

JULIUSZ A. CHROŚCICKI
Kraków, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II

Profesor Zdzisław Żygulski junior – przyjaciel i niezwykły uczony

Nasz przyjaciel

Prof. Zdzisław Żygulski jr., jako członek Komitetu Nauk o Sztuce PAN, zjawił się na posiedzeniu tego gremium w sali im. prof. Juliusza Starzyńskiego w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Był to piątek, 26 kwietnia 1980 r. Ówczesny przewodniczący Komitetu Nauk o Sztuce PAN, prof. Jan Białostocki, mój wieloletni szef katedry, zaprosił mnie do wygłoszenia referatu *Forum Wazów w Warszawie*¹. Profesor Żygulski był jednym z siedmiu dyskutantów, którzy odnieśli się pozytywnie do przedstawionych hipotez, co było istotne dla dalszych losów mojej habilitacji na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego. Co ważniejsze, był on jednym z twórców fundamentalnej dla moich badań wystawy *Sztuka dworu Wazów w Polsce*, pokazywanej w maju i czerwcu 1976 r. w Zamku Królewskim na Wawelu, a następnie w Sztokholmie². Mój referat, po uwzględnieniu m.in. jego uwag, ukazał się jako artykuł w „Kwartalniku Architektury i Urbanistyki” pod koniec 1980 r.³

W lutym 1981 r. zawiązałem maszynopis habilitacji z ilustracjami do rąk profesora Żygulskiego jako recenzenta. Taki był wówczas regulamin Centralnej Komisji Kwalifikacyjnej, a sama praca habilitacyjna mogła być wydrukowana już po kolo-

kwium⁴. Kończąc jej redagowanie byłem nie tylko zmęczony intensywną pracą, lecz także załamany ciężką chorobą i dwiema poważnymi operacjami Wandy, wykonanymi w Instytucie Hematologii⁵. Prof. Żygulski pocieszał mnie, wierząc w jej szybki powrót do pełnego zdrowia. To była dla mnie wyjątkowa rozmowa przywracająca mi siłę przetrwania! Po raz pierwszy od kilku miesięcy zasnąłem spokojnie w pociągu podczas długiej podróży z Krakowa do Warszawy. Kiedy wróciłem późnym wieczorem do naszego mieszkania na Saskiej Kępie, byłem jak odrodzony.

Na koniec wspomnień o habilitacji dodam jeszcze, że pozostałymi recenzentami byli pracujący w Warszawie prof. Stanisław Mossakowski (IS PAN) i prof. Adam Miłobędzki (IHS UW). 15 czerwca 1981 r. zdałem kolokwium habilitacyjne przed Radą Wydziału Historycznego UW. Tego samego dnia pogratulował mi ówczesny rektor, prof. Henryk Samsonowicz. Znacznie później dowiedziałem się, że jesienią 1981 r. prof. Jerzy Szablowski jako superrecenzent napisał entuzjastyczną recenzję, a pozytywna decyzja CKK w tej sprawie zapadła przed 13 grudnia 1981 r., została jednak zatrzymana z powodu wprowadzenia stanu wojennego. Tej niedzieli, podczas trzeciego dnia obrad, został zawieszony Kongres Kultury Polskiej pod przewodnictwem

¹ Nie ma sprawozdań z działalności Komitetu Nauk o Sztuce PAN z lat 1979-1984, drukowanych w „Roczniku Historii Sztuki”. Być może powodem tego były działania cenzorskie. Korzystałem z moich notatek i przypisów w artykule – Juliusz A. CHROŚCICKI, „Forum Wazów w Warszawie”, *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, XXV:1980, nr 3-4, s. 233.

² Zdzisław ŻYGULSKI, „Wazowie w Polsce”, [w:] *Sztuka dworu Wazów w Polsce*, kat. wyst., Zamek Królewski na Wawelu, Kraków 1976, s. 13-29 oraz szereg pozycji katalogowych. W tymże roku katalog ukazał się w wersji

szwedzkiej; zob. *Sigismund Vasa och hans söner. En utställning kring Vasadynastien i Polen 1587-1668*, red. Aron ANDRESSON, kat. wyst., Liljevalchs konsthall, Stockholm 1976.

³ CHROŚCICKI, *Forum Wazów...*

⁴ Juliusz A. CHROŚCICKI, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587-1668*, Warszawa 1983.

⁵ Wanda MOSSAKOWSKA, „Wanda Wyganowska (1931-2013)”, *Biuletyn Historii Sztuki*, LXXVIII:2016, nr 1, s. 208.

Jana Białostockiego, odbywający się w warszawskim Teatrze Dramatycznym⁶. Powody opóźnienia w uzyskaniu mego etatu docenta w IHS UW były polityczne, a trwały do 14 lutego 1983 r.⁷ W tych trudnych dla nas pod wieloma względami miesiącach naszą ostoją, prawdziwym przyjacielem był prof. Zdzisław Żygulski jr.

Wnikliwy badacz batalistyki

W wigilię pięćsetnej rocznicy bitwy pod Orszą, 7 września 2014 r., w Muzeum Narodowym w Warszawie odbyła się sesja naukowa. Dotarłem tam prosto z lotniska po powrocie z Monachium. Brałem w niej czynny udział, a kilka dni później, po przyjeździe do Krakowa na egzaminy ze studentami Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II, przekazałem prof. Żygulskiemu nowe hipotezy i ustalenia kolegów historyków, historyków sztuki oraz konserwatorów⁸. Ostatni referat o obrazie *Bitwa pod Orszą* został wygłoszony przez konserwatorów z MNW. W wyniku ich badań i działań pękające i rozchodzące się deski osadzono w wewnętrznej ramie metalowej, co spowodowało pewne zmniejszenie wymiarów tego dużego obrazu (162×232 cm). Profesor Żygulski wysłuchał mojej relacji z żywym zainteresowaniem. Ucieszył się z pomysłu interdyscyplinarnych badań tego dzieła, zaproponowanych przez dr. Piotra Rypsona, wicedyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie.

Przygotowując się do swego wystąpienia na tej sesji, a będąc jeszcze w Waszyngtonie, powróciłem do podstawowego artykułu profesora zatytułowanego: *Bitwa pod Orszą – struktura obrazu* w XII tomie „Rocznika Historii Sztuki”⁹. Czytałem go w sierpniu 2014 r., korzystając z cyfrowej wersji artykułu dostępnej na stronie biblioteki uniwersyteckiej

w Heidelbergu. Podkreślam tutaj znaczenie nowatorskich obserwacji prof. Żygulskiego nad tym obrazem opublikowanych w 1981 r. po polsku, a nieco wcześniej po angielsku¹⁰. W swojej szczegółowej analizie badacz podzielił obraz *Bitwy pod Orszą* na 47 epizodów w ramach zasadniczych etapów tej bitwy. **Część I** (zaczynając od górnego prawego naroża) – 13 epizodów – **obóz wojsk polsko-litewskich i przeprawa przez rzekę. Część II** – 10 epizodów – **przygotowanie do bitwy po stronie polsko-litewskiej. Część III** (w centrum obrazu) – 12 epizodów – **oddziały polsko-litewskie w walce. Część IV** (w centrum obrazu po lewej stronie) – 9 epizodów – **wojska moskiewskie i ich ucieczka z pola bitwy.**

Profesor Żygulski jako pierwszy dostrzegł autoportret malarza w osobie siedzącej i oglądającej panoramę bitwy przez ramkę ułożoną z palców prawej ręki¹¹. Postać ta nie ma jednak na kolanach rozłożonego papieru ani ołówka w ręku, sprawia wrażenie jakby starała się zapamiętać poszczególne epizody bitewne, oglądane z daleka, bez przyrządów optycznych. Prof. Żygulski opisał ją tak: „Jest to jedyny osobnik nieuzbrojony, siedzący nad rzeką [...] na pniu ściętego drzewa. Bez czapki, ma ciemny zarost, głowę podniesioną, wzrok skupiony. Odziany w ciemny wams, żółte spodnio-pończochy i płytkie cywilne trzewiki [...] Podniósł prawą dłoń w właściwym u malarzy układem palców podczas kadrowania przestrzeni przyszłego obrazu”¹².

Odnosząc się do ustaleń wcześniejszych monografistów *Bitwy* – Stanisława Herbsta i Michała Walickiego z 1949 r.¹³, Żygulski zgodził się z ich opinią, że anonimowy autor musiał być naocznym świadkiem bitwy. Dalej zaś argumentował: „Istotnie wykazał się on znakomitą orientacją co do topografii miejsca, walczących stron najważniejszych epizodów

⁶ Wczesnym rankiem 13 XII stałem wraz z kolegami na mrozie przed zamkniętym wejściem do Teatru Dramatycznego, gdzie od dwóch dni odbywał się Kongres Kultury Polskiej. Z inicjatywy prof. Jana Białostockiego, wiceprzewodniczącego tego Kongresu, byłem jednym z jego organizatorów (z żółtą plakietką) wraz z dr. Andrzejem Zakrzewskim, uczniem prof. Klemensa Szaniawskiego. Swoje obowiązki zakończyłem ok. godz. 13., zanosząc protest kilkudziesięciu uczestników Kongresu podpisany w zakrystii kościoła św. Anny do sekretariatu ZLP, którego prezesem od roku 1980 do rozwiązania związku w 1983 r. był Jan Józef Szczepański.

⁷ Pismo rektora UW. prof. K. Dobrowolskiego, nr K.1-1093/83 (z 14 II 1983), archiwum autora.

⁸ Z najnowszych publikacji na temat obrazu w MNW zob. Marek A. JANICKI, „Obraz Bitwy pod Orszą – geneza, datowanie, wzory graficzne a obraz bitwy «na Kropiwniej» i inne przedstawienia batalistyczne w wileńskim pa-

łacu Radziwiłłów”, *Biblioteka Epoki Nowożytniej*, II:2015, t. 3, s. 173-225.

⁹ Zdzisław ŻYGULSKI jr, „Bitwa pod Orszą – struktura obrazu”, *Rocznik Historii Sztuki*, XII:1981, s. 85-132; por. Aleksander BOŁDYREW, „Malowany raport z pola bitwy”, *Mówią Wieki*, 2014, nr 9, s. 64-67.

¹⁰ Zdzisław ŻYGULSKI jr, „The Battle of Orsha”, [w:] *Art, Arms and Armour. An International Anthology*, red. Robert HELD, t. I: 1979-1980, Zurich-Firenze 1979, s.108-143.

¹¹ ŻYGULSKI jr, „Bitwa pod Orszą...”, il. 21 (podpis pod fotografią: Autoportret autora obrazu).

¹² Ibid., s. 92.

¹³ Stanisław HERBST, Michał WALICKI, „Obraz bitwy pod Orszą. Dokument historii sztuki i wojskowości XVI w.”, *Rozprawy Komisji Historii Sztuki i Kultury Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*, 1949, t. 1, s. 33-68.



1. Bitwa pod Orszą, 1520-1535, Muzeum Narodowe w Warszawie

bitwy, a w szczególności przedstawił preludeum starcia, przejście Dniepru przez siły polsko-litewskie i szykowanie obu armii, oraz decydujące fazy rozprawy orężnej; sportretował nawet dowódców i oficerów obu stron. [...] musiał mieć on odpowiednie przygotowanie [...] uczył się w kręgu Cranacha Starszego – znał też i z wielką biegłością stosował obiegowe wówczas formuły w wyobrażaniu rycerzy, żołnierzy i bitew, utrwalane i powielane w dziełach takich mistrzów, jak Dürer, Burgkmair i Leonhard Beck. [...] Bitwę pod Orszą często porównywano z innymi świetnymi dziełami epoki: Altdorfera «Bitwa Aleksandra» i Jorga Breu'a «Bitwa pod Zamą», ale tamte powstały głównie z czystej imagacji, podczas gdy «Orsza» jest bliska reportażu. Budzi skojarzenia z takimi pomnikami historii jak Kolumna Trajana, Tkanina z Bayeux lub seria arrasów z «Bitwą pod Pawią». [...] Nade wszystko jest wspólnym dokumentem przenikania się i starcia kultur Wschodu i Zachodu¹⁴. Tym stwierdzeniem zakończył profesor Żygulski swój nowatorski artykuł z 1981 r.

Bitwa pod Orszą została namalowana na deskach datowanych przez dendrologa prof. Tomasza Ważnego na lata ok. 1525-1531. Dodajmy, że obraz w 1.

połowie XVI w. znajdował się w miejscu dostępnym dla dyplomatów i szpiegów rosyjskich (może w Wilnie?), którzy go odrysowali, aby przekazać na dwór carski. Już po kilkunastu latach w Moskwie uznawano *Bitwę pod Orszą* za etap wygranej przez wojska moskiewskie kampanii z Litwinami i Polakami. Możemy to zobaczyć i przeczytać w imponującym kodeksie *Ilustrowanego zbioru latopisów*, powstałym w latach 1568-1576 za panowania Iwana IV Groźnego¹⁵. Kodeks ten, rozdzielony między Muzeum Historyczne w Moskwie oraz Bibliotekę Rosyjskiej Akademii Nauk i Rosyjską Bibliotekę Narodową w Petersburgu, składa się z dziesięciu tomów, blisko 10 000 kart i 16 000 miniatur.

Przedstawienie bitwy pod Orszą zostało uszkodzone – brakuje na tym obrazie górnych nadpalonych desek i dwóch pionowych. Moim zdaniem przedstawiono na nich patronów tego świetnego litewsko-polskiego zwycięstwa. Wówczas zgodnie z tradycją ikonograficzną katolicką i prawosławną zwycięstwo zawdzięczano świętym patronom, zjawiającym się w decydującym momencie na niebie. Obraz bitwy jeszcze po 1671 r. znajdował się w Królewcu jako własność „panny Ludwiki Karoliny Radziwiłłówny”¹⁶. Wedle opinii prof. Piotra Oszczanowskiego,

¹⁴ ŻYGULSKI jr, „Bitwa pod Orszą...”, s. 95-97.

¹⁵ Albina SIEMIANCZUK, „Latopisy o bitwie pod Orszą”, *Mówią Wieki*, 2014, nr 9, s. 68-73.

¹⁶ Teresa SULERZYSKA, „Galerie obrazów i «Gabinety

Sztuki» Radziwiłłów w XVII w.”, *Biuletyn Historii Sztuki*, XXIII:1961, nr 2, s. 87-99; ead., „Inwentarz galerii obrazów Radziwiłłów z XVII w.”, *ibid.*, XXIII:1961, nr 3, s. 284, nr 924.

w roku 1687 obraz znajdował się na zamku w Brzegu jako część majątku ruchomego Ludwiki Karoliny z Radziwiłłów, wówczas już żony Karola Filipa, księcia naumburskiego¹⁷. Mimo odnalezienia nowych źródeł archiwalnych na Śląsku, nie wiemy kto ten obraz zamówił w 1. połowie XVI w. Czy był to formalny, a nie rzeczywisty dowódca Zygmunt Stary jako król i wielki książę litewski, czy Konstanty Ostrogski jako hetman wielki litewski i głównodowodzący wojskami w tej bitwie, a może Jerzy Radziwiłł o przydomku „Herkules”. Oddziały polskie przyprowadzili Janusz Świerczowski i Wojciech Sampoliński¹⁸.

Przypomnę krótko wydarzenia poprzedzające bitwę: 31 lipca 1514 r. Smoleńsk przeszedł w ręce moskiewskie. „W odpowiedzi siły zbrojne polsko-litewskie ruszyły z rejonu Wilna, aby odbić gród”¹⁹. Wielki książę Wasyl pozostawił silne garnizony w Smoleńsku i innych zamkach, wysyłając oddziały pod wodzą carskiego koniuszego Iwana Andriejewicza Czeladnina z kniazem Michailem Bulchakowem-Golicą. „Czeladnin postanowił wydać bitwę pod Orszą, w miejscu, gdzie Dniepr płynący na południowy zachód skręca gwałtownie na południe”²⁰. Polsko-litewskie siły pod osłoną nocy z 7 na 8 września 1515 r. przepłynęły na lewy brzeg Dniepru. Artyleria i piechota przeszły w starannie wybranym miejscu po moście pontonowym, wzniesionym na beczkach. Jazda przepłynęła rzekę wplaw. Bitwa rozpoczęła się 8 września 1514 r. około godziny dwunastej od ataków z obu stron. Czeladnin chciał oskrzydlić wojska litewsko-polskie, a w rezultacie zepchnąć mniej liczne oddziały litewsko-polskie do rzeki. Taktyka Ostrogskiego polegała na tym, aby przyjąć uderzenie moskiewskie, nieco się cofnąć, wykonać kontruderzenie ciężką jazdą, a zaskoczyć piechotę dwiema zasadzkami z artylerią, której nie posiadał Czeladnin. Przypominam to skracając kolejne epizody tej bitwy. Tymczasem w Wiedniu w lipcu 1515 r. odbył się kongres i dzielono Europę pomiędzy Habsburgów i Jagiellonów. Zwycięstwo pod Orszą zostało skutecznie wykorzystane politycznie przez Zygmunta Starego.

Powracam do rezultatów sesji w MNW. Nie mówiono o tym, kto namalował *Bitwę pod Orszą*.

¹⁷ Piotr OSZCZANOWSKI, „Śląskie losy kolekcji sztuki księżnej Ludwiki Karoliny Radziwiłłówny (1667-1695)”, *Roczniki Sztuki Śląskiej*, XX:2011, s. 181-220.

¹⁸ *Ibid.*, s. 209 i następne.

¹⁹ ŻYGULSKI jr, „Bitwa pod Orszą...”, s. 86.

²⁰ *Ibid.*, s. 86.

²¹ SIEMIANCZUK, op. cit., przyp. 15; Hieronim GRALA, „Wygrwać klęskę. Bitwa pod Orszą w moskiewskiej narracji”, *Mówią Wieki*, 2014, nr 9, s. 74-81.

Historycy na podstawie doskonałej znajomości źródeł historycznych i miniatur przypomnieli, jak wyglądała moskiewska propaganda historyczna w 2. połowie XVI w.²¹ Po przekazaniu do Wiednia i Rzymu precyzyjnych informacji o wielkim zwycięstwie polskim pod Orszą przez króla Zygmunta Starego nastąpiła kontrpropagandowa akcja ze strony Moskwy. Starano się przekształcić klęskę poniesioną w tej bitwie z Polakami i Litwinami w generalny sukces podczas dłuższej ofensywy przeciw Litwie przed 1522 r. i zajęciu jej terenów, które były prezentowane na wielu mapach z 2. połowy XVI w.

Mimo cennych uzupełnień historycznych i opinii dendrologicznej datującej dzieło na nieco późniejszy okres, koncepcja prof. Żygulskiego, wyjątkowo wnikliwego badacza tego obrazu, i prezentacja epizodów bitwy pozostała nadal aktualna. Dlatego pozwalam sobie zacytować na koniec tego podrozdziału komentarz profesora z 1999 r.:

Od czasu publikacji tej rozprawy w 1981 r. nie ukazał się o Orszy żaden nowy artykuł. W latach 90. obraz poddano gruntownej konserwacji, która jednakże w warstwie malarskiej, dobrze zachowanej nie przyniosła żadnych rewelacji. Po zdjęciu starych werniksów obraz rozjaśnił się. Przy okazji przeprowadzono badania określające [...] wiek drewna. Otrzymano datę pomiędzy latami 1530-35 i takie datowanie widnieje w nowym przewodniku po galerii malarstwa [...] Jeżeli się akceptuje ten wynik upadają wszystkie hipotezy o namalowaniu obrazu tuż po bitwie, na zlecenie króla Zygmunta Starego. Trzeba by na nowo zastanowić się nad tym, jaki był motyw namalowania obrazu bitwy po piętnastu lub dwudziestu latach. Ponieważ w okresie sugerowanym w ślad za analizą dendrologiczną realia militarne były już inne, należałoby przyjąć, niespotykane wówczas, archaizowanie dokonane przez malarza. Nie można wreszcie wykluczyć nieścisłości wspomnianej analizy w określaniu wieku deski obrazowej²².

Żygulski w kolejnej książce stwierdził: „Bitwa podpatrzona jest jakby z balonu na uwięzi, wypuszczonego z terenu zajętego przez wojska polsko-litewskie. Kompozycja opiera się na zasadach perspektywy subiektywnej, czyli empirycznej, stosowanej w malarstwie północnym, głównie przez miniaturzystów XV wieku”²³.

Kwestia autorstwa obrazu nie została dotąd ostatecznie zamknięta. Pragnę więc wysunąć swoją hipotezę²⁴, uznając, że zachowany obraz z lat 30. XVI w.

²² Komentarz do przedruku artykułu *Bitwa pod Orszą – struktura obrazu* w tomie *Światła Sztambułu* (Warszawa 1999, s. 289).

²³ Zdzisław ŻYGULSKI jr. *Sławne bitwy w sztuce*, Warszawa 1996, s. 81.

²⁴ Moja hipoteza w pewnym stopniu odrzuca decydujące znaczenie ryciny *Wielkiej armaty* Albrechta Dürera, o czym pisał dwukrotnie Jan Białostocki (zob. Wanda WYGANOWSKA, „Bibliografia prac Jana Białostockiego”, [w:]



2. Rembrandt, Jeździec polski, 1655, The Frick Collection, Nowy Jork

jest wierną kopią dzieła tego samego malarza z wcześniejszego przedstawienia *Bitwy pod Orszą*, wykonaną dla króla Zygmunta Starego.

Zachowany do dzisiaj obraz powstał dla jednego z dowódców, zapewne dla Jerzego Radziwiłła „Herkulesa”, jak słusznie uważa Piotr Oszczanowski²⁵. Badacz ten przypomniał też wczesną atrybucję tego obrazu dokonaną przez Ursulę Mende²⁶, uznającą, że *Bitwa* jest dziełem anonimowego malarza z kręgu Cranacha, przybyłego do Krakowa z Prus Wschod-

nich. Atrybucję tę uzupełnił Dieter Koeplin w 2003 r., wskazując na Hansa Krella (ok. 1490-1565, Lipsk)²⁷. Sugestie takie zgłaszali już w 1949 r. Herbst i Walicki, pisząc o malarzu z Prus z kręgu Cranacha i wzmiankując m.in. nazwisko Krella²⁸.

Interpretator czy filozof sztuki?

Wielokrotnie czytałem artykuły prof. Żygulskiego wydrukowane w wersji polskiej i angielskiej

Ars Auro Prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata, Warszawa 1981, nr 166 i 284.

²⁵ Z powodu historycznych związków z własnością radziwiłłowską w 2. połowie XVII w. istnieje też możliwość uznania tego obrazu za kopię, wykonaną w kilkanaście lat po namalowaniu pierwszej wersji obrazu dla króla Zygmunta Starego (moja hipoteza), powtórzonej dla Jerzego Radziwiłła „Herkulesa” (zm. 1541), który dowodził lekkobrojnymi Litwinami w bitwie pod Orszą, a został hetmanem wielkim litewskim w roku 1531, po wcześniejszej o rok śmierci księcia Ostrońskiego. Dendrologiczna ekspertyza wskazuje, że „rok 1531 jako najwcześniejszy

możliwy powstania dzieła” (OSZCZANOWSKI, op. cit., s. 213). Nominacja Radziwiłła czyni prawdopodobną kopię *Bitwy pod Orszą* powtórzoną dla Jerzego Radziwiłła, prapradziadka Ludwiki Karoliny.

²⁶ Ursula MENDE, *Westeuropaische Bildzeugnisse zu Russland und Polen bis 1700. Ein Beitrag zur historischen Bildkunde*, diss., Bamberg 1968, s. 125.

²⁷ Dieter KOEPLIN, *Neue Werke von Lucas Cranach und ein altes Bild einer polnischen Schlacht von Hans Krell*, Basel 2003, s. 88-94.

²⁸ HERBST, WALICKI, op. cit., s. 66.



3. Leonardo da Vinci, Dama z gronostajem, ok. 1489 r.,
Muzeum Narodowe w Krakowie – Muzeum Księżąt Czartoryskich

interpretujące sławne obrazy z kolekcji Muzeum XX Czartoryskich w Krakowie i The Frick Collection w Nowy Jorku. Myślę tu o Leonarda *Damie z gronostajem*, czyli *Portrecie Cecylii Gallerani*, i Rembrandta *Jeźdźcą polskim*, czyli *Lisowczyku*. Prace te stawiałem za wzór moim studentom i doktorantom. Kiedy wracam do tych tekstów, już po śmierci prof. Żygulskiego, odczytuję je zupełnie inaczej, bardziej jako przykłady indywidualnych interpretacji dzieł sztuki, dokonanych przez wszechstronnego uczonego, myśliciela i filozofa sztuki.

Od pięciu lat w końcu lipca bywam w Nowym Jorku, a jako pierwsze muzeum odwiedzam The Frick Collection. Stojąc przed niezwykłym obrazem *Jeźdźca polskiego* Rembrandta staram się dostrzec nowe elementy w tym arcydziele, na którym widzimy samotnego młodzieńca na polskim koniu, podążającego na wschód. Jestem tego pewien, bo zachodzące słońce oświetla konia i jeźdźca od tyłu. Koń kierowany przez jeźdźcę przekracza strumyk, zmierzając w coraz bardziej ciemną przestrzeń. Wkrótce zapadnie noc, a droga trwać będzie przez kilka tygodni. Trzeba więc oszczędzać konia, omijać przeszkody i dążyć do swego celu, czyli, jak sądzę, powrotu na Litwę, zaatakowaną w 1654 r. przez wojska carskie.

O swojej długoletniej pracy nad bronią i kostiumologią *Jeźdźca polskiego* Rembrandta, po artykułach drukowanych w kilku wersjach²⁹, prof. Żygulski napisał: „Wybierałem takie niezwykle dzieła, na przykład *Lisowczyka* Rembrandta. Przez długi czas uważano [w środowiskach naukowych w Europie i USA], że obraz ten ma niewiele wspólnego z Polską. Sądzono, że artysta namalował na podstawie rozmaitych rycin m.in. [Stefano della Belli]³⁰, anonimowego jeźdźcy. Starałem się udowodnić, że jest to autentyczny portret jednego z polskich szlachciców. Moje przekonanie wsparł profesor Juliusz Chrościcki, który odkrył, że portret przedstawia Marcjana Aleksandra Ogińskiego namalowanego przez Rembrandta ok. 1655 roku, kiedy Polak studiował na

Uniwersytecie Franeker w Holandii. Na obrazie zauważyć można ognisko, emblemat wskazujący na ród szlachecki, a jego strój jest typowo polski. Opisałem to dokładnie: polska czapka, buty, żupan podobny do znajdującego się w zbiorach Czartoryskich”³¹.

Na zarzut wobec zmiany datowania portretu Cecylii Gallerani w artykule *Ze studiów nad Damą z gronostajem. Styl ubioru i węzły Leonarda* (opublikowanym po raz pierwszy w 1969 r.) prof. Zdzisław Żygulski odpowiadał: „Suknie kobiet zawsze najściślej datują ich portrety!”³². Po kilku latach, w artykułach³³ i katalogach kolejnych wystaw tego arcydzieła³⁴ w pełni uznano koncepcję Żygulskiego.

Podróżnik i badacz Orientu

We wrześniu 1973 r. byliśmy razem w Hiszpanii na XXIII Kongresie CIHA w Grenadzie. Razem zachwycaliśmy się jej sztuką, niezwykłym pejzażem oraz urodą i elegancją Zofii, przeszłej królowej Hiszpanii, którą spotkaliśmy na wernisażu w Museo del Prado. Z dziewięciu uczestników kongresu z Polski żyją dziś oprócz mnie prof. Piotr Skubiszewski, dr hab. Józef Grabski, ówczesny student uniwersytetów warszawskiego i wiedeńskiego. Pamiętam wygłoszony w języku angielskim znakomity referat Żygulskiego *The Elements of Islamic Culture in the Polish Sarmatism of the 16th-18th Centuries*, ostatni w Sekcji III: Sztuka Muzułmańska³⁵. Wrażenia słuchaczy i moje były wyjątkowo pozytywne. Brawa trwały długo, a przewodniczący prof. Brich starał się je uciszyć z powodu poważnego opóźnienia, aby móc podsumować wyniki sekcji. Był to na pewno jeden z najlepszych referatów tego dnia zarówno pod względem merytorycznym, kompozycyjnym, jak i językowym. Praktyka kongresowa, szerokie horyzonty badawcze postawiły prof. Żygulskiego wśród najważniejszych historyków sztuki, kultury i bronioznawców na świecie. Warto to przypomnieć, nie obrażając nikogo ze zmarłych czy żyjących.

²⁹ Zdzisław ŻYGULSKI jr, „Further Battles for the *Lisowczyk (Polish Rider)* by Rembrandt”, *Artibus et Historiae. An Art Anthology*, 2000, nr 41, s. 197-205.

³⁰ Poprawiłem błąd: nazwisko malarza Tommaso Dolabelli na grafika Stefano Della Bellę, rysującego z precyzją polskich jeźdźców w Rzymie w 1633 i w Paryżu w 1654 r. Bibliografia na ten temat jest ogromna.

³¹ Wiesław RATAJCZAK, „Wyznania lwowskie w cieniu Wawelu. Rozmowa ze Zdzisławem Żygulskim”, *Arttak*, 2014, nr 4, s. 8.

³² Zdzisław ŻYGULSKI jr, „Ze studiów nad Damą z gronostajem. Styl ubioru i węzły Leonarda”, *Biuletyn Historii Sztuki*, XXI:1969, nr 1, s. 3-40; przedruk [w:] id., *Światła Stambułu*, s. 137-166.

³³ Zob. np. Janice SHELL, Grazioso SIRONI, *Cecilia Gallerani: Leonardo's Lady with an Ermine*, *Artibus et Historiae. An Art Anthology*, XXV:1992; Janusz WAŁĘK, *Portret kobiety Leonarda da Vinci – Female portrait by Leonardo da Vinci*, Kraków 1994; Pascal COTTE, *Lumière sur La Dame à l'hermine de Léonard de Vinci. Découvertes inédites*, Aulnay sous Bois 2012 (wersja: francuska i angielska).

³⁴ Zob. np. *Leonardo da Vinci. Painter at the Court of Milan*, red. Luke SYSON, Larry KEITH, kat. wyst., National Gallery, London 2011, nr 10.

³⁵ *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXXVI:1983, s. 89.

Żygulski był nie tylko moim zdaniem niedoceniany w Polsce, oczywiście poza środowiskiem Muzeum Narodowego i Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Wyjątkowo cenił jego dorobek prof. Jan Białostocki, o czym rozmawialiśmy kilkakrotnie. To on jako redaktor naczelny „Bulletin du Musée National de Varsovie” opublikował w języku angielskim artykuł Żygulskiego o *Lisowczyku* (1965), który został uznany za kanoniczny zarówno przez rembrandtyistów, jak i badaczy militariów i jeździectwa.

Trudno tutaj pominąć wyjątkowe uznanie w środowisku muzeologów na świecie dzięki jego kilkudziesięciu wystawom zarówno w Polsce, jak i w Austrii, Japonii, Kanadzie, Szwecji czy USA. Był członkiem polskiego Komitetu Narodowego ICOM od 1973 r. W Paryżu w 1975 r. został wybrany prezydentem IAMAM (International Association of Museums of Arms and Military History). Pozostał na tym stanowisku przez osiem lat wybrany na dwie kadencje. Zorganizował kongresy tego stowarzyszenia w Warszawie, Krakowie, Amsterdamie i Nowym Jorku, przyjmował kolegów z całego świata w „swoim” Muzeum XX Czartoryskich.

Profesor w czasach PRL-u i po 1989 r. odbył wiele podróży po świecie, fascynując się kulturą i sztuką Orientu i islamu, od Japonii przez Północną Afrykę aż do Północnej i Południowej Ameryki (m.in. był na jednym z kongresów w Argentynie z prof. Aleksandrem Gieysztozem). Wszystkie jego książki poprzedziła wnikliwa autopsja dzieł sztuki. Z głębokich obserwacji powstały *Broń wschodnia. Turcja, Persja, Indie, Japonia, Sztuka turecka, Sztuka perska, Sztuka mauretańska i jej echa w Polsce*. Opowiadał o tym fascynująco nie tylko nam. Ogromny zbiór jego fotografii i przezroczy z podróży został przekazany do Muzeum Narodowego w Krakowie.

Podsumowanie

Kiedy przeglądamy pełną bibliografię prof. Żygulskiego z lat 1954-1989, to zapominamy o panującej w PRL-u dominacji w naukach historycznych prymitywnego marksizmu-leninizmu, o socrealizmie w sztuce, o niezliczonych portretach przodowników pracy, „bohaterów” z ZSRR czy bonzów partyjnych PPR/PZPR na Ogólnopolskich Wystawach Plastyki. Już w młodości spędzonej we Lwowie Żygulski poznał system terroru i nacisków psychicznych ze stro-

ny władz sowieckich w tym mieście (od września 1939 do czerwca 1941 i od lipca 1944 do stycznia 1945). Dlatego wyłączył się świadomie z oficjalnego nurtu nauki i sztuki w Krakowie, nie ulegając ówczesnej ideologii i praktyce „humanistów” w służbie PPR/PZPR. Starał się pisać i tworzyć wystawy wedle swoich zasad i koncepcji metodologicznych. Powtarzał, że nie ma jednej, uniwersalnej metodologii badania dzieł sztuki. Każde dzieło powinno być badane pod kątem jego najważniejszych cech, traktowane zupełnie indywidualnie, co wymaga od autora szerokich studiów kontekstu historycznego, ceremonialnego czy nawet obyczajowego. Jego zdaniem bez szerokich horyzontów, a nie tylko pozorowanej wąskiej specjalizacji, nie można zajmować się było poważnie sztuką i kulturą. Wynikało to z jego życiorysu, a nie poglądów przyjętych dla kariery. W Krakowie zrazu ukończył rozpoczęte w Lwowie studia w Akademii Handlu. Następnie rozpoczął studia na Uniwersytecie Jagiellońskim na anglistyce, a po jej dramatycznym zlikwidowaniu przez władze i aresztowaniu prof. Władysława Tarnawskiego przez UB, ukończył studia historii sztuki pod kierunkiem prof. Wojysława Molé, który przed pierwszą wojną światową pobierał nauki na Uniwersytecie Wiedeńskim pod kierunkiem Juliusa von Schlossera, Maxa Dwořaka i Josefa Strzygowskiego.

„Obrawszy ostatecznie – jak wspominał – profesję historyka sztuki, wykorzystując doświadczenia uniwersyteckiej szkoły anglistycznej, postanowiłem rozwinąć działalność praktyczną i teoretyczną w trzech kierunkach: **muzeologii, bronioznawstwa i orientalistyki** [podkreślenie moje – J. A. C.] Nie była to decyzja zgodna z duchem epoki faworyzującej jednostronną, ścisłą i głęboką specjalizację. Odpowiadała natomiast poczuciu łączności z tradycją dawniejszą, przedwojenną, której humanistyczne i encyklopedyczne nastawienie sprzyjało ogarnianiu różnorodnych dziedzin i zjawisk”³⁶.

Profesor Żygulski w ostatnim wywiadzie przeprowadzonym we wrześniu 2014 r., powiedział: „Uniwersalne umysły są umysłami wolnymi, które nie dają się ograniczyć jarzmem specjalizacji. Specjalizacja to wyjałowienie. Dziś obowiązuje moda, by obejmować wzrokiem jak najmniejszy fragment horyzontu. A do tego zapanowała moda na pracę zespołową, w ramach grantów, w których na początku mamy określić spodziewane wnioski. **To jest absurdalne**” [podkreślenie moje – J.A. C.]³⁷.

³⁶ RATAJCZAK, op. cit., s. 8.

³⁷ Ibid.