nie moda lub indywidualne upodobania. Przerzuciłbyśmy polewy oliwowe, zieloną i brązową, były tymi najstarszymi, które dopiero na początku wieku XVI zaczęto zmętniać cyną i stosować domieszki dające inne kolory. Autorka zna doskonale ewolucję barwienia szklíw i pisze o tym dalej (s. 11–12), ale w tekście nie wiąże ze sobą tych informacji.

W krótkim przedstawieniu dekoracji lic kaflowych zamieszczonym we *Wstępie*, możemy przeczytać, że na kaflach z „czasów pełnego baroku (XVII w.)” „upowszechnił się motyw maureski”, a dalej, że „ornament ten łączono ze scenami polowań, scenami pojedynków, motywami zaczerpniętymi z mitologii, a także fantastycznymi zwierzętami” (s. 11). Jest to prawda,

¹ Dąbrowska M. 1987.

ale nie był to jedyny ornament popularny w XVII w. Kafle chętnie zdobiono m.in. ornamentem okuciowym, motywami gałązek, krzaczków i wieńców kwiatowych. Często motywy floralne występowały w obramieniach giętych dekoracyjnie listew, tworzących na powierzchni skrzyni sieć. Autorka wymienia jednak tylko ornament maureskowy (nb. taki, który nie występuje w prezentowanym zbiorze), a w dalszej części publikacji błędnie określa przedstawienie gałązki kwiatowej w wazonie jako właśnie ten ornament (rozdział III, s. 61).

Rozdział I, zatytułowany *Kafle o tematyce religijnej*, rozpoczyna się od objaśnienia pojęcia świętości i kultu świętych (s. 15–16). Wydaje się, że zasadne byłoby poszerzenie tego wywodu o znaczenie ikonografii religijnej we wnętrzach świeckich o jej funkcje dekoracyjne, apotropaeiczne i moralizatorskie, a także wykorzystania jej do manifestacji prestiżu i poparcia konkretnych władców². Można także zauważyć brak precyzji w sformułowaniu: „Program ikonograficzny na średniowiecznych i nowożytnych kaflach płytowych nierozdzielnie związany był z tematyką religijną” (s. 23). Wskazywałoby to, w moim rozumieniu, na fakt, że dekoracje pieców miały, wyłącznie lub w przewadze, charakter sakralny. Tak jednak nie było. Sama Autorka prezentuje wszakże w swej pracy dekoracje lic kafla o świeckim charakterze.

Z ostrożnością podchodziłabym do stwierdzenia, że dekoracja lic kaflowych umożliwia poznanie „konstrukcji architektonicznych” (s. 35). Faktem jest, że architektura i jej detale miały swoje odzwierciedlenie w zdobnictwie kafla, a także w samej bryle pieca. Równie często mamy jednak do czynienia z fantastycznymi strukturami znanymi z wzorów graficznych przeznaczonych wyłącznie do zastosowania w dekoracji. Kafle są natomiast źródłem ikonograficznym do poznania „nowinek modowych”, jak zauważyła Autorka (*Podsumowanie*, s. 99–100). Najnowszą, najbardziej aktualną modę możemy oglądać na wysokiej jakości kaflach, których formy powstawały na zamówienie władców i możnych. Na tych niższej klasy ubiory i zbroje przedstawianych postaci są często mocno uproszczone (jak na fragmentach kafla nr II.8–10). Warto pamiętać, że mamy do czynienia z wyrobem seryjnym, wyciskany z formy i zdobionym wzorami powtarzanymi jeszcze przez wiele lat (szczególnie w warsztatach prowincjonalnych). Z tego powodu wszelkie dające się „osadzić w czasie” elementy ubioru, uzbrojenia czy wyposażenia, odzwierciedlające obraz życia codziennego, należy traktować bardzo ostrożnie. Zazwyczaj motywy zdobnicze najwcześniej pojawiały się w grafice i na tkaninach (np. kwiatowa gałązka) i do dekoracji kafla przychodziły z pewnym opóźnieniem. Łatwiej wyznaczyć datowanie *post quem* (znając pierwowzór albo początek występowania danego ornamentu) niż *ante quem*.

Jak podkreślone zostało we *Wstępie*, głównym tematem opracowania jest ikonografia przedstawień na kaflach i jej symbolika (rozdziały I–IV). Autorka przyjęła metodę omówienia historii ewolucji każdego motywu, jego odmian i znaczenia, a następnie zaprezentowała zdobione nim egzemplarze wchodzące w skład charakteryzowanego zbioru. Opisy te zawierają szczegółowe komentarze wyjaśniające typologię ikonograficzną. Zostały przygotowane na podstawie obszernej literatury przedmiotu (ponad dziewięć stron bibliografii) dotyczącej historii ubioru i uzbrojenia oraz różnych aspektów ich interpretacji ikonologicznej i symbolicznej, co świadczy o godnej podziwu dociekliwości Autorki. Jednak nie zawsze przytoczone informacje wykorzystano w analizie zabytków, a często te naprawdę znaczące dla danego przedstawienia zostały pominięte. Przykładem może być zrekonstruowany kafel z Ogrodzieńca (nr I/1, s. 17–19), w którego dekoracji zawarto, popularne w średniowieczu, typologiczne zestawienie Starego i Nowego Testamentu. Adam i Ewa stoją przy drzewie poznania dobra i zła, kuszeni przez węża oplecionego na jego pnium, w koronie drzewa znajduje się zaś gniazdo pelikana karmiącego pisklętą³. Grzech Adama i Ewy gładzi swoją krwią Nowy Adam, czyli Chrystus.

² W kontekście pieców pisze o tym Ana M. Gruia — zob. Gruia A.M. 2006, s. 13–21.

³ Samo zestawienie motywu pelikana ze sceną *Adama i Ewy w Raju* nie należy do popularnych. Należałoby się zastanowić, czy rekonstruowane na drzewie rajskim gniazdo z pelikanem jest w tym przypadku uzasadnione.

W analizie tak rekonstruowanego kafla pominięto tę istotną symbolikę. Symbolem Chrystusa i jego ofiary jest Pelikan karmiący własną krwią swoje dzieci (s. 72–74). Autorka pisze też, iż „wąż ukazany jest w bardzo interesujący sposób, jako hybryda gada i człowieka”. Nie rozwija jednak symboliki węża-kobiety, utożsamianej m.in. z apokryficzną pierwszą żoną Adama, Lilith⁴. W podrozdziale dotyczącym ikonografii węża podkreślone jest natomiast nawiązania tej sceny do przedstawień szatana i Apofisa z ludzką twarzą⁵.

Objaśnienia symboliki i znaczeń danego przedstawienia w kilku przypadkach dotyczą motywów czysto dekoracyjnych, czerpanych ze wzorników graficznych z ornamentami. Tak zostały potraktowane tzw. uskrzydłone główki aniołów (s. 18–20). Autorka przedstawiła też w ten sposób fragment kafla z gołębiem lub po prostu z ptakiem (s. 58–59) ujętym w rodzaj medalionu. Kompozycja wzoru świadczy o tym, że listwy obramienia tworzyły sieć na skrzynie pieca, a ptaki pełniły funkcję powtarzalnego dekoracyjnego motywu. Wzory kontynuacyjne występowały na kaflach bliżej końca wieku XVI i w kolejnym stuleciu, jak np. na kaflach z motywami ptaków pochodzących ze zbiorów Muzeum Krakowa⁶, i zazwyczaj miały charakter wyłącznie dekoracyjny — zupełnie odmienny od przesyczonego symboliką wyobrażenia gołębiczy z gałązką w dziobie i literami IHS na przywoływanym w omawianej tu pracy kaflu z pierwszej połowy XVI w.⁷, znajdującym się w tym samym muzeum.

Dekoracyjny charakter w końcu XVI i w XVII w. zyskały także pary jednorożców przy wazie z palmetowym liściem, popularne na ówczesnych kaflach gzymsowych i fryzowych (s. 60–63). U podstaw tego motywu leżała ikonografia znana od starożytności, ukazująca różnego rodzaju hybrydy flankujące drzewo życia, co w książce zostało przeanalizowane (s. 61), jednak w tym kontekście jest to przede wszystkim motyw dekoracyjny, czego nie odnotowano.

Opracowując kafel z Ogródzieńca z *Ukrzyżowaniem* i grupą asystencyjną śś. Marii i Jana Ewangelisty, Autorka przywołała wzory graficzne za artykułem dotyczącym kafla z tym samym motywem odnalezionego przy ul. Za Bramką w Poznaniu i datowanego na początek XVI w.⁸ Choć obydwa porównywane ze sobą sceny z *Ukrzyżowaniem* należą do tego samego typu ikonograficznego, to między nimi dostrzec można liczne różnice. Przede wszystkim w Poznaniu mamy do czynienia z wyrobem wyższej klasy, przejawiającej się m.in. detalicznością zamieszczonej na nim sceny, przez co też łatwiej wskazać jego ewentualny wzorzec. Na kaflu poznańskim Chrystus ma ugięte kolana skierowane nieznacznie na bok, a Matka Boska i św. Jan ukazani są *en face*. Św. Jan ma charakterystyczną burzę gęstych loków, jak na dziełach opartych o grafiki wspomniane przez Katerinę Zisopulu-Bleję, do piersi zaś przyciska księgę (na niektórych przedstawieniach fałdę płaszcza). Pagórkowate podłoże pokryte jest realistycznie oddanymi roślinami, pod krzyżem leży czaszka. Natomiast na kaflu z Ogródzieńca przedstawienie jest mocno uproszczone — brak szczegółów podłoża i architektonicznego obramienia, postacie pod krzyżem (w tym św. Jan z krótkimi włosami) są ukazane z profilu, a Chrystus *en face*, wyprostowany, z ciałem płasko przyciśniętym do krzyża. Faktem jest, że źródło dekoracji obydwu kafla stanowiły wzory graficzne, jednak stwierdzenie, że „*Missale Vratislaviense* z 1505 r. zawiera rycinę ze sceną *Ukrzyżowania* podobną do znajdującej się na kaflu z Ogródzieńca oraz

W przywoływanym przez Autorkę przykładzie z czeskiego Taboru brak fragmentu kafla, gdzie mogłoby znajdować się gniazdo pelikana — por. ilustracja na s. 17 i kafel nr I/1. Pelikan występuje tylko na jednym z typów sceny Adama i Ewy w Raju odnalezionym w Weseli nad Lużnicą, ale rysunek tej dekoracji nie jest identyczny z omawianym fragmentem — zob. Krajc R. 2005, s. 16, obr. 12, wariant 4.

⁴ Kirchbaum E. 1968, szp. 47; Hoffeld J. 1968, s. 430–436.

⁵ Tj. greckiego demona o postaci węża z twarzą człowieka — s. 81.

⁶ Moskal K. 2012, s. 298–299, nr 164.

⁷ Można go odnieść do konkretnego wydarzenia ze Starego Testamentu, czyli Przymierza po Potopie i Przymierza Nowotestamentowego, którego wyrazem był Chrystus.

⁸ Zisopulu-Bleja K. 2017, s. 23–24.

na innych kaflach z terenu ziem polskich” nie jest najlepiej sformułowane. Rycina opublikowana przez K. Zisopulu-Bleję „podobna” jest tylko w zakresie samego typu ikonograficznego, nie mogła jednak być wzorem dla dekoracji kafla z Ogrodzieńca, choćby dlatego, że ten ostatni datowany jest na trzecią ćwierć XV w., a także ze względu na inaczej upozowane postacie.

Nietrafiona i nie do końca zrozumiała jest interpretacja sceny na zachowanym fragmentarycznie kaflu nr I.8., wzdłuż górnej krawędzi którego widać rodzaj horyzontalnej belki ze zwisającym od niej w lewym narożniku kształtem przypominającym lżę. Poniżej, Chrystus w popiersiu, *en face*, w cierniowej koronie, unosi lewą rękę z rozłożonymi palcami. Autorka rozważała, czy mogłaby to być scena *Wypędzenia przekupniów ze świątyni* lub „złożenia Chrystusa w ofierze na szali wagi” (s. 26–27). Nie sposób jednak dopasować ten fragment do żadnego ze znanych rozwiązań ikonograficznych *Wypędzenia przekupniów*, natomiast zdaje się, że druga sugerowana scena w ogóle nie była obrazowana. Bardziej prawdopodobne wydaje się ostateczne rozpoznanie przez Autorkę przedstawienia jako *Tłoczni mistycznej*, na co mogłaby wskazywać pozioma belka ponad głową Chrystusa, przypominająca konstrukcję tłoczni — jednak na średniowiecznych przedstawieniach *Chrystus w tłoczni* ukazywany był najczęściej w całej postaci, uginający się pod naciskiem prasy (np. na polichromii w krużgankach klasztoru franciszkanów w Krakowie). Pomimo niewielkiego fragmentu, właśnie belka z zawieszonym na nim podłużnym przedmiotem oraz sposób uniesienia rąk przez postać, przemawiają za tym, aby zinterpretować tę scenę jako przedstawienie *Chrystusa, męża Boleści z narzędziami Męki* w geście okazywania ran. Przedmiot zwisający z belki jest pękiem różg — jednym z *arma passionis*. Ikonografia ta rozpowszechniona była na popularnych dewocyjnych drukach ulotnych⁹.

Portret na kaflu nr II.3 wg Autorki przedstawia sułtana Sulejmana — w rzeczywistości jest to jednak profilowe ujęcie Roksolany — żony Sulejmana, zależne od drzeworytu Sebaldy Behama z 1530 r., wskazywanego w recenzowanej tu pozycji jako wzór dla kafla nr II.4 (s. 40–41) lub od ryciny Georga Pencza z 1532 r.¹⁰ Pomimo wielu uproszczeń, na licu kafla nr II.3 widoczny jest wałek turbanu okalający twarz sułtanki oraz jej warkocze, na niektórych jej portretach na licach kaflowych przedstawiane jako pasma włosów. Natomiast portret na kaflu nr II.4, nie przedstawia na pewno Roksolany, nad czym zastanawia się Ewelina Imiołczyk, a kobietę w renesansowym ubiorze zachodnioeuropejskim. Zwisający nad czołem wydatny „językowaty” fragment nakrycia głowy jest najprawdopodobniej rondem nisko nałożonego kapelusza lub beretu, można też dostrzec w przybliżeniu prostokątny kształt włosów ujętych siatką z tyłu głowy. Takie nakrycie głowy i uczesanie ma np. dama w okrągłym medalionie na ceramicznym portrecie z drugiej połowy XVI w., przechowywanym w Muzeum w Znojmie¹¹.

Dobrym tropem poszła natomiast Autorka, wskazując jako wzór dla kafla nr I.15 (s. 31–33) grafikę Georga Pencza „Dwunastu zwycięskich bohaterów Starego Testamentu” z 1531 r. Zda się jednak, że nie jest to wizerunek Abbiasza, jak zaproponowała. Przeczy temu napis na tabliczce pod portretem, uszkodzony w górnej części — prawdopodobnie są to trzy litery: JON (?) i być może znak skrótu — poziomy zygzak. Zapewne chodzi więc o inną postać z grafiki G. Pencza — być może Jonatana (w wypadku Jozuego bardziej widoczna byłaby zapewne litera S lub Z). Analogicznie do Jonatana przedstawionego na grafice, postać na omawianym kaflu nosi hełm z przyłbicą oraz pancerz z V-kształtnym otworem. Hełm Jonatana na kaflu z Brna jest z kolei zwieńczony pękiem bujnych piór¹². Ten sam wzór graficzny krążył zapewne

⁹ Zob. *Mąż Boleści*, drzeworyt, Niemcy, 1460–1475, Art Institute of Chicago, nr 1947.731: <https://www.artic.edu/artworks/105719/man-of-sorrows> (dostęp 1.08.2024).

¹⁰ Zob. Piątkiewicz-Lęska M. 1999, s. 47, il. 5.

¹¹ Menausková D. 2008, s. 77, 86, nr 263.

¹² Loskotová I. 2012, s. 664, Obr.2, s. 671, Obr. 5.

w różnych wariantach, ale najistotniejszą wskazówką jest po prostu podpis na tabliczce. Interesujący jest także fakt, że przedstawienie domniemanego Jonatana i zapewne innych starotestamentowych bohaterów — władców i wojowników zdobyły piec w bytomskim ratuszu.

Niezależnie jest pisać o własnej publikacji, chciałabym jednak wyjaśnić rozpoznanie w katalogu „Kafle w zbiorach Muzeum Krakowa”¹³ postaci na kaflu z Oświęcimia jako św. Olafa i wyrazić swoją wątpliwość co do tej identyfikacji. Ewelina Imiołczyk znajduje w tym egzemplarzu odpowiednik kafla z Czechowic-Dziedzic (s. 28–31, nr I/16). Noty katalogowe dotyczące kafla średniowiecznych w tej publikacji sporządziła doświadczona muzealniczka, ówczesna opiekunka kolekcji sztuki i rzemiosła średniowiecznego w Muzeum Krakowa, Aleksandra Radwan¹⁴. W przypadku kafla z domniemanym św. Olafem, A. Radwan stwierdziła: „Część badaczy interpretuje przedstawienie na kaflu jako św. Władysława”¹⁵. Moje nazwisko znajduje się w bibliografii tej noty, a wraz z Marią Piątkiewicz-Dereniową¹⁶, należę właśnie do wspomnianej grupy badaczy. Można zaliczyć do niej też Adama Chmiela, który pierwszy opisał oświęcimskie znalezisko i, co prawda, pozostał przy określeniu postaci jako Olafa, ale przedstawił porównawczą ikonografię św. Władysława. Jedynie halabarda trzymana przez świętego na kaflu, a nie topór, sprawiła, że ostatecznie nie zdecydował się na taką interpretację¹⁷. Nie miałam możliwości w niewielkim folderze wystawy „Calor Amicus, czyli o kaflu i piecu” uzasadnić swego stanowiska, ale imię św. Władysława pojawiło się w opisie kafla, a w bibliografii — artykuł Anny Marii Gruia, który jest doskonałym potwierdzeniem tego poglądu¹⁸. Nie zamierzam krytykować interpretacji postaci na kaflu z Bestwiny identyfikowanej jako św. Olaf, tym bardziej gdy tylu uczonych, włącznie z wybitną badaczką przedmiotu M. Dąbrowską, rozpoznawało tak postać na kaflu oświęcimskim, który był odniesieniem dla kolejnych znalezisk. Warto jednak odwołać się do fragmentu *Wstępu* książki E. Imiołczyk omawiającego pojęcie symbolu. „Stały się [symbole] dla danej społeczności kodem, uniwersalnym językiem, za pomocą którego można było porozumiewać się w danej społeczności” (s. 12). Sądzę, że tutaj leży istota prawidłowej interpretacji przedstawienia. Kult św. Olafa nie cieszył się popularnością w ziemi cieszyńskiej ani w Małopolsce w XIV–XV w. Zdarzało się natomiast używanie tej samej ikonografii do przedstawiania różnych postaci, czasem przekształcania wzorów graficznych do wyrażenia np. innego świętego poprzez zmianę atrybutu¹⁹. W tym wypadku nie było takiej potrzeby, ponieważ obydwa święci przedstawiani byli jako królowie, w koronach, płaszczach, z jabłkami królewskimi oraz halabardami bądź toporami. Analogicznie dekorowane kafle ze św. Władysławem ze Słowacji²⁰, a także wizerunek św. Władysława na denarze węgierskim, wskazują, że postać na kaflach należy interpretować jako św. Władysława — syna Rychezy, córki Mieszka II, wychowanego na dworze piastowskim, pogromcy pogan, którego za swego patrona przyjął Władysław Jagiełło. Choć pośród badaczy zagranicznych rozpoznanie tej postaci na kaflach (także egzemplarzu z Oświęcimia w zbiorach Muzeum Krakowa) jako św. Władysława jest oczywiste²¹, ta teza nie może przyjąć się w Polsce²², więc uważam za ważne, aby to podkreślić.

¹³ Moskal K. 2012.

¹⁴ Wszystkie noty napisane przez nią, a także teksty jej autorstwa w katalogu, oznaczone są jej inicjałami lub podpisane imieniem i nazwiskiem.

¹⁵ Radwan A. 2012, s. 77.

¹⁶ Piątkiewicz-Dereniowa M. 1961, s. 307, il. 5.

¹⁷ Chmiel A. 1906, s. 344–345, fig. 1–2.

¹⁸ Moskal K. 2010, s. 6–7, il. 3a.

¹⁹ Schmidt P. 2002, s. 355–356, 376, il. 5.

²⁰ A.M. Gruia wprost określa postać na licu kafla z Wlenia i z Oświęcimia jako św. Władysława — zob. Gruia A.M. 2005, s. 106, fig. 5; Gruia A.M. 2006, s. 16, fig. 3.

²¹ Gruia A.M. 2006, s. 16.

²² Tak identyfikują postać świętego jedynie Choraży B., Choraży B. 2016. Ich opinia przytaczana jest także w recenzowanej tu publikacji na s. 26–27.

Uwagę zwraca kilka nieprawidłowo użytych terminów dotyczących ubioru. Błędnie określono luźno zwisające rękawy szuby, w którą ubrany jest młodzieniec przedstawiony na kaflu z Bytomia (nr II.6, s. 44–45). „Psie uszy” to nie rękawy, a wydłużone wypustki mankietów żupana, a potem też kontusza, zakrywające nadgarstek i część dłoni. Na kaflu z Siewierza (nr II.7, s. 45) młodzieniec ubrany jest najprawdopodobniej w sajan i szubę, ale nie w kontusz, jak podała Autorka — kafel datowany jest na początek XVI w. Pomimo zachowanych trzech fragmentów kafla z Ćwiklic (nr-y II.8–II.10, s. 48), rysunek ich reliefowej dekoracji jest prymitywny i uproszczony. Suknia damska interpretowana jako *cottehardie* nie ma ani charakterystycznych guzików z przodu, ani sznurowania, i nie jest dopasowana w staniku (wyraźnie widoczne są pionowe fałdy, więc jest luźna!). Bardziej zbliżona jest do obszernej, fałdzistej sukni *robe houplande*, jednak z powodu braku detali i prostoty przedstawienia najlepiej określić ją po prostu jako fałdzistą suknię z długimi rękawami, przewiązaną w pasie. Dwukrotnie literówka wkradła się także do nazwy męskiej szaty wierzchniej: zamiast „joupula”, powinno być „jopula” (s. 48, 53).

Pewne nieścisłości popełnione zostały w opisie ornamentów. Na s. 61 opisano dekorację lic kafla budujących skrzynie pieca z Siewierza (na rysunku na s. 60). Kafle wypełniające ozdobione są motywem symetrycznej łodyżki kwiatowej w wazonie, który do ceramiki przywędrował ze zdobnictwa tkanin. Tymczasem w opisie pojawia się błędna informacja, że ozdobione są motywem tzw. „maureski”. Co więcej, przypis nr 27 zawiera błędną definicję maureski, nie jest to bowiem „styl”, lecz ornament i nie są jej przypisane żadne konkretne kolory. Reliefowa ramka na licu kafla z parą pawi nie może być zdobiona „poprzecznym belkowaniem” (s. 71), ponieważ jest to termin architektoniczny (belkowanie składa się z architrawy, fryzu i gzymsu), lepiej byłoby potraktować ten ornament opisowo, np. jako bordiurę z poprzecznymi prążkami reliefowymi.

Jeśli głównym zagadnieniem pracy jest ikonografia i symbolika dekoracji kaflowych (jak zaznaczono we *Wstępie*), zakończenie zawiera zbyt ogólne podsumowanie, nieodnoszące się do ewentualnych wniosków wysnutych po skatalogowaniu przedstawień ikonograficznych. Można jednak stwierdzić, że zaprezentowana grupa kafla stanowiąca pewną całość, a także skrupulatne ułożenie przez Autorkę zdobiących je motywów w konkretnym porządku, stanowi doskonale przygotowany materiał do dalszej analizy.

W publikacji występują nieliczne drobne literówki (przeważnie w nazwiskach), nie mają one jednak większego znaczenia dla odbioru pracy. Natomiast dość istotne jest pominięcie w bibliografii rozwinięcia tytułów niektórych publikacji: Rok 2012 (po raz pierwszy na s. 7) oraz Majewski 2015 (m.in. na s. 47)²³.

Według mojej oceny niezbyt trafnym pomysłem są fioletowo-różowe rysunki rekonstrukcji lic kaflowych. Można by uznać, że jeden kolor pokrywa się z zachowanym fragmentem, a innym wyróżnione zostały uzupełnienia lica, jednak rysunki cieniowane są w sposób zupełnie dowolny. Nie wszystkie rekonstrukcje powtarzają wiernie zachowane fragmenty dekoracji, co da się stwierdzić po ich zestawieniu z fotografiami w części katalogowej, np. w górnych narożnikach rekonstrukcji lica kafla nr II.6 przedstawiono trójdzielne pola, a powinien być w tym miejscu, jak widać na zdjęciu w katalogu, rodzaj trójliscia.

Obowiązek recenzenta nakazywał dokładne sprawdzenie tekstu oraz wykazanie ewentualnych błędów i niedociągnięć. Pomimo powyższych uwag, należy docenić wysiłek Eweliny Imiołczyk włożony w opublikowanie materiału, który dotrze do szerszego grona odbiorców. Na pochwałę zasługuje logiczny układ pracy oraz próba jak najgłębszego zbadania kontekstu kaflowej dekoracji. To ostatnie jest zaletą, ale też wadą, gdyż prowadzi często

²³ Zapewne Majewski Marcin. 2015. *Renesansowe kafle zachodniopomorskie. Studium z historii ogrzewania wnętrz mieszkalnych*, Stargard-Szczecin.

Autorkę do zagubienia w zbyt obszernym komentarzu i braku wyboru najbardziej prawdopodobnej interpretacji przedstawienia albo też do nadinterpretacji. Jej zasługą jest jednak spopularyzowanie na ekspozycji muzealnej wiedzy o kaflach i ich dekoracji. Wystawa wraz z publikacją pokazały publiczności, że przedstawienia na licach kaflowych mogły mieć swoją wymowę symboliczną.

Jako muzealniczka chciałabym także zauważyć, że pewne niedociągnięcia publikacji mogą wiązać się z obecnym charakterem naszej pracy. Zadania do wypełnienia w krótkim czasie oraz, z konieczności, częste zmiany tematyki działań muzealnych, nie sprzyjają dogłębnemu opracowaniu podejmowanych tematów. Z drugiej strony balansuje się pomiędzy naukowością a walorami edukacyjnymi i otwartością na mniej wyrobionego odbiorcę. Jako miłośniczka badań życia codziennego i kultury materialnej, z sympatią będę kibicować Autorce w dalszej pracy nad ceramiką piecową.

dr Katarzyna Moskal

Muzeum Krakowa

k.moskal@muzeumkrakowa.pl

© <https://orcid.org/0000-0002-7772-108X>

BIBLIOGRAFIA

Opracowania publikowane

- Chmiel Adam. 1906. *Kafle średniowieczne znalezione w Oświęcimiu*, „Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej”, 2, s. 345–353.
- Choraży Bożena, Choraży Bogusław. 2016. *Z badań nad średniowiecznymi i renesansowymi kaflami odkrytymi na zamku w Bielsku*, [w:] *Czytanie miasta. Bielsko-Biała jako kulturowy palimpsest*, red. M. Bernacki, R. Pysz, Bielsko-Biała, s. 24–35.
- Dąbrowska Maria. 1987. *Kafle i piece kaflowe w Polsce do końca XVIII wieku*, „Studia i Materiały z Historii Kultury Materialnej”, 58, red. Zofia Kamińska, Wrocław.
- Gruia Ana Maria. 2005. *Saint Ladislav on Stove Tiles*, „Annual of Medieval Studies at Central European University”, 11, 97–120.
- Gruia Ana Maria. 2006. *Royal Sainthood revisited. New dimensions of cult of St. Ladislav 14th–15th centuries*, „Studia Patzinaka”, 2, s. 7–25.
- Hoffeld Jeffrey. 1968. *Adam's two wives*, „The Metropolitan Museum of Art Bulletin”, June, s. 430–440.
- Kirchbaum Engelbert. 1968. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1, *Allgemeine Ikonographie. A bis Ezechiel*, red. E. von Kirchbaum, Freiburg in Breisgau.
- Krajčův Rudolf. 2005. *Středověké kamnářství. Výzdobné motivy na gotických kachlích z Tábořska, Ústí nad Labem*.
- Loskotová Irena. 2012. *Brněnské kachle ze starozkonními hrdiny*, „Archaeologia historica”, 37, 2, s. 663–678.
- Majewski Marcin. 2015. *Renesansowe kafle zachodniopomorskie. Studium z historii ogrzewania wnętrz mieszkalnych*, Stargard–Szczecin.
- Menausková Dana. 2008. *Portrétní kachle*, „Krása, která hřeje”, Uherské Hradiště, s. 73–88.
- Moskal Katarzyna. 2010. *Calor Amicus, czyli o kaflu i o piecu*, Kraków.
- Moskal Katarzyna. 2012. *Kafle w zbiorach Muzeum Historycznego Miasta Krakowa*, Kraków.
- Piątkiewicz-Dereniowa Maria. 1961. *Kafle wawelskie okresu wczesnego renesansu*, „Studia do Dziejów Wawelu”, 2, s. 330–375.
- Piątkiewicz-Łęska Maria. 1999. *Portrety Sultana Sulejmana II Wspaniałego i jego małżonki Roksolany na kaflach polskich*, „Roczniki Sztuki Śląskiej”, 17, s. 45–51.

- Radwan Aleksandra. 2012. *Kafel płytowy wypełniający środkowy z przedstawieniem postaci św. Olafa (?)*, [w:] K. Moskal, *Kafle w zbiorach Muzeum Historycznego Miasta Krakowa*, Kraków, s. 76–77.
- Schmidt Peter. 2002. *Beschriebene Bilder. Benutzernotizen als Zeugnisse frommer Bildpraxis im späten Mittelalter*, [w:] *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, Körperliche Ausdrucksformen*, red. K. Schreiner, München, s. 347–386.
- Zisopulu-Bleja Kateriny. 2017. „*Bądź pozdrowion Krzyżu Pana Wszechmocnego*”. *Kafel z badań archeologicznych przy ul. Za Bramką w Poznaniu*, „Ecclesia. Studia z Dziejów Wielkopolski”, 12, s. 7–26.