

**ABSTRACT:** The rare jewel which is kept in the Museum of King Jan III's Palace at Wilanów is a flower bouquet of asymmetrical, diagonal composition. It consists of flowers set with precious stones, tied with a large bow also set with precious stones. This largish jewel, measuring 19.8cm in height, was made of gilt silver. The flower petals and the bow are tightly filled with amethysts and rock crystals; a total of about 1,105 stones were used in its making.

The hitherto findings point towards the circles of jewellers who made use of patterns by Augustine Duflos found in his pattern-book *Recueil de Desseins de Joallerie...* (published in Paris, 1767); one of the charts in this book shows a composition of flowers almost identical to that in the Wilanów bouquet. The Wilanów jewel was probably made before the end of the 18th century. The precise cuts of small stones could point to the 19th century; yet such cuts were possible to make much earlier. For instance, masterful cuts can be observed in the eminent works by the Swiss jeweller Jerome Posier, working for the Russian tsars in the 1760s.

**KEYWORDS:** jewelled bouquet, 18<sup>th</sup>-century pattern-books, Augustine Duflos, Wilanów collection

## JUBILERSKI BUKIET KWIATOWY Z KOLEKCJI WILANOWSKIEJ\*

### THE EIGHTEENTH- -CENTURY JEWELLED BOUQUET FROM THE WILANÓW COLLECTION

DOI:10.36135/MPKJIII.01377329.2019.SWXXVI.pp.153-178

*Ewa Letkiewicz*  
*Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej*  
*w Lublinie*

Studia Wilanowskie  
t. XXVI, 2019  
s. 153-178  
Rocznik, ISSN: 0137-7329.



Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie przechowuje niezwykle okazały klejnot. Jest nim kwiatowy bukiet o asymetrycznej, diagonalnej kompozycji, ułożony z kameryzowanych kamieniami kwiatów pomarańczy, goździka, chryzantemy i małego niezidentyfikowanego kwiatu (głogu?) widocznego między goździkiem a chryzantemą, związanych dużą, kameryzowaną kokardą (il. 1)<sup>1</sup>. Pokażny klejnot, mierzący 19,8 cm wysokości i 12,5 cm szerokości, o masie 313,1 g wykonany został ze stopu srebra i miedzi<sup>2</sup>. Płatki kwiatów i kokardę wypełniają szczelnie ametysty o różnym nasyceniu koloru (około 205 kamieni) i kryształy

- 1 Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, nr inw. Wil.309.
- 2 Informacja o rodzaju użytych metali pochodzi z opinii dr Aliny Tomaszewskiej-Szewczyk, konserwator dzieł sztuki z Pracowni Konserwacji Zabytków Metalowych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, sporządzonej 2 grudnia 2011 roku; opinia w dokumentacji broszy, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie (dalej: Opinia konserwatorska dr Aliny Tomaszewskiej-Szewczyk).

*\*Kierownictwu i pracownikom Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie składam podziękowanie za niezwykle przyjazną atmosferę i wszechstronną pomoc, jaką otrzymałam przy pracy nad klejnotem. Szczególnie serdeczne podziękowania składam Pani Małgorzacie Zajac, której merytoryczne uwagi, a także pomoc w kwerendach archiwalnych i kompletowaniu materiałów porównawczych okazały się dla mnie bardzo ważne. Słowa podziękowania kieruję także do rzeczoznawców jubilerskich, Panów: Jacka Zięty, Tomasza Kłoczewiaka i Piotra Sobisiaka za bezinteresowną pomoc przy badaniach gemmologicznych klejnotu.*



górskie (około 893 kamieni)<sup>3</sup>, siedmiu z nich brakuje na kwiatach pomarańczy. W dwóch kwiatach pomarańczy i goździku umieszczone są pręciki kwiatowe, wykonane z miedzianego(?) drutu<sup>4</sup>. Pręciki kwiatów pomarańczy zakończone są główkami, które tworzą oprawione w kaszty ametysty. Na pręcikach goździka brak główek. Łącznie, na wykonanie klejnotu zużyto około 1105 kamieni<sup>5</sup>.

Wszystkie kamienie zostały indywidualnie opracowane, z uwzględnieniem kształtu, wielkości, wypukłości miejsca, do którego zostały przewidziane. Otrzymały staranne szlify<sup>6</sup>, w zdecydowanej większości taflowe i bagietkowe. Ametyst tworzący środek kwiatu chryzantemy został opracowany szlifem rozetowym, a szlify z fantazyjnym układem faset otrzymały dwa ametysty tworzące szypułki kwiatów pomarańczy oraz ametysty tworzące główki pręcików kwiatowych.

Kamienie zostały osadzone w czworobocznych przegrodach różnej wielkości, dostosowanych do indywidualnych rozmiarów każdego kamienia (widocznych w miejscach brakujących kamieni). Przegrody oddziela od siebie niewysoka, niemal niewidoczna, bardzo płaska krawędź metalu. Dodatkowo w przegrodach wyłobiono gniazda dopasowane do dolnych faset kamieni. Tworzą one zwarte masyw różnej wielkości komórek. Kamienie utrzymywane są na swoich miejscach dzięki systemowi mikroskopijnych pazurków (krabów), umieszczonych w czterech narożach komórek i zaklepanych na kamień. Tak zaprojektowana oprawa, z niemal niewidocznymi fragmentami metalu, daje efekt lśniącej powierzchni, mieniającej się barwami kamieni.

Liście i gałązki kwiatów pokryte są zieloną barwą – według opinii konserwatorskiej – nałożoną co najmniej w dwóch warstwach, w różnym czasie. Warstwa wcześniejsza, przezroczysta, jest zbliżona do emalii reliefowej, zaś wtórna, matowa, nieprzezroczysta lub półprzezroczysta, prawdopodobnie wykonana została w technice olejnej. Warstwy zieleni w wielu miejscach są przetarte lub uszkodzone<sup>7</sup>.

3 W opinii ekspertów wyrobów jubilerskich i szlachetnych kamieni kolorowych ze Stowarzyszenia Rzecznawców Jubilerskich wydanej na podstawie oględzin obiektu w dniu 28 VI 2011 r. w Wilanowie stwierdzono, że w klejnocie oprawiono naturalne kwarcy, o różnym stopniu wysycenia fioletową barwą: od barwy intensywnie fioletowej (ametysty), aż do całkowicie bezbarwnych (kryształy górskie); opinia w dokumentacji broszy, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.

4 Opinia dr Aliny Tomaszewskiej-Szewczyk nie określa rodzaju metalu użytego do wykonania pręcików kwiatowych.

5 Podajemy przybliżoną liczbę ametystów i kryształów górskich, a także przybliżoną łączną liczbę kamieni użytych do kameryzacji, gdyż dokładne ich policzenie wiązałoby się z koniecznością mechanicznego odchylenia niektórych, zachodzących na siebie płatków kwiatów, co stwarza ryzyko uszkodzenia klejnotu.

6 H. Tillander, *Diamond Cuts in Historic Jewellery 1381–1910*, London 1995, s. 53–55.

7 Opinia konserwatorska dr Aliny Tomaszewskiej-Szewczyk.



il. 1

Brosza, jubilerski bukiet kwiatowy, złożone srebro, ametysty, kryształy górskie, emalia, koniec XVIII w.;  
wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie



il. 2

1. Rewers
2. Odwrocie kwiatu ze sprężyną, ukrytą w szypułce kwiatu
3. Elementy wcześniejszego zapięcia

Kwiaty, pąki i liście zostały osadzone na sprężystych drutach<sup>8</sup>, co wywołuje efektowne wibracje światła i koloru przy poruszeniu klejnotu. Największy z kwiatów – chryzantema, dodatkowo otrzymał oryginalne połączenie łądyżki i główki kwiatu. Jest to połączenie balansujące, schowane pod miejscowo nałożoną blachą na rewersie (il. 2.1), maskującą je. Możliwość odciążenia główki kwiatu od łądyżki i na powrót ugięcia go sugeruje, że elementem ukrytym pod blachą jest sprężyna (il. 2.2). Dzięki niej główka kwiatu ugina się i wychyla płynnie na wszystkie strony przy najlżejszym poruszeniu.

Na rewersie bukietu widoczne jest miedziane koluszeko, umieszczone w dwóch tulejkach wykonanych z pasków miedzianej blachy. Powyżej znajdują się dwie inne tulejki, puste, określone przez konserwatorkę jako wtórne<sup>9</sup>.

Również na rewersie widać paski blachy i odcinki drutów, przylutowane tak, że tworzą zaczepy umożliwiające przewleczenie taśmy (łańcuszka) lub przysycie klejnotu do tkaniny. Niezamaskowane śrubki montażowe wskazują miejsca konstrukcyjnych połączeń.

Oględziny dr Aliny Tomaszewskiej-Szewczyk ujawniły ponadto uszkodzenia mechaniczne i naprawy<sup>10</sup>. Z opinii konserwatorskiej wynika, że klejnot był restaurowany (w partii zielonej emalii), przekształcany i naprawiany (il. 2.3). Z broszą łączony jest futerał<sup>11</sup> (il. 3) przechowywany w zbiorach Wilanowa<sup>12</sup>, ale nie eksponowany z klejnotem, o nieregularnym kształcie, nawiązującym do kształtu bukietu, z wypukłą pokrywą zapinaną na dwa haczyki z mosiądzu, z których pozostał tylko jeden. Futerał na zewnątrz pokryty jest czerwoną safianową skórą, wewnątrz wyścielony jest czarnym aksamitem, a pokrywa – białym atlasem. Narożniki futerału zdobione są złożonym ornamentem o motywach stylizowanych muszli i kwiatów. Pośrodku pokrywy umieszczona jest złożona rozeta zbudowana ze stylizowanych roślin, kwiatów i palmet.

Nie ma wiarygodnych informacji, w jakich okolicznościach klejnot trafił do Wilanowa, kto był jego pierwszym właścicielem, gdzie i kiedy

8 Według opinii dr Aliny Tomaszewskiej-Szewczyk, druty zostały wykonane z miedzi. Określone jako wtórne, ze względu na niespójność z oryginałem, mają „zbyt krótkie, wiotkie oraz niedopracowane krawędzie”; Opinia konserwatorska dr Aliny Tomaszewskiej-Szewczyk.

9 *Ibidem*.

10 Ich opis w opinii dołączonej do dokumentacji broszy.

11 Zdaniem Richarda Edgcombe’a, futerał może być współczesny broszy i pochodzić z wieku XVIII. Uprzejmie dziękuję Panu Doktorowi Richardowi Edgcombe, kuratorowi Jewellery Collection w Victoria and Albert Museum w Londynie, za opinię w sprawie futerału, wyrażoną na podstawie fotografii.

12 Muzeum Pałaca Króla Jana III w Wilanowie, nr inw. Wil.3719.



il. 3

Futerał na bukiet kwiatowy;  
wł. Muzeum Pałacu Króla  
Jana III w Wilanowie

powstał<sup>13</sup>. Klejnot nie posiada żadnych znaków, które byłyby pomocne przy identyfikacji twórcy. Najstarsza pisana informacja o klejnocie pochodzi z 1856 roku. W tym roku została zorganizowana w Warszawie „Wystawa starożytności”, na której pokazany został bukiet, łączony

13 Negatywny wynik dały poszukiwania wcześniejszych wzmianek na temat bukietu, przeprowadzone przez Małgorzatę Zając w inwentarzach wilanowskich: Archiwum Główne Akt Dawnych (dalej: AGAD), Archiwum Gospodarze Wilanowskie (AGWil.), dz. XXI, sygn. 171: *Zarząd pałaców, muzeum i parków wilanowskich, Inwentarz Pałacu Willanowskiego y Wszystkich w nim znajdujących Mebliów, Obrazów etc. Diebus Septembris 1793 spisany*; AGAD, AGWil., dz. XXI, sygn. 174: *Zarząd pałaców, muzeum i parków wilanowskich, Inwentarz Wszelkich Mebli i Ozdób Pokoiowych w Pokojach Pałacu Willanowskiego i Oficynach znajdujących się oraz Będących w tymże Pałacu na Składzie ... w Miesiącu Czerwcu 1832 roku spisany*; AGAD, AGWil., dz. XXI, sygn. 188: *Zarząd pałaców, muzeum i parków wilanowskich, Katalog-inwentarz. Obrazy, przedmioty sztuki pięknej i meble Muzeum Pałacu w Willanowie J<sup>o</sup> Wielmożnego Hrabiego Xawerego Branickiego, 1896*; AGAD, AGWil., dz. XXI, sygn. 194: *Zarząd pałaców, muzeum i parków wilanowskich, Spis i szacunek szczególwy dzieł sztuki i zabytków stanowiących Muzeum Wilanowskie. Załącznik do protokołu Komisji z dnia 21 czerwca 1932 (maszynopis)*; Negatywny wynik dały także poszukiwania w inwentarzu późniejszym, sporządzonym w roku 1936, AGAD, AGWil., dz. XXI, sygn. 189: *Zarząd pałaców, muzeum i parków wilanowskich, Inwentarz Państwowego Banku Rolnego*.

pierwotnie z papieską różą, przesyłaną w darze „zasłużonym w chrześcijaństwie, a dostojnym niewiastom”. Informację o klejnocie zamieścił Paweł Bolesław Podczaszyński w katalogu wystawy<sup>14</sup>, dodając, że jest to „wyrób najprawdopodobniej włoski XVII wieku”, a jego właścicielem jest hrabia August Potocki (1806–1867). Hrabia August Potocki, dziedzic Wilanowa, po ślubie w 1840 roku ze swą daleką kuzynką Aleksandrą Potocką (1818–1892), frejliną carycy Aleksandry Fiodorowny (1798–1860), żoną cara Mikołaja I, przeniósł się z Petersburga do swych dziedzicznych dóbr, z siedzibą w Wilanowie<sup>15</sup>.

Nie wiemy, skąd Paweł Podczaszyński czerpał informacje, pisząc o historii bukietu. Prawdopodobnie oparł się na wiedzy uzyskanej od właściciela klejnotu. W opisowej części katalogu klejnot został określony jako: Bukiet z kwiatów, ułożony z naśladowanych drogich kamieni, jako to: brylantów, rubinów i ametystów<sup>16</sup>, [...] bukiet ten umieszczony jest bez żadnego właściwego związku na chińskim filigranowym wazonie<sup>17</sup>. Niewielki wazon ze srebrnego filigranu na złożonym tle, o wysokości 20,5 cm, podobnie jak bukiet, należał do hrabiego Augusta Potockiego.

Po śmierci Augusta Potockiego sporządzono inwentarz pałacu wilanowskiego celem oszacowania wartości pieniężnej wszelkich ruchomości. W jednej z szaf salonu środkowego, pod numerem 35, wymieniono klejnot, który najprawdopodobniej można łączyć z opisywanym bukietem: „Róża złota imitacja brylantów, w uwagach dodano Jwej Hr. Pani”<sup>18</sup>. Przy klejnocie nie zaznaczono jego wartości.

W nieznanach bliżej okolicznościach „papieska róża” musiała zostać połączona z pierwszą właścicielką Wilanowa, królową Marią Kazimierą (1641–1716), skoro w kolejnej pisanej informacji o klejnocie, pochodzącej z 1877 roku z albumu Wilanowa, jego autorzy Hipolit Skimborowicz i Wojciech Gerson dementują wiadomość, jakoby bukiet zwany Różą,

14 *Katalog wystawy starożytności i przedmiotów sztuki 1856 urządzanej w pałacu JW. hr. Augustowa Potockich w Warszawie na Krakowskim Przedmieściu na korzyść Domu Schronienia Opieki Najświętszej Marii Panny*, Warszawa 1856, zamieszczony pod numerem 475, s. 134. Za wskazanie tego źródła serdecznie dziękuję Pani Doktor Joannie Paprockiej-Gajek. Na wystawie, po raz pierwszy w Polsce, oprócz dokumentacji pisanej, sporządzonej przez Pawła Bolesława Podczaszyńskiego, powstała oddzielna dokumentacja fotograficzna najcenniejszych eksponatów, wykonana przez Karola Beyera, *Album wystawy starożytności i przedmiotów sztuki*, Warszawa 1856. Wśród sfotografowanych starożytności nie znalazł się, niestety, kwiatowy bukiet.

15 Negatywny wynik dały poszukiwania w archiwach dotyczących kosztowności sprowadzonych do Wilanowa z pałacu hrabiostwa w Petersburgu; AGAD, AGWil., dz. IV, sygn. 123: *Plenipotent prawny w Petersburgu*; oraz sygn. 134: *Spis sreber zabranych z Petersburga w r. 1841*. Za ich wskazanie dziękuję Pani Barbarze Szelegejd.

16 *Katalog wystawy starożytności...*, s. 134.

17 Został w katalogu oddzielnie opisany, pod nr 477, *ibidem*.

18 AGAD, AGWil., dz. XXI, sygn. 183: *Zarząd pałaców, muzeum i parków wilanowskich, Inwentarz pałacu w Wilanowie i domku w Morysunku sporządzony dnia 30 I 1867 roku w związku ze śmiercią Augusta Potockiego*, s. 196.

został przysłany królowej Marii Kazimierze przez papieża. Autorzy albumu snują przypuszczenia, że klejnot należał być może do którejś z hrabin Potockich lub księżnych Lubomirskich, właścicielek Wilanowa, i został przywieziony z Włoch „w nowszych już nawet czasach”<sup>19</sup>. Autorzy powtarzali w albumie wcześniejsze informacje na temat rodzaju użytych do kameryzacji kamieni, wymieniając rubiny, ametysty i brylanty<sup>20</sup>.

Jeszcze jedną wzmiankę w archiwaliach można łączyć z bukietem. Pochodzi ona z roku 1895 z katalogu sporządzonego przez Georges’a Duchesne<sup>21</sup>. Pod pozycją 236, w dziale „Joaille” czytamy: „Bouquet formé d’une rose et d’un oeillet en améthyste et Stross reliures par un noeud, monture en argent”<sup>22</sup>. Należy zauważyć, że obok ametystu Duchesne odnotował jeszcze jeden, wcześniej niewymieniany materiał, jakim jest „strass”, tu zapisany jako „Stross” – szkło ołowiowe o silnym połysku, używane do imitacji diamentów<sup>23</sup>. Jak już wcześniej wspomniano, współcześnie przeprowadzone badania gemmologiczne ustaliły, że nie jest to szkło, tylko naturalny, bezbarwny kryształ górski<sup>24</sup>.

Niepewne informacje na temat pochodzenia klejnotu i czasu jego powstania, jak i niezwykłość samego jubilerskiego bukietu, odznaczającego się wysmakowaną kompozycją, unikatową wielkością i mechanizmami symulującymi ruch skłaniają do bliższego zajęcia się tym wyjątkowym przedmiotem.

\*\*\*

Kwiaty, rośliny, owoce, ze względu na swe naturalne piękno, a także wiążaną z nimi symbolikę, od stuleci były obecne w sztuce. Szczegółowym ich wyglądem interesowała się także nauka. Od początku XVI wieku stały się przedmiotem intensywnych studiów medycznych, zorientowanych na wykorzystanie ich naturalnych właściwości leczniczych. Analityczne ilustracje botaniczne miały znaczenie dydaktyczne. Niezwykle istotne dla nauki i sztuki okazały się także prace dokumentacyjne, ilustrujące florę świata gromadzoną w dworskich ogrodach<sup>25</sup>.

19 H. Skimborowicz, W. Gerson, *Willanów. Album. Zbiór widoków i pamiątek oraz kopie obrazów Galerii Willanowskiej wykonane na drzewie w drzeworytni warszawskiej z dodaniem opisów skreślonych przez...*, Warszawa 1877, s. 136.

20 *Ibidem*.

21 AGAD, AGWil., dz. XXI, sygn. 185: Zarząd Pałaców, Muzeum i Parków Wilanowskich, Georges Duchesne, *Catalogue des Tableaux, Objets d’art et d’ameublement qui se trouvent au Palais de Willanow près Varsovie, appartenant à Monsieur le Comte Xavier Branicki*, s. 189. Pani Małgorzacie Zajac dziękuję uprzejmie za jego wskazanie.

22 „Bukiet utworzony z róży i goździka z ametystu i szkła połączony węzłem. Oprawa srebrna”.

23 Nazwa pochodzi od nazwiska odkrywcy, alzackiego jubilera Geoga Fredricha Strassa (1701–1773); zob. H. Newman, *An Illustrated Dictionary of Jewelry*, London 1996, s. 292.

24 Zob. przyp. 3.

25 Problematykę zainteresowań botanicznych porusza studium Zygmunta Ważyńskiego, *Ut Ars Natura, Ut Natura Ars. Studium z problematyki medycejskiego kolekcjonerstwa drugiej połowy XVI wieku*, Toruń 2000.



Analityczne studia kwiatów, ich formy i barwy stanowiły inspirację dla haftów i wzorów tkanin, obrazów, wystroju wnętrz, dekoracji ksiąg iluminowanych, a także w złotnictwie, gdzie świat botaniki wszedł na stałe do repertuaru form tego rzemiosła od połowy XVI wieku<sup>26</sup>.

Od tego czasu dzieła jubilerskie pokazywały świat przyrody z coraz większą wnikliwością i dokładnością, z coraz większą precyzją szczegółów naśladujących rzeczywistość. U progu XVI wieku inspirujące dla artystów stały się studia kwiatów i roślin Leonarda da Vinci i Albrechta Dürera. W połowie tego stulecia do najważniejszych traktatów botanicznych, publikowanych głównie w Antwerpii, należały: *Kruydtboeck* Mathiasa Lobeliusa (1581), *Stripium historiae pemptades sex* Remberta Dodoensa (1583), *Rariorum aliquod stripium per Pannonias observatorum Historiae* (1583) Carolusa Clusiusa (1583)<sup>27</sup>, a także album Adriaena Collaerta *Florilegium*, opublikowany również w Antwerpii w drugiej połowie XVI wieku<sup>28</sup>. Istotny wpływ na ornamentykę roślinną wywarł Paul Flindt, który w 1593 roku opublikował grafiki ukazujące pojedyncze gałązki dzikich kwiatów<sup>29</sup>. Wkrótce podążyli za nim inni. Naśladujący go Theodor de Bry swoje graficzne projekty kwiatów barwinka, tulipanów, lilii, bratków, stokrotek, maków, róż, dzwonków, umieszczał w eleganckich wazach. W 1608 roku Pierre Vallet opublikował graficzne wizerunki kwiatów w *Le Jardin du Roi très chrétien Henri IV*. Również ta praca została wykorzystana przez Theodora de Bry do stworzenia dzieła *Florilegium novum*. Liczba publikacji poświęconych kwiatom wzrosła zwłaszcza po roku 1630, kiedy Europę opanowała tulipomania<sup>30</sup>.

Barwne ryciny kwiatów, a także ptaków czy owadów, drobiazgowo i z poprawnością oddające ich prawdziwy wygląd, stały się niewyczerpanym źródłem wzorów eksplorowanych przez artystów różnych dziedzin

26 Dużo wcześniej, już od początku XV wieku, liczne przykłady klejnotów w formie kwiatów wymieniane są w inwentarzach ksiąg z dworu burgundzkiego. Między innymi złote, białe emaliowane kwiaty z zielonymi listkami, posiadała księżna Małgorzata Burgundzka (1374–1441) w 1405 r.; R.W. Lightbown, *Mediaeval European Jewellery with Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum*, London 1992, s. 168–170.

27 Z. Ważbiński, *op. cit.*, s. 86 i nn.

28 *Ibidem*, s. 93–114.

29 Victoria and Albert Museum, Department of Engraving, E.017, E. 4233, 1910, za: J. Evans, *Pattern. A Study of Ornament in Western Europe, 1180–1900*, t. 1: *The Middle Ages*, Oxford 1976, s. 79.

30 *Ibidem*; E. Letkiewicz, *Klejnoty w osiemnastowiecznej Polsce*, Lublin 2011, s. 157. Tulipan, okrzyknięty „najpiękniejszym ze wszystkich kwiatów”, sprowadził do Europy wysłannik Ferdynanda I Habsburga, Ogier Ghiselin de Busbecq, posłujący w 1554 roku do Sulejmana Wspaniałego. W 1561 roku pierwsze cebulki tulipana dotarły do Antwerpii, wywołując do 1630 roku niekontrolowaną ilość handlowych spekulacji. Rzadkie odmiany osiągały astronomiczne sumy. Kres szaleństwa i powrót do rozsądnych cen nastąpił w 1638 roku; G.C. Munn, *A Garden of Earthly Delights. Flowers as an Inspiration for European Jewellery Design, 1630–1930*, „Connoisseur”, June 1997, s. 96.

sztuki. Jubilerską realizacją pomysłów graficznych są klejnoty w formie barwnie emaliowanych, symetrycznych bukietów w wazonie, dekorowanych kamieniami, datowane na lata dwudzieste i trzydzieste XVII wieku. Spośród przedmiotów zachowanych w zbiorach muzealnych znakomitym dziełem jest symetrycznie zakomponowane zawieszanie<sup>31</sup>, łączone z nazwiskiem Paula Birckenholtza(?), wykonane ze złota, kameryzowane diamentami i szmaragdami, barwnie emaliowane, o wymiarach 85 x 64 mm, przechowywane w zbiorach Schmuckmuseum, Pforzheim<sup>32</sup>, czy datowane na późny XVII wiek dwa symetryczne bukiety w wazonach ze zbiorów Kunsthistorisches Museum w Wiedniu<sup>33</sup>. Późnym naśladownictwem tych wzorów jest pochodzący z 1720 roku symetryczny bukiet przechowywany w Museum of London (il. 4.1)<sup>34</sup>.

Z początkiem XVIII wieku sztuczna symetria wzorów kwiatowych zostaje przełamana na rzecz pełnej wdzięku, rokokowej asymetrii, linii nieregularnej, falistej, układającej się diagonalnie<sup>35</sup>. Kompozycje kwiatowe zaczynają do złudzenia naśladować prawdziwe rośliny<sup>36</sup>, które zawsze były świeże, czasem ułożone niedbale, czasem z wyrafinowaną elegancją<sup>37</sup>. I chociaż asymetryczne kreacje obowiązywały w ornamentyce do połowy XVIII stulecia, ustępując miejsca powracającej perfekcyjnej symetryczności, bukietki kwiatów pozostały asymetryczne<sup>38</sup>.

31 Schmuckmuseum Pforzheim, nr inw. Sch. 1550.

32 Prawie taki sam bukiet ze złota, diamentów, szmaragdów, z niemal identycznie emaliowanymi kwiatami i wazą, powiększony przez podwieszenie do wazy dodatkowego elementu, znajduje się w zbiorach Museo Arqueológico Nacional w Madrycie. Publikująca go Priscilla E. Muller datuje go na XVIII wiek; *eadem*, *Jewels in Spain, 1500–1800*, New York 1972, s. 159–160, il. 242. Analogiczny przechowywany jest w Museum für Kunst und Gewerbe w Hamburgu. Znane są również ich malowane wyobrażenia na portretach, które wymienia Jan Walgrave, *Bouquet of flowers brooch*, w: D. Scarisbrick, Ch. Vachaud, J. Walgrave, *Royal Jewels. From Charlemagne to the Romanovs*, New York 2008, s. 140. Do malowanych wyobrażeń klejnotu możemy dodać portret polskiej damy Barbary z Komorowskich Dąbskiej (około 1750 roku, Muzeum Narodowe w Kielcach, nr inw. NMKI/M/1629), która bukiet barwnych kwiatów na długich lodyżkach, umieszczonych w wazonie, ma przypięty nad czołem do jasnej peruki.

33 Bukiety obecnie ustawione w wazonach były wcześniej elementami jubilerskiej dekoracji stroju. Pewne ich elementy pochodzą, jak się przypuszcza, z XVI wieku; R. Bauer, *Kunsthistorisches Museum Vienna. The Secular and Ecclesiastical Treasuries. Illustrated Guide*, Vienna 2005, s. 95–96.

34 M. Pointon, *Brilliant Effects. A Cultural History of Gem Stones and Jewellery*, New Haven–London 2009, s. 229, il. 240.

35 Włoski projekt klejnotu nieznanego autorstwa, przechowywany w zbiorach Victoria & Albert Museum, fotografia pochodzi z książki: D. Mascetti, *Oreficeria del Settecento*, Istituto Geografico de Agostini-Sotheby 1985, s. 21.

36 *Ibidem*.

37 J. Evans, *Pattern. A Study of Ornament in Western Europe, 1180–1900*, t. 2: *The Renaissance to 1900*, New York 1976, s. 136–146.

38 G.R. Dawes, O. Collings, *Georgian Jewellery 1714–1830*, Woodbridge 2010, s. 24.



Późne realizacje naśladowujące diagonalne, rokokowe wzory utrzymywały się jeszcze w latach pięćdziesiątych–sześćdziesiątych XIX wieku<sup>39</sup>, obok bukietów kwiatowych o kompozycji sierpowatej, zbliżonej do litery C, wykonywanych niemal wyłącznie z diamentów oprawionych w platynę, srebro, złoto, które znamy między innymi z prezentacji na słynnej Wielkiej Wystawie w Londynie w 1851 roku<sup>40</sup> i jej ilustrowanego katalogu (il. 4.2)<sup>41</sup>, a także zachowanych klejnotów z tego czasu<sup>42</sup>. Asymetryczne rokokowe bukiety z osiemnastowiecznych wzorników francuskich stały się jeszcze raz wielką inspiracją dla stylu neorokokowego, jaki zapanował w złotnictwie po roku 1860. Powstające wówczas bukiety były już jednak znacznie mniejsze, osiągając wysokość od 4 do 9 centymetrów<sup>43</sup>.

#### il. 4

Jubilerskie bukiety kwiatowe:

1. egretka – bukiet kwiatów w wazonie, złoto, diamenty, barwne emalie, ok. 1720; wł. Museum of London;
2. diamentowy bukiet kwiatowy firmy Hunt & Roskell, prezentowany jako jedna z atrakcji Wielkiej Wystawy w Londynie 1851 r., fot. z: *Official Descriptive and Illustrated Catalogue for The Great Exhibition of 1851*, t. 2

39 Ch. Gere, J. Rudoe, *Jewellery in the Age of Queen Victoria. A Mirror to the World*, British Museum Press 2010, s. 170–176.

40 Informację tę zawdzięczam Pani Małgorzacie Zając.

41 *Official Descriptive and Illustrated Catalogue for The Great Exhibition of 1851*, t. 2, London 1851, il. 163.

42 Na przykład bukietu kwiatowego z około 1850 roku, dekorowanego diamentami oprawionymi w złoto i srebro, w 1951 roku przekazanego przez Lady Cory Bequest do zbiorów Victoria & Albert Museum w Londynie; zob. *A diamond anniversary*, „Victoria & Albert Magazine”, nr 25, 2011, s. 19. Z około 1855 roku pochodził, znany z fotografii, bukiet kwiatowy wykonany dla cesarzowej Eugenii; zob. Ch. Gere, J. Rudoe, *op. cit.*, s. 171, il. 127.

43 Ch. Gere, J. Rudoe, *op. cit.*, s. 170, 174–175. Nie był to koniec mody na jubilerskie bukiety. Klejnoty naśladowujące naturalne kwiaty wykonywane z drogocennych kamieni lansowała na początku XX wieku Firma Fabergé. Projektanci firmy szukali jednak inspiracji nie na Zachodzie Europy, tylko w Chinach; T.B. Zabolzaewa, *Dragocennosti w russkoj kulture XVIII–XX wiekow. Slawar. Istoria. Terminologia. Predmetnyj mir*, Sankt-Peterburg 2003, s. 73.

W ciągu XVIII wieku wzrosła tendencja do coraz dokładniejszego imitowania natury, pojmowanej jako perfekcyjny wzór do naśladowania. Trend ten sprawił, że w pracach artystów starano się odtworzyć ją w możliwie wszechstronny sposób. Precyzyjne studia kwiatów i rzadkich roślin, wykonywane przez twórców XVII wieku, dokładnie powtarzające wielkość, kształty, kolory i ich odcienie, przestały wystarczać artystom w następnym stuleciu. Ich imitowanie natury poszło jeszcze dalej. Tworzone przez nich bukiety kwiatów pachniały, nasycane ekstraktami zapachów kwiatowych, naśladowały efekty kinetyczne, wywoływane podmuchem wiatru dzięki zastosowaniu w miejsce łądy sprężystych, hartowanych drutów, imitowały efekty fotonastii – rozchylania się i zamykania płatków kwiatów – imitowaną przez jubilerów dzięki zastosowaniu precyzyjnych, zminiaturyzowanych mechanizmów ukrytych w bukietach kwiatów. Te multisensoryczne efekty nie tylko naśladowały naturę, ale też ją ożywiały.

Wczesnym, spektakularnym przykładem pełnoplastycznych, naturalistycznych nie odtworzonych bukietów prezentujących możliwości ówczesnych artystów były kwiaty wytwarzane z porcelany do dekoracji stołów. Ich produkcję uruchomiła w 1748 roku królewska fabryka w Sèvres. Jedną z pierwszych posiadaczek była markiza Pompadour. Barwny bukiet, jaki sprezentowała Ludwikowi XV, malowany był w naturalne kolory kwiatów i pachniał ich naturalnymi zapachami, uzyskanymi ze spreparowanych naturalnych esencji kwiatowych. Bukiet był tak zachwycający, że król zamówił podobne do wszystkich swoich rezydencji. Porcelanowy bukiet zamówiła także królewska synowa, Maria Józefa Saska, i wysłała swemu ojcu, elektorowi saskiemu i królowi Polski Augustowi III do Dreżna, gdzie przechowywany był w tzw. Pałacu Japońskim<sup>44</sup>.

Roślinne gałązki, bukieciki, kosze z kwiatami z równą sprawnością odtwarzali osiemnastowieczni jubilerzy, naśladowując je w metalu i drogich kamieniach<sup>45</sup>. Z najbardziej znanych wymieńmy srebrne kosze z kwiatami ze złota, zdobione diamentami, rubinami, szmaragdami, szafirami, barwnie emaliowane, wykonane dla Augusta II przez Johanna Melchiora Dinglingera w 1701 roku do dekoracji stołów w Grünes Gewölbe<sup>46</sup>, oraz bukiet z emaliowanego złota i srebra wysadzany

44 J. Evans, *Pattern. A Study of Ornament...*, t. 2, s. 144–145; E. Letkiewicz, *op. cit.*, s. 158.

45 Nie jest to pomysł nowy. Najstarszym jubilerskim bukietem, jaki udało nam się odszukać, jest klejnot sumeryjskiej „królowej” Puabi z XXVI wieku p.n.e. Bukiet tworzą kwiaty, łądy i liście wycięte ze złotej blachy, trybowane i cyzelowane. Jest on okazałym zwieńczeniem diademu złożonego ze złotych liści i kwiatów, połączonych złotymi łańcuszkami i sznurami paciorków z barwnych kamieni; J. Aruz, R. Wallenfels, *Art of the First Cities. The Third Millennium B.C. from the Mediterranean to the Indus*, New York–New Haven 2003, s. 93–96.

46 D. Syndram, *Juwelenkunst des Barok. Johann Melchior Dinglinger in Grünes Gewölbe*, Dresden 2008, s. 23, il. 16. Kosz przechowywany w Grünes Gewölbe mierzy 10,5 cm wysokości i, 27 cm szerokości.

kamieniami szlachetnymi, z użyciem około 1500 diamentów i 1300 innych barwnych kamieni, wykonany na zamówienie cesarzowej Marii Teresy w 1736 roku przez złotnika Johanna Michaela Grossera, przechowywany w Weltliche Schatzkammer w Wiedniu<sup>47</sup>.

Jubilerskie bukiety kwiatowe stały się specjalnością cenionego jubilera, Jamesa Coxa, który razem z niezwykleymi mechanizmami zegarowymi i grającymi pozytywkami wystawiał je w Londynie od 1772 roku, w powołanym przez siebie muzeum<sup>48</sup>. W wydany z tej okazji katalogu<sup>49</sup>, poszerzonym i uzupełnionym w 1774 roku<sup>50</sup>, objaśniał, że wszystkie kwiaty kopiowane są z natury w swych niezliczonych odmianach kolorów i form, z wykorzystaniem barwnych kamieni. Wszystkie są ruchome dzięki osadzeniu ich na łożyskach wykonanych z hartowanego złota, które powodują wibracje, jak gdyby poruszane były przez wiatr<sup>51</sup>. Nie są dokładnie znani liczni współpracownicy Jamesa Coxa, rekrutujący się z różnych miejsc Europy, zwłaszcza ze Szwajcarii i Niderlandów. Ścisłe kontakty utrzymywał Cox ze środowiskiem paryskim<sup>52</sup>. Jednym z bliskich jego współpracowników był słynny zegarmistrz, jubiler i wynalazca, pochodzący z Flandrii John Joseph Merlin. Już w 1765 roku Cox podpisał z nim umowę, że nie wyjawia tajemnicy „metody i sposobu działania” wynalazku Merlina, dzięki któremu kwiaty w bukietach rozkładały lub składały płatki, podobnie „jak w naturze” robią to kwiaty pod wpływem światła<sup>53</sup>.

We wspomnianym wyżej katalogu Jamesa Coxa wśród wystawionych pięćdziesięciu pięciu niezwykleych eksponatów pod numerem 41 znajdował się kwiatowy bukiet w wazonie, określony jako największy i najwspanialszy, jaki kiedykolwiek powstał. Wazon ustawiony był na skale, z której ześlizgiwały się zwierzęta do strumienia sztucznej wody. Skalę dookoła opływał srebrny łabędź. Wszystko to wykonane zostało z najświetniejszym jubilerskim kunsztem. W wazonie znalazło się osiem kwiatów ogrodowych, skopiowanych z natury wraz z precyzyjnie odtworzonymi liśćmi, kameryzowanych barwnymi kamieniami,

47 E. Gübelin, F.-X. Erni, *Kamienie szlachetne. Symbole piękna i władzy*, tłum. S. Łukomski, Warszawa 2001, s. 197, tam nienumerowana ilustracja.

48 M. Pointon, *Dealer in Magic: James Cox's Jewelry Museum and the Economics of Luxurious Spectacle in Late-Eighteenth-Century London*, [http://www.rhinosource-center.com/pdf\\_files/125/1252312337.pdf](http://www.rhinosource-center.com/pdf_files/125/1252312337.pdf) (dostęp: 14 IV 2019).

49 J. Cox, *A Descriptive Inventory of the Several Exquisite and Magnificent Pieces of Mechanism and Jewellery*, London 1773. Cytaty i informacje przytaczane w niniejszej pracy pochodzą z tego wydania.

50 J. Cox, *A Descriptive Inventory of the Several Exquisite and Magnificent Pieces of Mechanism and Jewellery*, London 1774.

51 G.R. Dawes, O. Collings, *op. cit.*, s. 117, 119.

52 M. Pointon, *op. cit.*, s. 217.

53 *Ibidem*.

dzięki którym kształt i kolor każdego kwiatu został oddany z nadzwyczajną wiernością. Tajemniczy mechanizm ukryty wewnątrz wazy sprawiał, że kwiaty mogły otwierać i zamykać płatki, tak jak robią to kwiaty w naturze. Główki kwiatów zostały osadzone na sprężynach i umieszczone na sprężystych łądych z hartowanego złota, przez co wibrowały przy najlżejszym poruszeniu jak poruszone wiatrem. Wśród kwiatów umieszczone były wiernie oddane motyle rzadkich gatunków. Kamienie w tym niezwykłym bukiecie były indywidualnie cięte i dopasowywane do kształtów potrzebnych, aby precyzyjnie odtworzyć wygląd kwiatów i owadów. Dopełnieniem bogatego bukietu z owadami były dwa ptaki na gałązce ponad kwiatami. Jeden z nich siedział wyżej i karmił drugiego, wkładając mu do otwartego dzióbka perlę. Ptaki cały czas się poruszały, machając skrzydłami. Niezwykły bukiet ustawiony był na podeście dekorowanym klejnotami, podtrzymywany przez cztery złożone kolumny zdobione girlandami jubilerskich kwiatów. Całość mierzyła 9 stóp. Kunsztowne dzieło wykonywało przez kilka lat grono znakomitych artystów. Do kameryzacji użyto ponad stu tysięcy drogich kamieni<sup>54</sup>.

Wzorów do wykonywania naturalistycznych owadów, insektów, gadów, ptaków, kwiatowych bukietów, „ożywianych” przez precyzyjne miniaturowe mechanizmy dostarczały krążące po Europie jubilerskie wzorniki, a także istniejące dzieła udostępniane do oglądania szerokiej publiczności. Przedmiotem znanym jubilerom, powszechnie podziwianym ze względu na możliwości symulowania mechanizmów natury była zbudowana w 1738 roku automatyczna kaczka, która sama chodziła, pływała, kwakała, czyściła pióra, otrzepywała się, piła wodę, a nawet jadła, trawiła i wydalala strawiony pokarm<sup>55</sup>.

Dla ornamentów kwiatowych jednym z najważniejszych wzorów okazała się księga Jeana Henri Pougeta z 1762 roku, *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*<sup>56</sup>, z 79 barwnymi planszami, na których znalazło się 550 projektów klejnotów. Dominującym motywem jego wzornika są kwiaty i roślinne gałązki, zdobiące: brosze, egrety, kolczyki, zawieszania, pierścienie, naszyjniki, ramki do miniatur, sprzączki do butów i podwiązek, *chate-laines*, uchwyty pieczętek, rękojeści broni paradnej i orderów.

54 J. Cox, *op. cit.*, s. 31–32.

55 Twórcą tego automatu był Jacques de Vaneanson, wynalazca francuski, autor wielu nowatorskich pomysłów wykorzystanych przez przemysł w XIX wieku; D.J. Bolter, *Człowiek Turinga – kultura Zachodu w wieku komputera*, przeł. i wstępem opatrzył T. Goban-Klas, Warszawa 1990, s. 300. Szerzej o mechanizmach używanych przez jubilerów pisze M. Pointon, *op. cit.*, w rozdziale „Mechanical Pleasure”, s. 203–243.

56 J.H. Pouget, *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*, St. Benoist 1762.



il. 5

Projekt bukietu kwiatowego  
za: J.H. Pouget,  
*Traité des Pierres précieuses  
et la manière de les employer  
en Parure*, St. Benoist 1762

Klejnoty wzorowane na jego pomysłach obiegały całą Europę<sup>57</sup>. Pięć ostatnich plansz wzornika poświęconych zostało projektom bukietów kwiatowych (il. 5)<sup>58</sup>, które – jak we wstępie zaznaczył Pouget – ze względu na duży rozmiar (miały około 20 cm wysokości) i kosztowność projektowane były dla władczyń<sup>59</sup>.

Kwiatowe bukiety wykonywane z drogich kruszców i kamieni były – jak piszą autorki pracy poświęconej biżuterii XVIII wieku w Anglii – ulubionymi ozdobami wieczorowych strojów angielskich kobiet w latach 1714–1830<sup>60</sup>. Wzorów do ich projektowania dostarczał między innymi T. D. Saint, który w 1770 roku wydał *A New Book of Designs for*

57 Do wzorów Pougeta nawiązuje między innymi diamentowy klejnot przechowywany w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu (nr inw. MNP RM 3705), a także para srebrnych sprzączek zdobionych szlifowanym szkłem ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie (nr inw. MNK-IV-z-2200).

58 J.H. Pouget, *op. cit.*, s. 75.

59 *Ibidem*, s. 87; E. Letkiewicz, *op. cit.*, s. 160.

60 G.R. Dawes, O. Collings, *op. cit.*, s. 117.

*Jewellers' Work*<sup>61</sup>, z ponad 20 planszami kwiatowych bukietów różnych rozmiarów, przeznaczonych do dekoracji włosów, szyi, uszu, nadgarstków i sukni.

Zachowane portrety z namalowanymi na nich jubilerskimi bukietami przypiętymi na przedzie stanika sukni<sup>62</sup>, źródła archiwalne, a także zachowane klejnoty świadczą, że kwiatowe bukiety cieszyły się popularnością w całej Europie. W literaturze przedmiotu oprócz nazwy *bouquet* najczęściej wymieniane są pod nazwą *Floral spray* lub *Corsage spray*, *Devant de corsage*<sup>63</sup>.

Z przekazów pisanych wiadomo, że właścicielką bukietu wykonanego z diamentów, rubinów, szafirów i pereł była Maria Aurora von Königsmarck (1662–1728), faworyta elektora saskiego i polskiego króla Augusta II. Klejnot ten otrzymała na przyjęciu zorganizowanym na jej cześć przez władzę<sup>64</sup>. W inwentarzu Marii Józefy Saskiej, córki Augusta III, spisany po jej śmierci w 1767 roku, wymieniany jest bukiet kwiatowy, kameryzowany białymi i żółtymi diamentami oraz rubinami z kokardą kameryzowaną diamentami i szmaragdami<sup>65</sup>. Tuż przed rewolucją francuską, w 1786 roku, duży bukiet z dzikich róż i głogów zamówiła królowa Maria Antonina. Również duży diamentowy bukiet z kwiatów wymieniany jest w inwentarzu klejnotów angielskiej królowej Charlotty<sup>66</sup>.

Wspaniałe kwiatowe bukiety wykonane z kosztownych metali i drogich kamieni nosiły polskie damy. szczególnie okazałe należały do księcia Pawła Karola Sanguszki i jego żony Barbary z Duninów. Spis klejnotów z około 1750 roku ze skarbcza Sanguszków wymienia aż pięć jubilerskich bukietów: dwa rubinowe, szafirowy, perłowy, szmaragdowy. Obok bukietu szafirowego wymieniona została szafirowa egreta, a przy bukiecie szmaragdowym – szmaragdowe kolczyki<sup>67</sup>.

Ze źródeł pisanych wiadomo, że brylantowy bukiet ogromnej wartości należał do polskiego króla Stanisława Augusta, który w 1790 roku podarował go biskupowi Adamowi Naruszewiczowi<sup>68</sup>.

61 T.D. Saint, *A New Book of Designs for Jewellers' Work*, London 1770.

62 Na przykład jubilerski bukiet na portrecie królowej Marii Wiktorii, żony José I, króla Portugalii, prezentowany w pracy Leonor d'Orey, *Five Centuries of Jewellery. National Museum of Ancient Art, Lisbon*, Lisbon 1995, s. 64, il. 64.

63 Ch. Gere, J Rudoe, *op. cit.*, s. 171; T.B. Zabożlaewa, *op. cit.*, s. 73.

64 K.L. Pöllnitz, *Ogień palającej miłości w śmiertelnym zagrzebionym popiele albo ciekawa introspekcja w życie Augusta II niegdy króla polskiego etc. przedtem francuskim, niemieckim a teraz polskiej ręki krzesiwem wzniesiony*, Warszawa 1973, s. 104.

65 J. Evans, *A History of Jewellery 1100–1870*, London 1970, s. 172.

66 *Ibidem*, s. 172; C. Phillips, *Jewels and Jewellery*, London 2000, s. 59.

67 Archiwum Narodowe w Krakowie, Akta Sanguszków, sygn. 290, s. 9.

68 *Korespondencja Adama Naruszewicza 1762–1796. Z papierów po Ludwiku Bernackim uzupełnił, opracował i wydał J. Platt, red. T. Mikulski, Wrocław 1959, s. 358; E. Letkiewicz, op. cit.*, s. 166.





Miłośniczkami kwiatowych bukietów, kwiatowych zawieszek, kolczyków i pierścionki były władczynie Rosji. Do carycy Elżbiety Piotrowny (1709–1762) należała zachowana do dziś grupa klejnotów, powstała około 1760 roku. Są to: bukiet kwiatów kameryzowany diamentami, szmaragdami, dekorowany emalią, z perfekcyjnie opracowanymi szlifami kamieni, dopasowanymi do kształtów kwiatów i liści; mniejszy bukiet ze złotymi liśćmi, ciemnozieloną emalią i kwiatami, których pręciki, podobnie jak w klejnocie z Wilanowa, wykonane zostały z drutu, nie miedzianego jednak, tylko złotego; para kolczyków z kompozycją róż i pszczoł w kwiatkach z zielono emaliowanymi liśćmi, a także bukiet narcyzów, których płatki zrobiono z czystych diamentów, natomiast słupki kwiatów z diamentów o odcieniu żółtym. Ich łądźki i liście pokrywa zielona emalia<sup>69</sup>.

Na usługach carycy pracował Szwajcar Jérémie Pauzié, który po jej śmierci realizował zamówienia potężnej Katarzyny II (1729–1796). Około roku 1740 Pauzié wykonał zachwycający bukiet kwiatów o wysokości 19 cm i szerokości 13 cm, z diamentów, ametystów, rubinów, szafirów i szmaragdów osadzonych na złotych i srebrnych łądźkach (il. 6.1)<sup>70</sup>. Umieszczony na odwrocie klips umożliwiał przypięcie klejnotu do sukni. W późniejszych czasach, w celu eksponowania klejnotu w Galerii Droгоценności klips został usunięty, a klejnot umieszczony w szklanej wazie, aby odgrywał rolę bukietu na stole<sup>71</sup>. Po wyjeździe Pauziégo do

#### il. 6

Jubilerskie bukiety kwiatowe carów Rosji:

1. Bukiet kwiatowy carycy Katarzyny II, Jérémie Pauzié (1716–1779), lata 40. XVIII w.; wł. Państwowe Muzeum Ermitażu w Petersburgu;
2. Bukiet kwiatowy ze skarbca carów Rosji; wł. Victoria and Albert Museum;
3. Bukiet kwiatów należący do dońii Juany Rabasy; wł. Victoria and Albert Museum

69 S. Papi, *The Jewels of the Romanovs Family & Court*, London 2010, il. nienumerowane na s. 243–245.

70 Ermitaż w Sankt-Petersburgu, nr inw. E-1863.

71 O. Kostiuk, *Bukiet cwiętiow*, w: *Galereia Dragocennostiej Ermitaża*, katalog wystawy w Muzeum Moskiewskiego Kremla, Moskwa 2006, s. 116.

Genewy w 1762 roku, na dwór Katarzyny II przybył inny Szwajcar, Louis David Duval<sup>72</sup>, należący do rodziny słynnych jubilerów, powiązanych przez swą działalność z licznymi dworami Europy<sup>73</sup>. Zasłynął on z bukietów dekorowanych monochromatycznie<sup>74</sup>, z przewagą jednego koloru kamieni. Oprócz klejnotu o wysokości 12,6 cm, dekorowanego rubinami i diamentami z lat około 1750–1760, przechowywanego w zbiorach Victoria & Albert Museum<sup>75</sup> (il. 6.2), z jego nazwiskiem łączy się analogicznie dekorowaną broszę, prezentowaną w 1985 roku w Royal Academy<sup>76</sup>. Przypuszcza się, że prace Duwala inspirowane były projektami paryskiego jubilera Augustina Duflosa, szeroko znanymi w Europie dzięki jego księdze wzorów, *Recueil de dessins de joaillerie*, opublikowanej w Paryżu w 1767 roku<sup>77</sup>. We wstępie książki Duflos zalecał studiowanie natury, umiar, oszczędność form i kolorów, i raczej małą liczbę kamieni wysokiej jakości niż duże ich ilości o niskich walorach<sup>78</sup>.

Ze wzorów Augustina Duflosa, podobnie jak Pougeta, korzystali twórcy od Lizbony do Petersburga<sup>79</sup>. Do pomysłów Duflosa nawiązuje klejnot wykonany ze złota i srebra, dekorowany szmaragdami, turkusami, brylantami i diamentami szlifowanymi w rozetę, przechowywany w kolekcji Muzeum Historycznego w Moskwie<sup>80</sup>.

Do jego pomysłów być może nawiązuje także nieznany twórca klejnotu z kolekcji wilanowskiej (il. 1)<sup>81</sup>. W klejnocie z Wilanowa i w projektach Duflosa powtarza się ta sama stylistyka kompozycji, o nieco rozedrgannej, nerwowej linii rysunku. Na jednej z plansz jego wzornika<sup>82</sup> możemy odnaleźć niemal identyczny bukiet z kwiatów goździka, chryzantemy,

72 A.M. Terekhova, *A Gold and Diamond Snuffbox of the 18th century by Pauzie*, „Annual Report of the State Museum of the Moscow Kremlin”, 1973, s. 162–168.

73 Główną siedzibą rodziny Duval stał się od 1787 roku Londyn; M. Pointon, *op. cit.*, s. 1, 185.

74 Victoria & Albert Museum, nr inw. M.85-1951.

75 R. Verdi, O. Impey, S. Jervis, D. Scarisbrick, A. Somers-Cocks, *The Burlington House Fair at the Royal Academy, 11<sup>th</sup> to 22<sup>nd</sup> September*, „Burlington Magazine”, 127, 1985, nr 990, s. 657.

76 *Ibidem*.

77 A. Duflos, *Recueil de dessins de joaillerie fait par... en XXVIII feuilles remplies de différents ouvrages inventés par l'auteur un discours préliminaire*, Paris [1767].

78 R. Verdi, O. Impey, S. Jervis, D. Scarisbrick, A. Somers-Cocks, *op. cit.*, s. 657; E. Letkiewicz, *op. cit.*

79 L. d'Orey, *op. cit.*, s. 51.

80 A. Duflos, *op. cit.*, s. 22; Muzeum Historyczne w Moskwie, nr inw. 14814 Sh/ok. 1994. Zob. M. Postnikova-Loseva, N. Platonova, B. Ulyanova, G. Smorodina, *The Historical Museum, Moscow, Leningrad* 1985, il. 124.

81 Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, nr inw. Wil.309.

82 A. Duflos, *op. cit.*, s. 20.

gałązki pomarańczy i małego, trudnego do identyfikacji kwiatu, związanych dużą, dekoracyjną kokardą o nieco jednak bardziej sformalizowanej, symetrycznej kompozycji.

Charakterystyczną cechą bukietu z Wilanowa jest jego kompozycja przestrzenna. Niektóre z wcześniej przywoływanych bukietów układane były niemal płasko, w jednym planie. Podobną przestrzenną kompozycją odznacza się klejnot, o wymiarach 18,3 cm x 9,4 cm i wadze 158,6 g, należący kiedyś, jak się sądzi, do doñi Juany Rabasy, żony hiszpańskiego ministra finansów za czasów króla Karola IV (il. 6.3)<sup>83</sup>. Klejnot ten był wotum złożonym w sanktuarium Matki Bożej z Pilar w Saragossie. W 1870 roku bukiet wraz z innymi klejnotami sprzedano do zbiorów Victoria & Albert Museum w Londynie w celu pozyskania pieniędzy na remonty i prace budowlane<sup>84</sup>. Bukiet kwiatów barwnie emaliowanych, dekorowanych diamentami, datowany był we wcześniejszej literaturze na około 1770 rok<sup>85</sup>. Obecnie jego datowanie przesuwają na ostatnie dziesięciolecie XVIII wieku<sup>86</sup>. Na ogół przyjmuje się, że klejnot ten powstał w Hiszpanii, choć nie jest to udokumentowane. W 2006 roku klejnot poddano konserwacji. Obecnie eksponowany w nowej galerii Victoria & Albert, prezentowany jest z długą, szeroką łapką klipsa, zamontowaną na rewersie bukietu, służącą do przypinania ciężkich, okazałych brosz na przedzie stanika sukni<sup>87</sup>.

Podobne zapięcia posiadają – wcześniej wspomniane – trzy z istniejących bukietów należących do carycy Elżbiety<sup>88</sup>. Każdy z bukietów carycy zachował oryginalną, długą łapkę klipsa, znacznie wykraczającą poza przestrzeń zajmowaną przez klejnot. Ich masywne formy i wydłużone kształty skutecznie utrzymywały ciężar brosz kameryzowanych tysiącami kamieni.

Dużą część z istniejących obecnie bukietów utraciła oryginalne zapięcia w późniejszym czasie, prawdopodobnie w związku ze zmianą ich wcześniejszej funkcji. Niemodne ozdoby stroju zaczęły służyć jako dekoracje stołów i salonów. Tak stało się ze wspomnianym wyżej bukietem wykonanym przez Pauzięgo około 1740 roku. Od czasu, gdy zaczęto wykorzystywać go jako bukiet eksponowany w wazonie w Galerii Drogocенności Ermitażu, utracił niepotrzebną, mało efektowną i przeszkadzającą łapkę klipsa.

83 C. Phillips, *op. cit.*, il. na s. 58.

84 C. Viegas Wesolowska, *Conservation of a jewelled bouquet*, „Conservation Journal V&A”, 2006, nr 54, s. 8, [http://media.vam.ac.uk/media/documents/legacy\\_documents/file\\_upload/36086\\_file.pdf](http://media.vam.ac.uk/media/documents/legacy_documents/file_upload/36086_file.pdf) (dostęp: 14 IV 2019).

85 J. Evans, *A History of Jewellery...*, s. 171, il. 137.

86 C. Phillips, *op. cit.*, s. 58; C. Viegas Wesolowska, *op. cit.*, s. 8–11.

87 *Ibidem*, s. 11, il. 4.

88 S. Papi, *op. cit.*, il. nienumerowane na s. 243–245.

Tak zapewne stało się i z klejnotem wilanowskim. Pozostałe na rewersie zawiaski są najpewniej destrukcjami zapięcia służącymi do zamocowania łapki klipsa<sup>89</sup>. Można się domyślać, że w czasach, gdy okazałych rozmiarów wilanowski bukiet przestał być modną ozdobą *devant de corsage*, włożono go do chińskiego filigranowego wazonu, aby stał się elementem dekoracji wnętrz pałacowych, w takiej bowiem aranżacji był prezentowany w 1856 roku jako przedmiot „starożytny” na wystawie urządzonej w warszawskim pałacu Augustostwa Potockich.

Prawdopodobnie nigdy nie uda się ustalić, w jakich dokładnie okolicznościach klejnot trafił do Wilanowa, ale na podstawie dotychczas zebranych informacji można wysunąć kilka wniosków, uściślających jego datowanie.

Klejnot z Wilanowa mógł powstać najwcześniej w latach sześćdziesiątych lub siedemdziesiątych XVIII wieku, po ukazaniu się jubilerskich wzorników wielkich europejskich projektantów. Dotychczasowe ustalenia kierują naszą uwagę w stronę Augustina Duflosa i jego wzorów z *Recueil de dessins de joaillerie*, gdzie na jednej z plansz znajduje się niemal identyczna kompozycja kwiatów, jak w bukiecie z Wilanowa. Za nawiązaniem do pomysłów Duflosa przemawia także fakt oszczędnej, niemal monochromatycznej dekoracji. W klejnocie z Wilanowa jest to przewaga ametystów, które ze względu na swe piękno, przypisywane niezwykle właściwości i bardzo wysoką cenę były przez stulecia klejnotami dostojników kościelnych i władców. Dopiero odkrycia bogatych złóż ametystów w Brazylii w połowie XIX wieku sprawiły, że kamień ten przestał być rzadkością. Napływ brazylijskich ametystów na rynek spowodował gwałtowny spadek jego ceny, która nigdy już od tamtej pory nie wzrosła<sup>90</sup>.

Niemal monochromatyczna, ametystowa kolorystyka bukietu z kolekcji wilanowskiej nie pozwala odnieść się do symboliki użytych w nim kwiatów. W „języku kwiatów” oprócz gatunku rośliny istotna była również jego barwa, a nawet jej odcień<sup>91</sup>.

89 Sposoby funkcjonowania mechanizmów klipsów opisuje E. Brepohl, *The Theory & Practice of Goldsmithing*, Portland 2001, s. 486–487. Ilustracje: 12.71b (*bowed wire clip*) oraz 12.75b (*bowed wire clip and hinge*), prezentują analogiczne zawiaski.

90 *Miller's Bijuteria. Poradnik kolekcjonera*, tłum. H. Boniszewska, M. Jendryczko, Warszawa 2000, s. 24.

91 I tak na przykład, chryzantema, dominująca w bukiecie z Wilanowa, w zależności od koloru i jego odcienia – głębokiej czerwieni, bieli bądź żółtego – mogła oznaczać w kolejności: miłość, prawdę, miłość zlekceważoną. Goździk czerwony w języku kwiatów mówił „Niestety! Dla mojego biednego serca”, prązkowany – oznaczał odmowę, żółty – pogardę. Użyte w kompozycji bukietu kwiaty pomarańczy kojarzone były z czystością, niewinnością, w języku kwiatów tłumaczonym przez Angielkę (Mrs. L. [A.Ch.] Burke, *The Illustrated Language of Flowers*, London 1856, s. 14, 15, 44), co nadaje całemu bukietowi pozytywne konotacje. Należy jednak pamiętać, że w różnych kręgach kulturowych te same kwiaty mogły mieć różne znaczenie.

Asymetryczna, diagonalna kompozycja, jaką cechuje się klejnot wilanowski, po połowie XVIII wieku była już anachroniczna we wzornictwie europejskim, jednak w biżuterii nadal się utrzymywała, czego dowodzą zarówno projekty wciąż powstające w drugiej połowie stulecia (np. pochodzący z 1770 roku wzornik T.D. Sainta), jak i same klejnoty (np. klejnot dońii Juany Rabasy), wykonywane nadal do końca wieku XVIII, a nawet w XIX.

Przestrzenna kompozycja bukietu wilanowskiego, trójwymiarowe odwzorowanie poszczególnych jego kwiatów wiernie naśladowujących naturę (podobnie jak w bukiecie Rabasy) przesuwają jego datowanie na koniec XVIII wieku. Precyzyjne szlify drobnych kamieni, które mogłyby przemawiać za stuleciem następnym można obserwować już w znakomitych pracach Pauzięgo, pracującego w latach sześćdziesiątych XVIII wieku na dworze carów Rosji. Podobnie rodzaj użytej tu oprawy, wykorzystujący nacinanie podłoża metalu i jego żłobienie w celu osadzenia kamienia, znany jako *cut down setting*<sup>92</sup>, wspiera argumentację za datowaniem na koniec wieku XVIII. Ten typ oprawy został wprowadzony na początku XVIII stulecia, zastępując wcześniejsze, ciężkie obudowy, szczelnie zamykające kamień w metalu. W wysokiej klasy biżuterii z oprawą *cut down setting* ścianki metalu były tak cienkie, że przylegając do kamienia, stawały się niemal niewidoczne<sup>93</sup> (delikatność ścianek widoczna jest w miejscach ubytków kamieni). Oprawy tego typu pod koniec XVIII wieku zaczęły być jednak wypierane przez jeszcze doskonalsze techniki<sup>94</sup>.

Fascynacja twórców osiemnastowiecznych możliwościami symulowania natury sprawiała, że poszukiwano sposobów i środków, aby efekty świata przyrody możliwie najdokładniej powtórzyć. W wieku XIX dochodzono do jeszcze bardziej zadziwiających rezultatów, ale osiągnięcia te, pozbawione już ducha osiemnastowiecznych odkrywców, wykorzystywano bardziej praktycznie. W słynnym bukiecie firmy Hunt & Roskell z Wielkiej Wystawy w Londynie w 1851 roku (il. 4.2) zastosowano miniaturowe, skomplikowane mechanizmy umożliwiające rozkładanie kwiatów. Nie było to jednak naśladowanie fotonastii, ale możliwość rozłożenia kwiatu na części po to, aby klejnot lepiej było czyścić<sup>95</sup>.

92 Hasło: *Settings*, w: A. Mason, D. Packer, *An Illustrated Dictionary of Jewellery*, Hampshire 1973, s. 328–330; H. Newman, *An Illustrated Dictionary of Jewellery*, London 1996, s. 58.

93 Hasło: *Settings*, w: A. Mason, D. Packer, *op. cit.*, s. 328–330; H. Newman, *op. cit.*, s. 58.

94 Od roku 1790 popularność zaczęły zdobywać oprawy *à jour*. Wysokie, metalowe obudowy kamieni, nieprzepuszczające światła, zostały pocięte w serię rytmicznych zębów zagiętych ponad najszerszą średnicą kamienia, umożliwiając przenikanie światła przez kamień i eksponowanie jego blasku dzięki osiągnięciu coraz doskonalszych szlifów; zob. C. Phillips, *Jewelry. From Antiquity to the Present*, London 1996, s. 126.

95 *Official Descriptive and Illustrated Catalogue...*, t. 2, s. 688.

O wiele trudniej niż datowanie przychodzi określenie miejsce powstania jubilerskiego bukietu. Oboje Potoccy, zarówno hrabia August, jak i jego małżonka Aleksandra, byli związani z dworem carskim w Petersburgu. Hrabia był koniuszym dworu carskiego, kamerjunkerem dworu królewskiego Mikołaja I Romanowa w 1830 roku, urzędnikiem do szczególnych poruczeń przy namiestniku Królestwa Kongresowego w 1859 roku<sup>96</sup>. Hrabina około roku 1836 została damą dworu cesarskiego w Petersburgu<sup>97</sup>. Po ślubie w 1840 roku małżonkowie przeprowadzili się do Wilanowa. Ich bliskie relacje z dworem petersburskim mogą nasuwać przypuszczenia, że klejnot przywieźli z Petersburga, gdzie działały znakomite pracownie jubilerskie. Informacje, jakimi obecnie dysponujemy, nie potwierdzają takich przypuszczeń.

Przypomnijmy, że w pierwszej pisanej informacji z 1856 roku, jako właściciela klejnotu wymieniono hrabiego Augusta Potockiego<sup>98</sup>. Zapis ten pojawił się w związku z „Wystawą starożytności”, zorganizowaną wówczas w Warszawie. Hrabia nie znał czasu powstania jubilerskiego klejnotu ani miejsca jego pochodzenia, skoro klejnot został w katalogu określony jako siedemnastowieczny (nie wiemy, czy datowanie pochodzi od hrabiego, czy od autora katalogu) i wystawiony jako „starożytny”.

Kolejny lakoniczny zapis mówiący o róży, a nie bukicie, „Róża złota imitacja brylantów”, pochodzący z pośmiertnego inwentarza Augusta Potockiego, hipotetycznie łączy się z bukietem wilanowskim. W uwagach przy klejnocie dodano, że należy on do „Jwej Hr. Pani”<sup>99</sup>.

Za życia hrabiny Aleksandry Potockiej, w roku 1877 powstał album Wilanowa, w którym pojawiła się informacja o jubilerskim bukicie z rubinów, ametystów i brylantów, dementująca jego związek z królową Marią Kazimiłą i wiekiem XVII. Autorzy albumu snują domysły, że mógł on należeć do którejś z hrabin Potockich lub księżnych Lubomirskich<sup>100</sup>, co zdaje się umacniać przypuszczenia, że klejnot nie miał związku z Aleksandrą Potocką, która nie знаła jego faktycznego pochodzenia. Pamiętałaby, gdyby dostała taki okazały klejnot w spadku lub prezencie. Klejnot ten nie figuruje również w spisie kosztowności Potockich sprowadzonych po ślubie z pałacu hrabiostwa w Petersburgu do Wilanowa<sup>101</sup>.

96 *Obraz polityczny i statystyczny Królestwa Polskiego iaki był w roku 1830 przed dniem 29 listopada*, Warszawa 1830, s. 6.

97 S. Konarski, *Potocka z Potockich Aleksandra*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 27, 1982–1983, s. 731–732.

98 *Katalog wystawy starożytności...*, s. 134.

99 AGAD, AGWil., dz. XXI, sygn. 183, s. 196.

100 H. Skimborowicz, W. Gerson, *op. cit.*, s. 136.

101 AGAD, AGWil., IV, sygn. 123 i 134.

Z informacji, jakie obecnie posiadamy, możemy jedynie wysnuć przypuszczenie, że małżonkowie Potoccy zastali „starożytny” klejnot w pałacu, w którym osiedli po opuszczeniu Petersburga<sup>102</sup>.

Ani powyższe uwagi, ani wiedza, którą obecnie dysponujemy nie doprowadzają do rozstrzygnięć pomocnych w ustaleniu miejsca powstania tego unikalnego dzieła. Być może owocniejsze okażą się przyszłe badania składu emalii pokrywającej łożyski i liście kwiatów.

Dziś możemy stwierdzić, że doskonale zaprojektowany i znakomicie wykonany jubilerski bukiet z Wilanowa należy do klejnotów unikatowych, powstałych w kręgach elitarnych jubilerów-wynalazców, inspirujących się francuskimi wzornikami z kręgu Augustina Duflosa, i z pewnością jest jednym z najpiękniejszych, jakie przetrwały do naszych czasów.

## BIBLIOGRAFIA

### Materiały archiwalne z zasobów

Archiwum Główne Akt Dawnych (AGAD)  
– Archiwum Gospodarcze Wilanowskie (AGWil.)  
Archiwum Narodowe w Krakowie, Akta Sanguszków

### Publikacje

- A diamond anniversary*, „Victoria & Albert Magazine”, nr 25, 2011.
- Aruz J., Wallenfels R., *Art of the First Cities. The Third Millennium B.C. from the Mediterranean to the Indus*, New York–New Haven 2003.
- Bauer R., *Kunsthistorisches Museum Vienna. The Secular and Ecclesiastical Treasuries. Illustrated Guide*, Vienna 2005.
- Bolter D.J., *Człowiek Turinga – kultura Zachodu w wieku komputera*, przeł. i wstępem opatrzył T. Goban-Klas, Warszawa 1990.
- Brepohl E., *The Theory & Practice of Goldsmithing*, Portland 2001.
- Burke L. [A.Ch.], *The Illustrated Language of Flowers*, London 1856.
- Cox J., *A Descriptive Inventory of the Several Exquisite and Magnificent Pieces of Mechanism and Jewellery*, London 1773.
- Cox J., *A Descriptive Inventory of the Several Exquisite and Magnificent Pieces of Mechanism and Jewellery*, London 1774.
- D’Orey L., *Five Centuries of Jewellery. National Museum of Ancient Art, Lisbon*, Lisbon 1995.
- Dawes G.R., Collings O., *Georgian Jewellery 1714–1830*, Woodbridge 2010.
- Evans J., *A History of Jewellery 1100–1870*, London 1970.
- Evans J., *Pattern. A Study of Ornament in Western Europe, 1180–1900*, t. 1: *The Middle Ages*, Oxford 1976, s. 136–146.
- Gere Ch., Rudoie J., *Jewellery in the Age of Queen Victoria. A Mirror to the World*, British Museum Press 2010.

102 H. Widacka, *August Potocki, właściciel Wilanowa*, [http://www.wilanow-palac.pl/august\\_potocki\\_wlasciciel\\_wilanowa.html](http://www.wilanow-palac.pl/august_potocki_wlasciciel_wilanowa.html) (dostęp: 14 IV 2019).

- Gübelin E., Erni F.-X., *Kamienie szlachetne. Symbole piękna i władzy*, tłum. S. Łukomski, Warszawa 2001.
- Katalog wystawy starożytności i przedmiotów sztuki 1856 urządzanej w pałacu JW. hr. Augustostwa Potockich w Warszawie na Krakowskim Przedmieściu na korzyść Domu Schronienia Opieki Najświętszej Marii Panny*, Warszawa 1856.
- Konarski S., *Potocka z Potockich Aleksandra*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 27, 1982–1983, s. 731–732.
- Korespondencja Adama Naruszewicza 1762–1796*. Z papierów po Ludwiku Bernackim uzupełnił, opracował i wydał J. Platt, red. T. Mikulski, Wrocław 1959.
- Kostiuk O., *Bukiet cwiatow*, w: *Galereia Dragocennostiej Ermitaża*, katalog wystawy w Muzeum Moskiewskiego Kremla, Moskwa 2006.
- Letkiewicz E., *Klejnoty w osiemnastowiecznej Polsce*, Lublin 2011.
- Lightbown R.W., *Mediaeval European Jewellery with Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum*, London 1992.
- Mascetti D., *Oreficeria del Settecento*, Istituto Geografico de Agostini-Sotheby 1985.
- Mason A., Packer D., *An Illustrated Dictionary of Jewellery*, Hampshire 1973.
- Miller's Biżuteria. Poradnik kolekcjonera*, tłum. H. Boniszewska, M. Jendryczko, Warszawa 2000.
- Muller P. E., *Jewels in Spain, 1500–1800*, New York 1972.
- Munn G.C., *A Garden of Earthly Delights. Flowers as an Inspiration for European Jewellery Design, 1630–1930*, „Connoisseur”, June 1997.
- Newman H., *An Illustrated Dictionary of Jewellery*, London 1996.
- Obraz polityczny i statystyczny Królestwa Polskiego iaki był w roku 1830 przed dniem 29 listopada*, Warszawa 1830.
- Official Descriptive and Illustrated Catalogue for The Gerat Exhibition of 1851*, t. 2, London 1851.
- Papi S., *The Jewels of the Romanovs Family & Court*, London 2010
- Phillips C., *Jewelry. From Antiquity to the Present*, London 1996
- Phillips C., *Jewels and Jewellery*, London 2000.
- Pointon M., *Brilliant Effects. A Cultural History of Gem Stones and Jewellery*, New Haven–London 2009.
- Pointon M., *Dealer in Magic: James Cox's Jewelry Museum and the Economics of Luxurious Spectacle in Late-Eighteenth-Century London*, [http://www.rhinosourcecenter.com/pdf\\_files/125/1252312337.pdf](http://www.rhinosourcecenter.com/pdf_files/125/1252312337.pdf) (dostęp: 14 IV 2019).
- Pöllnitz K.L., *Ogień palającej miłości w śmiertelnym zagrzebiony popiele albo ciekawa introspekcja w życie Augusta II niegdy króla polskiego etc. przedtem francuskim, niemieckim a teraz polskiej ręki krzesiwem wzniesiony*, Warszawa 1973.



- Postnikova-Loseva M., Platonova N., Ulyanova B., Smorodina G., *The Historical Museum, Moscow, Leningrad* 1985.
- Pouget J.H., *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*, St. Benoist 1762.
- Saint T.D., *A New Book of Designs for Jewellers' Work*, London 1770.
- Skimborowicz H., Gerson W., *Willanów. Album. Zbiór widoków i pamiątek oraz Kopje z obrazów Galeryi Willanowskiej wykonane na drzewie w Drzeworytni Warszawskiej z dodaniem opisów określonych przez H. Skimborowicza i W. Gersona*, Warszawa 1877.
- Syndram D., *Juwelenkunst des Barok. Johann Melchior Dinglinger in Grünes Gewölbe*, Dresden 2008
- Terekhova A.M., *A Gold and Diamond Snuffbox of the 18th century by Pauzie*, „Annual Report of the State Museum of the Moscow Kremlin”, 1973.
- Tillander H., *Diamond Cuts in Historic Jewellery 1381–1910*, London 1995.
- Verdi R., Impey O., Jervis S., Scarisbrick D., Somers-Cocks A., *The Burlington House Fair at the Royal Academy, 11<sup>th</sup> to 22<sup>nd</sup> September*, „Burlington Magazine”, 127, 1985, nr 990.
- Viegas Wesolowska C., *Conservation of a jewelled bouquet*, „Conservation Journal V&A”, 2006, nr 54, s. 8–11, [http://media.vam.ac.uk/media/documents/legacy\\_documents/file\\_upload/36086\\_file.pdf](http://media.vam.ac.uk/media/documents/legacy_documents/file_upload/36086_file.pdf) (dostęp: 14 IV 2019).
- Walgrave J., *Bouquet of flowers brooch*, w: D. Scarisbrick, Ch. Vachaudex, J. Walgrave, *Royal Jewels. From Charlemagne to the Romanovs*, New York 2008.
- Ważbiński Z., *Ut Ars Natura, Ut Natura Ars. Studium z problematyki medycejskiego kolekcjonerstwa drugiej połowy XVI wieku*, Toruń 2000.
- Widacka H., *August Potocki, właściciel Wilanowa*, [http://www.wilanow-palac.pl/august\\_potocki\\_wlasciciel\\_wilanowa.html](http://www.wilanow-palac.pl/august_potocki_wlasciciel_wilanowa.html) (dostęp: 14 IV 2019).
- Zabozlaewa T.B., *Dragocennosti w russkoj kulture XVIII–XX wiekow. Sławar. Istorija. Terminologia. Predmetnyj mir*, Sankt-Peterburg 2003.

## SPIS ILUSTRACJI

- s. 155 Brosza, jubilerski bukiet kwiatowy, złożone srebro, ametysty, kryształy górskie, emalia, koniec XVIII w.; nr inw. Wil.309; wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie; © Zbigniew Reszka, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie
- s. 156 Brosza, jubilerski bukiet kwiatowy; nr inw. Wil.309; wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie; © Zbigniew Reszka, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie; (1) rewers; (2) odwrocie kwiatu ze sprężyną, ukrytą w szypułce kwiatu; (3) Fragment, pokazujący elementy wcześniejszego zapięcia
- s. 158 Futerał na bukiet kwiatowy; nr inw. Wil.3719; wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie; © Zbigniew Reszka, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

- s. 163 Jubilerskie bukiety kwiatowe: (1) egretka – bukiet kwiatów w wazonie, złoto, diamenty, barwne emalie, ok. 1720; nr inw. 33.86/34; wł. Museum of London; © Museum of London; (2) diamentowy bukiet kwiatowy firmy Hunt & Roskell, prezentowany jako jedna z atrakcji Wielkiej Wystawy w Londynie 1851 r.; fot. z: *Official Descriptive and Illustrated Catalogue for The Great Exhibition of 1851*, t. 2, London 1851, il. 163; © Public domain
- s. 167 Projekt bukietu kwiatowego za: Jean Henry Pouget, *Traité des Pierres précieuses et la manière de les employer en Parure*, St. Benoist 1762 (wzornik w zbiorach Victoria and Albert Museum, sygnatura 24909A/43, plansza 75 oraz w zbiorach Getty Research Institute); fot. ze zbiorów Getty Research Institute
- s. 169 Jubilerskie bukiety kwiatowe carów Rosji: (1) Bukiet kwiatowy carycy Katarzyny II, Pauzié, Jérémie (1716–1779), lata 40. XVIII w.; nr inw. Э-1863, The State Hermitage Museum, St. Petersburg, Photograph © The State Hermitage Museum/photo by Vladimir Terebenin; (2) Bukiet kwiatowy ze skarbcza carów Rosji; nr inw. M.85-1951; wł. Victoria and Albert Museum; © Victoria and Albert Museum, London; (3) Bukiet kwiatów należący do dołii Juany Rabasy; nr inw. 319-1870; wł. Victoria and Albert Museum; © Victoria and Albert Museum, London

#### EWA LETKIEWICZ

dr hab., prof. UMCS, historyczka sztuki. W pracach badawczych zajmuje się głównie sztuką nowożytną ze szczególnym uwzględnieniem biżuterii i jej „życia społecznego”. Autorka książek: *Polskie witraże nowożytne malowane emaliami* (1995), *Klejnoty w Polsce. Czasy Jagiellonów i Wazów* (2006); *Klejnoty w osiemnastowiecznej Polsce* (2011), a także blisko stu artykułów naukowych publikowanych w takich pismach, jak: „Biuletyn Historii Sztuki”, *Ikonothea*”, „British Library Journal”, „Revue des musées de France. Revue du Louvre”, „Folia Historica”, „Studia Rudolphina. Bulletin of the Research Center for Visual Arts and Culture in the Age of Rudolf II”. Redaktorka serii monografii (od 2014): *Ciało, strój, biżuteria w kontekście przemian kulturowych, społecznych i politycznych*.

Prace finansowane były z badań własnych i statutowych UMCS

Kontakt: [ewaletkiewicz@wp.pl](mailto:ewaletkiewicz@wp.pl)

Copyright ©: 2019 Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.  
All rights reserved.