

BOGDAN ZEMANEK  
(Uniwersytet Jagielloński)

„NIE MIECZ, NIE TARCZ...”  
WĘDRÓWKI BRONIOZNAWCZE CYPRIANA NORWIDA

**Choć to arcydzieła** miały być najważniejszą bronią w arsenale poety, Cyprian Kamil Norwid wykorzystywał obrazy tarcz i mieczów do budowania historycznej narracji. Poniższy szkic stara się pokazać – na przykładzie serii ilustracji z trzeciego tomu *Albumu Orbis* – jak tego dokonywał, i jak wie-  
dza z nader pobocznej względem literaturoznawstwa dziedziny, jaką jest historia uzbrojenia, może być użyteczna dla zrozumienia Norwidowskiego przekazu i wskazywać potencjalne tropy interpretacyjne.

*Album Orbis* (w dalszej części tekstu określamy jako AO) to obrazowo-tekstowy notatnik, złożony z trzech albumów, w których Norwid umieścił liczne szkice, kopie, wycinki gazetowe, notatki z książek i swoje uwagi. Jako dzieło najprawdopodobniej niedokończone i nie typowo literackie, pozostawało na uboczu zainteresowań historyków literatury. To, co może zniechęcać literaturoznawców *sensu stricto*, przyciąga antropologa kultury, dla którego *Album* jest fascynującym dokumentem epoki, skupiającym w sobie wiele znaczeń, szerokim kontekstowo, którego obrazowość pozwala czytać go także nie-norwidologom. Nie roszcząc sobie najmniejszych praw do znajomości dzieł literackich Norwida, chciałbym podsunąć specjalistom w tym zakresie tropy interpretacyjne, wykorzystując antropologiczną perspektywę i skromne, amatorskie kompetencje w zakresie historii uzbrojenia.

W szczególności mam nadzieję, że szkic ten może być przyczynkiem do zrozumienia Norwidowskiego języka teatralnego *sensu largo*, i to zapisanego nie słowem, lecz obrazem. Irena Sławińska wskazywała, że należy badać – „3) język teatralny Norwida – w sensie najszerszym (jako wybór środków ekspresji) i w sensie dosłownym (terminologia teatralna); 4) ekspansję teatralnego myślenia i widzenia na teren innych form literackich”<sup>1</sup>; by dopiero następnie przejść do analizy Norwidowskiej terminologii teatralnej *sensu stricto*. Studia ikonograficzne (jak te w *Albumie*) mogą tu dostarczyć szero-

<sup>1</sup> I. Sławińska, *O terminologii teatralnej Norwida. Szkic problematyki badawczej*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 67.

kiego kontekstu, zwłaszcza jeżeli analizowane dzieła same będą osadzone we właściwym historycznie i znaczeniowo kontekście<sup>2</sup>. Istotność analizy ikonografii także w kontekście Norwida potwierdzają studia nad *Albumem*, które ukazały się w ostatnich latach: *Romantyczna silva rerum...* Piotra Chlebowskiego (2009), „*Album Orbis*” *Cypriana Norwida jako księga sztukmistrza* Anny Borowiec (2016). Należy też wspomnieć o drugim tomie opracowanego przez Edytę Chlebowską *Katalogu prac plastycznych* (2017), zawierającym dzieła Norwida z *Albumu*<sup>3</sup>.

*Album Orbis*, z niewielkimi wyjątkami, zawiera ilustracje przedstawiające uzbrojenie ochronne i białe śródziemnomorskie oraz zachodnioeuropejskie; uzbrojenie nieeuropejskie pojawia się sporadycznie (jedynym znaczącymi wyjątkami jest wyposażenie żołnierzy asyryjskich i perskich – AO I, oraz japońskiego samuraja – AO III, k. 14v.<sup>4</sup>). Broń miotająca i palna pojawia się bardzo rzadko: kilka kusz i łuków, muszkiet, arkebusz i armata; zignorowanie broni miotających, przy ich kolosalnym znaczeniu na polach bitew, pokazuje, że nie o chodzi tu „prawdę historyczną” i nie o broń jako narzędzie walki. W ogóle w *Albumie* brak scen walki, chyba, że w postaci bezpośrednich cytatów, w całości wklejonych cudzych obrazów, a i tych jest niewiele i nigdy nie dotyczą teraźniejszości.

Brak związku Albumowego uzbrojenia z teraźniejszością jest znaczący. Jako szlachcic, (krótkotrwały) żołnierz i świadek kilku wojen Norwid doskonale wiedział, jak wyglądają, odpowiednio: szabla, rewolwer i nowoczesna armata. Czytując prasę, musiał znać mordercze działanie takich wynalazków, jak karabinowy pocisk typu *Minié* czy szybkostrzelne iglicówki Dreysego i Chassepota<sup>5</sup>. Jedną z cech tych nowych wzorów karabinów była ła-

<sup>2</sup> P. Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence (Picturing History)*, London 2001.

<sup>3</sup> E. Chlebowska, *Cyprian Norwid. Katalog prac plastycznych*, t. 2: *Prace w albumach 2*, Lublin 2017. Ze względu na charakter *Katalogu...*, zawiera on wyłącznie dzieła Norwida, z opisami i pochodzeniem, natomiast bardzo ogranicza ich kontekst, który tworzą inne grafiki zawarte w *Albumie*.

<sup>4</sup> Jego uzbrojenie było punktem wyjścia dla skromnego szkicu – zob. B. Zemanek, *Samuraj a sprawa europejska*, „*Studia Norwidiana*” 2018, vol. 36, s. 235–249.

<sup>5</sup> Do lat 50. XIX wieku ładowana od przodu broń piechoty miała lufę gładką i była łatwa w ładowaniu, ale niecelna; albo gwintowaną (celną, ale powolną i trudną do nabijania). Wynalezione przez Claude’a Minié pociski w chwili strzału rozprężyły się w lufie gwintowanej broni; pocisk taki był łatwy do ładowania i miał sześć-, siedmiokrotnie większy zasięg celnego i skutecznego ognia. Efektem były makabryczne pobojuwiska wojen krymskiej, secesyjnej czy włoskiej. Jeszcze bardziej szybkostrzelne odtylcowe karabiny Dreysego spowodowały sześciokrotnie wyższe straty piechoty austriackiej niż pruskiej w wojnie 1866 roku.

twość obsługi – jak sam Norwid wspomina w liście do Karola Ruprechta: „Wracam z próby [...] Poznanie broni tabakierowej i innej (których nie znam) jest arcyłatwe, robota onaż nawet prostsza niż karabinem dawnym, bo mniej tempów”<sup>6</sup>. Później przyszło mu naocznie obserwować efekty działania dalekosiężnych armat Kruppa podczas oblężenia Paryża w 1871 roku. Nic z tego nie trafiło na karty jego artystycznego notatnika. Mówiąc półzartem, Norwid w tym zakresie okazał się prekursorem współczesnej popkultury: im efektywniejsza broń, tym mniejsze miała szanse trafić na „ekran” jego notatnika. Za to tą, którą uwiecznił, odwzorował wiernie – w tym zakresie górował nad dzisiejszymi twórcami: nie zmyślał, lecz starannie kopiował, nie mylił zbroi greckiego hoplity z *loricą* rzymskiego legionisty, ani rapieru z pałaszem.

Inną znaczącą, jak mi się zdaje, kwestią jest brak uzbrojenia wschodnio-europejskiego<sup>7</sup>, w szczególności polskiego. Są w *Albumie* odniesienia do historii – także militarnej – Polski, ale nie do polskiej wojskowości czy broni. Jest król Stefan Batory – nie ma szabli batorówki; jest mapa bitwy pod Wiedniem, obraz zdobytej tam chorągwi – nie ma husarzy ani kopii husarskiej; jest Tadeusz Kościuszko – nie ma kosynierów. Jak zauważają analitycy dyskursu, to czego nie ma, może też wiele powiedzieć – z tym, że w odróżnieniu od tekstów, którymi zajmuje się klasyczna analiza dyskursu – na opowieść w *Albumie* nie wywierali nacisku politycy, wydawcy czy inni przedstawiciele literacko-ideologiczno-politycznego establishmentu. To było dzieło bardzo prywatne, nad którym Norwid miał pełną kontrolę. Jego wykluczenia są więc dość zastanawiające, i tym bardziej zwracają uwagę ku temu, co artysta przedstawił.

### Kinowe problemy teatru

W swoim metodologicznym opracowaniu Anna Sieradzka zwraca uwagę na słabszy rozwój studiów kostiumologicznych w Polsce niż w Europie Zachod-

Karabin Gras jako pierwszy standardowo wykorzystywał nabój z metalową łuską, co dawało niezwykłą łatwość i bezpieczeństwo obsługi.

<sup>6</sup> C.K. Norwid, *Pisma wszystkie. Listy 1862–1872*, red. J.W. Gomulicki, t. 9, Warszawa 1971, s. 462 (list z 1 IX 1870). „Broń tabakierowa” – jeden z karabinów systemu Tabatière (wariant brytyjskiego Snidera), odtłocowych karabinów ładowanych nabojem zespolonym, w czasie wojny francusko-pruskiej będących na wyposażeniu Gwardii Narodowej. Dla Norwida, oswojonego z bronią odprzodową, której ładowanie wymagało precyzyjnej sekwencji kilkunastu czynności („tempów”) obsługa karabinu, do którego przeładowania wystarczały cztery ruchy musiała być naprawdę banalna.

<sup>7</sup> Wyjątkiem jest szabla „Moskwianina” na rycinie pochodzącej z *Recueil de la diversité des habits* François Despreza z 1564 roku (AO III, k. 98r.).

niej, na fakt, że koncentrowały się one w większym stopniu na materialnym, niż kulturowo-społecznym aspekcie stroju, oraz niedużą liczbę publikacji o charakterze wprowadzająco-popularyzatorskim<sup>8</sup>. Mimo to badacze twórczości Norwida nie mieli kłopotów ani z identyfikacją, ani z ustaleniem symboliki sukni, koron czy kielichów – albowiem w tradycji badawczej istnieje metodologiczna świadomość konieczności sprawdzenia tych elementów wobec ich historycznej zmienności. Z hełmami i mieczami poszło im nieco gorzej, bo, jak przypuszczam, byli mniej uwrażliwieni na konieczność weryfikacji. Edukacja bronioznawcza na poziomie podstawowym w Polsce nie istnieje<sup>9</sup>, w konsekwencji jesteśmy zdani na kulturę popularną; efektem mniejszej wrażliwości metodologicznej będzie bezwiedne odwoływanie się do wzorców zaczerpniętych z popkultury, na której oddziaływanie jesteśmy cały czas wystawieni. Ta zaś od dawna uczy fałszywego języka – przykładowo, prawdopodobnym źródłem błędnego stereotypu „rogatych hełmów” wikingów są dziewiętnastowieczne spektakle wagnerowskie<sup>10</sup>. Popularne przedstawienia broni białej oscylują między ahistoryczną ignorancją, a groteskową efektywnością (a nie militarną efektywnością). Za przykład niech posłuży broń głównych bohaterów filmu *Nieśmiertelny* (1986, reż. Russell Mulcahy). Jeden posługuje się samurajską kataną z VI wieku p.n.e. (wykucie doskonałego miecza w podówcześnie neolitycznej Japonii jest równie prawdopodobne jak fakt, że Sean Connery jest prehistorycznym Egipcjaninem). Drugi ma broń jeszcze bardziej nonsensowną: składany miecz, którego części są połączone słabym wciskiem w najbardziej narażonym na uderzenie środku głowni; innymi słowy: miecz ten jest złamany już przed walką.

Twórcy mogą „fałszować” kostiumologię w pełni świadomie. Jan Matejko, którego Peter Burke przywołuje jako przykład artysty-historyka<sup>11</sup>, i który opublikował jedno z pierwszych polskich studiów kostiumologicznych<sup>12</sup>, jest tu doskonałym przykładem: w „Grunwaldzie” każda pojedyncza sztuka broni jest precyzyjnie odtworzona zgodnie z najlepszą wiedzą historyczną XIX wieku – ale zestawienie jest symboliczne, nie historyczne i żadną miarą nie stanowi próby odwzorowania sytuacji z 1410 roku. Symboliczny ahistoryzm Ma-

<sup>8</sup> A. Sieradzka, *Kostiumologia polska jako nauka pomocnicza historii*, Warszawa 2013, s. 11–16.

<sup>9</sup> Gwoli sprawiedliwości należy wspomnieć takich historyków-bronioznawców-kostiumologów, jak Bronisław Gembarzewski, Andrzej Nadolski, Zbigniew Żygułski junior, a z bardziej popularnych – Szymon Kobyliński.

<sup>10</sup> E. Ward, *Viking Pop Culture on Display. The Case of the Horned Helmets*, „Material Culture Review” 2001, vol. 54, s. 6–20. W rzeczywistości rogatych hełmów używali Celtowie i to tylko do celów rytualnych, nie bojowych.

<sup>11</sup> P. Burke, dz. cyt., s. 158.

<sup>12</sup> J. Matejko, *Ubiory w Polsce 1200–1795*, Kraków 1860; A. Sieradzka, dz. cyt., s. 12.

tejki nie świadczy o jego ignorancji, czego nie można powiedzieć o innych twórcach. Wybitny mediewista Andrzej Nadolski, żartobliwie opisując „telefon od reżysera do muzeum” („z jakich armat strzelali Niemcy do Krzywoustego w XII w.? nie z armat? z balist? Pożyczcie fotografię! Nie macie....? Tylko miniatury z XIV? Mogą być, i tak się nikt nie pozna”), zaznaczył, że przykład ten jest niewiele przejawiony<sup>13</sup>.

Obrazy (w tym obrazy broni) nie tylko ogląda się, ale i czyta – lecz jak zwraca uwagę Burke, żeby je przeczytać, trzeba znać język. Nieuwrażliwiony bronioznawczo badacz „nie wie, że nie wie”; nie czuje konieczności sprawdzenia lub konsultacji, bezwiednie odwołując się do posiadanej, milczącej wiedzy, padając ofiarą popkulturowego automatyzmu: jeśli zbroja to rycerz, a jeśli rycerz to średniowiecze. I odwrotnie: jeśli średniowiecze, to rycerz „zakuty w stal”.

Ten przydługi wstęp jest istotny, podkreśla bowiem, że zawarte w tym artykule korekty notatek badaczy *Albumu Orbis* Cypriana Norwida – Juliusza Wiktora Gomulickiego<sup>14</sup>, Piotra Chlebowskiego<sup>15</sup> i Anny Borowiec<sup>16</sup>, w żadnym razie nie mają im uwłaczać. Skoro doświadczeni autorzy mogli „paść ofiarą” bezwiednie nabytej milczącej wiedzy o historycznym uzbrojeniu, to zwykły czytelnik jest całkiem bez szans. Pokazuje to konieczność bardziej interdyscyplinarnego podejścia do dzieł literackich, a szczególnie do dzieł o mieszanym graficzno-literackim charakterze, i do popularyzacji wniosków.

### Wizyta w rekwizytorni?

Wspominam o popkulturze z jeszcze jednego względu. W *Albumie* uzbrojenia jest dużo – tak obronnego (zbroje, tarcze, hełmy itp.) jak i zaczepnego – ale jego przedstawienia mają charakter kostiumologiczny, w pewnym stopniu „popkulturowy” właśnie. Uzbrojenie jest częścią kostiumu postaci, jej atrybutem, identyfikatorem, nie zaś narzędziem użytkowym. Sądzę, że konstruowana w *Albumie* wizja Norwida jest bardzo teatralna; autor sam był dramaturgiem i żył w czasach wielkiego rozkwitu tej sztuki – oraz wspierającego ją rozwoju kostiumologii. Teatr romantyczny, popularny w pierwszej połowie XIX wieku i malarstwo historyczne – święcące sukcesy przez całe stulecie – spowodowały niebawem wzrost studiów nad przeszłością

<sup>13</sup> A. Nadolski, A. Klein, *Broń i strój rycerstwa polskiego w średniowieczu*, Wrocław 1979, s. 24.

<sup>14</sup> C.K. Norwid, *Pisma wszystkie. Aneksy*, red. J.W. Gomulicki, t. 11, Warszawa 1976.

<sup>15</sup> P. Chlebowski, *Romantyczna silva rerum o Norwidowym „Albumie Orbis”*, Lublin 2009.

<sup>16</sup> A. Borowiec, *„Album Orbis” Cypriana Norwida jako księga sztukmistrza*, Gdańsk 2016.

stroju i popularyzacją pozyskiwanej wiedzy. Wśród badaczy było bardzo wielu artystów prowadzących kwerendy na własny użytek, lecz następnie publikujących swe wyniki<sup>17</sup>. Byli wśród nich tacy graficy i malarze historyczni, jak Achille i Eugène Devéria<sup>18</sup>, Maurice Leloir (którego kolekcja dała początek muzeum założonego przez niego towarzystwa badań kostiumologicznych<sup>19</sup>), zawodowi historycy jak Violette-le-Duc<sup>20</sup> i popularyzatorzy, jak Paul Lecroix<sup>21</sup>. W efekcie, w dramacie Williama Shakespeare'a kawalerzysta Marek Antoniusz miał przy boku nie elżbietański rapier, lecz adekwatny historycznie rzymski miecz jazdy (*spathę*). Należy zaznaczyć, że z historycznie dopracowywanymi scenografiami miał Norwid osobiście do czynienia jako widz inscenizacji paryskich, na co zwróciła uwagę Elżbieta Lijewska<sup>22</sup>.

Broń stała się istotnym rekwizytem, identyfikującym postać i jej czasy, i tak właśnie Norwid traktuje ją w swych szkicach i wyklejankach. Równocześnie, Norwid, literat i malarz, nie był historykiem, w szczególności zaś nie był bronioznawcą. Żył natomiast w epoce masowego druku bogato ilustrowanych tekstów z historii sztuki i kostiumologii. Postęp technologiczny w historii druku spowodował niebywały wzrost nakładów książek (ilustrowanych setkami rycin i dziesiątkami kolorowych plansz) oraz magazynów ilustrowanych. To właśnie z tych popkulturowych i popularnonaukowych źródeł Norwid obficie czerpał, co widać podczas analizy pochodzenia ilustracji w *Albumie*.

### Analiza przypadku – wiek XVI

Poprawne opisanie elementów wyposażenia wojskowego ułatwia identyfikację postaci i źródeł ilustracji – co z kolei pozwala na dostrzeżenie ciągów motywów i narracji Norwida. Punktem wyjścia niech będzie karta 54v. trzeciego tomu *Albumu* (w dalszej części: AO k. 54v.). Gomulicki opisał ją jako „il. 18627 czterech zbrojnych piechurów średniowiecznych” + il. 18628 dwóch konnych i dwóch pieszych żołnierzy średniowiecznych – obie litografie z tej samej serii”, zaznaczając, że z tej samej serii pochodzą ilustracje na kar-

<sup>17</sup> M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*, Wrocław 1968, s. 8–9.

<sup>18</sup> Achille był autorem m.in. *Costumes historiques de ville et de théâtre* (1831), a Eugène – *Costume civil du temps de Louis XII*.

<sup>19</sup> M. Gutkowska-Rychlewska, dz. cyt., s. 9.

<sup>20</sup> Jego wielki, sześciotomowy słownik historii sztuki zawiera liczne odniesienia kostiumologiczne i bronioznawcze. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*, Paris 1858, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2004701> [dostęp: 2020-10-20].

<sup>21</sup> Zob. m.in. P. Lacroix, *Costumes historiques de la France d'après les monuments les plus authentiques*, t. 10, Paris 1852.

<sup>22</sup> E. Lijewska, *Norwid idzie do opery*, „*Studia Norwidiana*” 2015, vol. 33, s. 161–169.





*Album Orbis III* Norwida, k. 54v., zbiory Biblioteki Jagiellońskiej

tach 57r. i 58v. (czterej zbrojni żołnierze średniowieczni oraz armata i grupa żołnierzy średniowiecznych) i karcie 74r. (rycerza w zbroi i z dzidą w prawej ręce na koniu).

Określenie „dzida” w tym kontekście jest dość nieszczęśliwe – określa się tak na ogół najbardziej prymitywną formę włóczni (długiej broni drzewcowej z niewielkim, kolnym grotem); dzidą wymachują ludożercy, nie rycerze.

rze w przepysznym, pełnopłytowym zbrojach. Tu zaś szlachetna prostota zbroi tak zwanego typu włoskiego jest dopełniona bardzo ozdobną, także pełnopłytową zbroją końską – garnitury takie wykonywano dość rzadko, ze względu na ogromny koszt. Zdobienia zbroi wskazują, że rycerz ten musiał należeć do najwyższych warstw społecznych.

Lokowanie go w średniowieczu kładę na karb kultury masowej prezentującej średniowiecznych rycerzy w zbrojach z pełnej płyty. Tymczasem zbroje takie to końcówka średniowiecza i czasy renesansu. Na tę późniejszą epokę wskazują także zdobienia końskich ladrów z motywami z greckiej mitologii, i długi, wąski, kolny rapier, o rozbudowanej rękojeści. Jest to zaawansowany już typ tej broni, a nie forma przejściowa pochodząca od średniowiecznego miecza<sup>23</sup>.

Wszyscy autorzy zauważyli armatę; uzupełnić należy, że nie jest to wczesna bombardiera na kłocowym łożu, a polowe działo na dużych, szprychowych kołach. Wszyscy niestety pominęli w opisie dość lekką i krótką broń palną żołnierzy z karty 54v. – to też nie prymitywne średniowieczne hakownice. To raczej uproszczone wyobrażenie szesnastowiecznych arkebuzów. Na wiek XVI wskazują też: broń boczna wszystkich piechurów – wąskie, długie miecze o półotwartych rękojeściach, odmiennych od prostych jeliców broni średniowiecznej; styl zbroi; hełmy – tak zwane szturmaki; nie przeczą zaś datowaniu halabardy (broń w użyciu od XIV, ale powszechna w XVI wieku). Styl zdobień wskazuje na Włochy lub Hiszpanię i idąc tym tropem, można dojść do wniosku, że wszystkie te ilustracje to rozcięta na cztery części strona pod tytułem „Trages militares y armas españolas del siglo XVI” („Szesnastowieczne hiszpańskie stroje wojskowe”), z albumu *España Artística y Monumental*<sup>24</sup>. Są to (nieco stylizowani) żołnierze z okresu największej świetności hiszpańskiego imperium, a „rycerz z dzidą” to największy z Habsburgów – arcykatolicki Karol V (1500–1558). Żołnierze cesarza z karty 58v. sąsiadują z Krzysztofem Kolumbem (karta 58r.), którego na morze wysłała babka Karola, Izabela Kastylijska.

Zbroję Karola V łatwo zidentyfikować po charakterystycznych zdobieniach – baranich rogach na głowie konia, które nawiązują do ustanowionego przez tego władcę Orderu Zakonu Złotego Runa. Wykonał ją około 1520 roku jeden z najwybitniejszych płatnerzy tego okresu, Kolman Helmschmid. Sam koński garnitur ważył 44 kg – tak ciężki i ozdobny pancerz byłby na polu bitwy nie-

<sup>23</sup> Zob. E. Oakeshott, *European Weapons and Armour: From the Renaissance to the Industrial Revolution*, New York 2000.

<sup>24</sup> J.P. de Villaamil, *España Artística y Monumental*, Barcelona 1865, s. 39, <http://ddd.uab.cat/record/59987?ln=en>. [dostęp: 2020-10-20]. Identyfikacja pochodzenia grafiki – B.Z.



praktyczny; to zbroja turniejowa, nie bojowa, jej celem było maksymalne zabezpieczenie w czasie pojedynków uświetniających dworskie uroczystości i oczywście – maksymalny pokaz bogactwa<sup>25</sup>. Można ją do dziś podziwiać w cesarskiej zbrojowni w Madrycie. Włócznia cesarza Karola to lekki myśliwski oszczep – boczne kolce grotu zapobiegały zbyt głębokiemu wbijaniu się ostrza. Widać go lepiej na innej ilustracji, przedstawiającej idealnie to samo zestawienie zbroi (bez Karola w środku) we francuskim opisie zbrojowni madryckiej<sup>26</sup>.

Norwid podzielił kartę z *España Artística...*, wklejając ją na kilka stron *Albumu*, pomiędzy nie wprowadzając inne ilustracje, zachował jednak historyczny ciąg renesansowej broni. Na karcie 56r. mamy kilka ilustracji – to (sumując opisy autorów) „krótka szabla w pochwie”, „postać rycerza w pełnej zbroi”, „broń (?) średniowieczna (bijak z długim drzewcem)”, „trzy hełmy średniowieczne” i „pomnik klęczącego rycerza lub władcy” z napisem XVI i dorysowanym krzyżem maltańskim.

Badacze datują uzbrojenie na średniowiecze, ale to Norwid ma rację, wskazując wiek XVI. Zacznijmy od rycerza w pełnej zbroi – jest to ilustracja przedstawiająca tak zwaną zbroję maksymiliańską – typ pełnej zbroi płytowej spopularyzowanej na dworze Maksymiliana I Habsburga (1459–1519), dziadka Karola V; charakterystycznie zdobiona drobnym rytowaniem, zachowywała jednak znaczne cechy typu włoskiego, zwłaszcza buty typu krowi pysk i pełną przyłbicę.

Szesnastowieczną zbroję typu włoskiego (gładkie płaszczyzny metalu, bez zdobienia żłobkowaniami, typowego dla tzw. zbroi niemieckich) ma też klęczący rycerz. Interesujący jest jego miecz: jest to ewidentnie broń cenna, lecz równocześnie użytkowa (żołnierska), nie dworska; ma ozdobną głowicę i jelec (wygięty ku głównej), ale nie ma rozbudowanej rękojeści. Miecze takie wykonywano we Włoszech w drugiej połowie XV i początku XVI wieku<sup>27</sup>. Wraz ze wskazówką Norwida (krzyż maltański) pozwala to zidentyfikować klęczącą postać jako Philippe’a de Villiers de L’Isle-Adam (1464–1534), w latach 1521–1534 Wielkiego Mistrza joannitów na Malcie. Grafika przedstawia jego marmurowy pomnik, znajdujący się w muzeum w Wersalu<sup>28</sup>. Jej auto-

<sup>25</sup> M. Belozerskaya, *Luxury Arts of the Renaissance*, Los Angeles 2005.

<sup>26</sup> A. Jubinal, *La „Armeria real”, ou Collection des principales pièces de la Galerie d’armes anciennes de Madrid*, Paris [b.d.], plansza 41, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k884443d> [dostęp: 2020-10-20].

<sup>27</sup> E. Oakeshott, dz. cyt., s. 335–336.

<sup>28</sup> Anonim, „Château de Versailles – Philippe de Villiers de l’Isle-Adam, 42e grand-maître de l’ordre de Malte, MV 467”, 1540 1535, <http://collections.chateauversailles.fr/#53bd2d99-3bff-4d30-b69f-69f0ae2e3cb9> [dostęp: 2020-10-20].

rem jest Auguste Blanchard, który wykonał ją według rysunku Herberta, a znajduje się ona w zbiorach wersalskich<sup>29</sup>.

Pozostałe ilustracje przedstawiają pojedyncze bronie. Jedną najprecyzyjniej opisał Piotr Chlebowski: „średniowieczna broń lub buława (?)”. Jest to faktycznie podtyp buławy, buzdygan, o głowicy z metalowych, grubych blach, tak zwanych piór. O ile ilustracja jest wierna, jest to późny, całkowicie metalowy buzdygan rycerski, ze względu na swoją długość przeznaczony do użycia w czasie walki z konia.

Wygięta głownia drugiej zasugerowała opisującym szablę; słusznie też zwrócili uwagę na jej niewielką długość. Opis z *Katalogu Prac* precyzyjnie zaznacza prostotę pochwy (należałoby dodać brak ryfek) i esowato wygięty jelec<sup>30</sup>; sznur zwinięty obok to najprawdopodobniej prosty temblak do noszenia broni przez ramię. Istotne jest jednak także, że głownia jest bardzo szeroka, mało wygięta i wyraźnie się rozszerza w kierunku sztychu. Ta krótka, ciężka broń to nie szabla, a renesansowy tasak typu włoskiego, tak *storta*. Po okresie zmniejszonej popularności, pod sam koniec XV wieku tasak pojawił się ponownie jako szlachecka broń boczna<sup>31</sup>. Używany na lądzie i na morzu (często pojawia się na rycinach przedstawiających rycerzy maltańskich) był wielokrotnie uwieczniany w sztuce – tasak, którym Judyta, autorstwa Donatella (Palazzio Vecchio), obcina głowę Holofernesa, ma identyczny jelec jak ten na szkicu w *Albumie*<sup>32</sup>. Innym sławnym dziełem, na którym tasaki są „w użyciu” jest *Bitwa nagich mężczyzn* Antonia Pollaiuolo.

Pozostajemy więc cały czas w ścisłym kręgu kultury zachodnioeuropejskiej, zwłaszcza rycerskiej, mocno też związanej z domem habsburskim. Sądzę, że to nie przypadek, że obok zbroi maksymiliańskiej umieszczony jest Philippe de Villiers, pierwszy mistrz joannitów na Malcie – którą otrzymał w lenno od Karola V. Włoski (wenecki?) tasak przypomina o znaczącym udziale Najjaśniejszej Republiki w działaniach przeciw Turkom – to na wenecką podówcześnie Kretę ewakuowali się początkowo joannici de Villiersa, gdy Sulejman Wspaniały zmusił ich do opuszczenia Rodos w 1522 roku. Równocześnie Norwid, zamierzenie lub nie, tka z ilustracji broni historyczny gobelin, splatając wątki historycznie (wcześniejsze-późniejsze) i graficznie. Przed sek-

<sup>29</sup> A. Blanchard II, Hébert, *Philippe de Villiers de l'Isle-Adam et Guillaume de Montmorency*, Muzeum w Wersalu, INV.GRAV 6879, url=<http://collections.chateau-versailles.fr/#9b2daf33-3cf9-4d6c-a54c-736c352d9642> [dostęp: 2020-10-20]. Identyfikacja pochodzenia grafiki – B.Z.

<sup>30</sup> E. Chlebowska, dz. cyt., s. 470-471.

<sup>31</sup> *Arms & Armor of the Medieval Knight: An Illustrated History of Weaponry in the Middle Ages*, red. D. Edge, J.M. Paddock, New York 1991, s. 124-125 [reprint].

<sup>32</sup> Identyczną broń tego typu pokazują Edge i Paddock (dz. cyt., s. 147).

cją „habsburską” na karcie 45r. jest Padwa, która w 1509 roku odparła oblężenie armii ojca Karola V, cesarza Maksymiliana I, i która należała do Wenecji (obrazy Wenecji pojawiają się na kartach kolejnych). Cztery karty wcześniej, 41r., jest wycinek przedstawiający Gastona z Foix w pełnej zbroi płytowej (bez hełmu)<sup>33</sup>. Z historycznego punktu widzenia, Gaston był wodzem, który wygrał znaczącą bitwę pod Rawenną (1512) w tej samej Wojnie Ligi Świętej (1508–1516), w czasie której Maksymilian oblegał Padwę. Patrząc bronioznawczo-kostiumologicznie, jest on „tożsamy” z Philippem de Villiers – obaj mają podobne wczesnorennesansowe miecze i płytowe zbroje typu włoskiego. Trójcy tak opancerzonych i uzbrojonych postaci dopełnia maltański rycerz z karty 84v., pochodzący z geografii z 1700 roku<sup>34</sup>, w której (wraz z postaciami drugiego planu) jest reprezentatywnym Maltańczykiem. Grafika ta jest przeróbką wcześniejszej, z książki z 1683 roku<sup>35</sup>, opisanej tam jako „Ancient chevalier de Malte”: dla autora z końca XVII wieku uzbrojenie rycerza było rzeczywiście *ancient*, co najmniej 150 lat wcześniejsze.

Między tasakiem a Philippem de Villiers mamy zaś hełmy – nie „średnio-wieczne”, jak je opisywano, lecz późniejsze, siedemnastowieczne: z prawej kapalin, z lewej hełm kirasjerski z daszkiem, w środku szyszak (bez policzków) w typie używanym przez Cromwellową kawalerię (*The Ironsides*) z charakterystyczną prostą osłoną twarzy (nosal i półokrągły pręt). Sam Cromwell pojawi się 32 strony i sto lat później (karta 88). Upředzając nieco dalsze wywody, wspomnę, że wystawienie w 1827 roku *Cromwella* Victora Hugo było pierwszą z serii premier romantycznych dramatów na paryskiej scenie<sup>36</sup>.

W „międzyczasie” (karta 73r.) znajdujemy postać i angielską jak Cromwell, i habsburską, jak Karol V – króla Henryka VIII Tudora. Ukazany jest on w pełnej zbroi, na także w pełni opancerzonym koniu. Zbroja jest typu maksymiliańskiego i cesarz Maksymilian I ją Henrykowi podarował. Znana jako „zbroja burgundzka” jest dziś cennym eksponatem Tower of London. Grafika z *Albumu* ukazała się w pierwszym tomie *Encyklopedii stroju Jame-*

<sup>33</sup> Ch.G.R Sandoz, V. Champier, *Le Palais-Royal d'après des documents inédits (1629–1900)....*, t. 1, Paris 1900, s. 69, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65354250> [dostęp 202-10-20]. Jest to jedna z licznych grafik wykonanych według portretu Gastona autorstwa Philippe'a de Champaigne.

<sup>34</sup> D. Martineau Du Plessis, *Nouvelle géographie, ou Description exacte de l'univers*, t. 2, Amsterdam 1700, s. 235, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k87275067> [dostęp: 2020-10-20]. Z tego samego dzieła (t. 1, s. 97) wyciął Norwid ilustrację przedstawiającą parę Anglików („Anglois”) zamieszczoną w AO III, k. 90v. Identyfikacja pochodzenia obydwu grafik – B.Z.

<sup>35</sup> A. Manesson-Mallet, *Description de l'univers*, t. 3, Paris 1683, s. 43, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8702812w>, [dostęp: 2020-10-20].

<sup>36</sup> M. Gutkowska-Rychlewska, dz. cyt., s. 13 [nr 23].

sa Robinsona Planché z 1876 roku<sup>37</sup>, a następnie została przedrukowana przez czasopismo, z którego wyciął ją Norwid<sup>38</sup>.

Śledząc dalej wątki historii i broni, za renesansowym cesarzem Karolem, na karcie 78r., jest renesansowo opancerzony Scypion Afrykański – ahi-storyzmu jego zbroi winien jest wszakże Rafael Santi, nie Norwid, który jednak wybrał to właśnie miejsce, by wkleić kopię obrazu Santiego<sup>39</sup>. Potem (karta 79v.) postaci z *Kupca nomen omen weneckiego* (i broń wenecka i sama Wenecja była wcześniej). Na karcie 81v. jest bronioznawcze zamieszanie, opisane przez Chlebowskiego jako „scena rodzajowa z XVI wieku”<sup>40</sup>; Borowiec mniej precyzyjnie pisze o „trzech postaciach męskich”<sup>41</sup>. Szkice ryce-rzy i labrowanych koni z karty 82v. cofają nas historycznie do późnego wieku XIV – wczesnego XV; obie karty (81 i 82) omówię niżej. Naprzeciw nich (karta 82r.) jest wycinek przedstawiający śmierć Ludwika II pod Mochaczem w 1526 roku – w bitwie będącej częścią tej samej ekspansji Porty Ottomańskiej, której efektem było wygnanie cztery lata wcześniej joannitów z Rodos. Joannita (wcześniej omówiony; karta 84v.) ma podobną jak król zbroję z wczesnego wieku XVI – podczas gdy mężczyzna chowający do pochwy wąski rapier lub szpadę i francuski arkebuzer z wycinka umieszczonego obok lokują się na końcu tego stulecia (datowanie umożliwiła broń i charakterystyczne bufiaste pantalone żołnierza); z tej samej epoki pochodzą arkebuzer i kirasjer z karty 85v. Ten militarny wątek kończy się na karcie 85v., zawierającej luźne szkice Norwida; w *Katalogu* są one opisane jako „rękojeści dwóch szpad”<sup>42</sup> i „dwie rękojeści szpad z pionowymi tarczkami”<sup>43</sup>. Trzy-

<sup>37</sup> J.R. Planché, *A Cyclopædia of Costume, or, Dictionary of Dress, Including Notices of Contemporaneous Fashions on the Continent: A General Chronological History of the Costumes of the Principal Countries of Europe, from the Commencement of the Christian Era to the Accession of George the Third*, t.1: *The Dictionary*, London 1876, s. 19, <http://archive.org/details/ACyclopaediaOfCostumeV1> [dostęp: 2020-10-20]. Identyfikacja grafiki moja – BZ.

<sup>38</sup> Z tego samego, na razie niezidentyfikowanego źródła, pochodzą cztery wycin-ki: zbroja maksymiliańska i hełmy siedemnastowieczne (k. 56r.), zbroja Henryka VIII (k. 73r.) i hełmy z XIV wieku (k. 4r.).

<sup>39</sup> Przed obrazem Rafaela, na karcie 76v. jest portret Mikołaja Kopernika. Jest on oczywiście zgodny historycznie z epoką renesansu, natomiast nie jest częścią narracji „zbrojnej”. Zupełnym przypadkiem jest fakt, że najstarszy znany imiennie płatnerz krakowski nazywał się Niczko (Nikołaj) Kopernik. Ironia historii.

<sup>40</sup> P. Chlebowski, dz. cyt., s. 412.

<sup>41</sup> A. Borowiec, dz. cyt., s. 347.

<sup>42</sup> W opisie jest drobna nieścisłość terminologiczna: głowica rękojeści jest nieprawidłowo określona jako „guz” (E. Chlebowska, dz. cyt., s. 496).

<sup>43</sup> Tamże, s. 498. W nagłówku opisane jako szpada i buława, ale w opisie skorygowane: rzekoma buława to szkicowy rysunek opisanego lewaka.

mając się ściślej Norwidowskiej chronologii, zasugerowałbym, że broń z pierwszego szkicu (w *Katalogu* nr 430/VII.III) to rapier z rękojeścią typu angielskiego (z początku XVII wieku), z niewielkim koszem u nasady głowni<sup>44</sup>. W drugim przypadku (*Katalog* nr 431a/VII.III), jelec broni jest wygięty bardzo silnie w kierunku głowni, tak że jego końce niemal jej dotykają. Może to wskazywać, że to nie szpada, a tzw. lewak, czyli sztylet trzymany w lewej ręce, używany wspólnie z (trzymanym w prawicy) rapierem lub szpadą; tak wygięty jelec służył do zakleszczenia broni przeciwnika i wytrąceniu jej z ręki. Lewaki były popularne w XVI wieku, w południowej Europie (po której prowadziła nas bronioznawcza narracja) używano ich także w XVII wieku<sup>45</sup>, co pasowałoby do wczesnosiedemnastowiecznego rapieru i (wcześniejszych nieco) renesansowych nakryć głowy naszkicowanych obok. Rysunki te są jednak nadzwyczaj schematyczne, więc jednoznaczna identyfikacja jest prawie niemożliwa.

### Ze zbrojowni na scenę

Wróćmy teraz do karty 81v., z wycinkiem z gazety przedstawiającym różnorodnie ubrane postacie. Ich uzbrojenie ułatwia datowanie: z trzech wyraźnie widocznych mężczyzn, pierwszy z lewej ma pełną zbroję płytową z XV wieku, drugi jest faktycznie ubrany zgodnie z szesnastowieczną modą i ma adekwatny do tej ery rapier o wąskiej klindze i rozbudowanej, dzwonowo-obłękowej osłonie rękojeści (w hiszpańskim stylu z końca XVI i początku XVII wieku), elegant z prawej ma strój dworski i wysoką perukę w stylu dworu Ludwika XIV (z makijażem i lekką, dworską szpadą włącznie). W tle widać jeszcze postać w szarawarach i w pantoflach o podwiniętych noskach (Turek?) oraz jedynie nogi odziane w spodnie, które mi przypominają dziewiętnastowieczny mundur.

Wydaje mi się, że jest tylko jedno miejsce, w którym szesnastowieczny dżentelmen przedstawiałby średniowiecznego rycerza wersalskiemu dworakowi, a Turek byłby tego świadkiem: teatr. Choć nie zdołałem jeszcze zidentyfikować pochodzenia tej ilustracji, pokuszę się o jej interpretację: w przerwie między próbami sztuki de Vegi, jej hiszpański bohater przedstawia Ryszarda III panu Jourdain. Żartem mówiąc, rzecz się dzieje *Za kulisami*.

Na interpretację taką wskazują też portrety z kart 80r. i 80v. – przedstawiają one autora *Kupca weneckiego* (z karty 79), ale też i *Henryka VIII* (z karty 73). Idąc dalej, na karcie 82r. znajduje się wycinek opisany identycznie przez Gomulickiego i Chlebowskiego jako obraz „mężczyzny w stroju XVI-XVII w. z listem w lewej ręce”. Obaj badacze pomijają jego uzbrojenie, zaś

<sup>44</sup> Por. E. Oakeshott, dz. cyt., s. 164, ryc. 72.

<sup>45</sup> Tamże, s. 229–230.





*Album Orbis III* Norwida, k. 81v., zbiory Biblioteki Jagiellońskiej

Borowiec notuje błędnie „...z szablą”<sup>46</sup>, co wskazywałoby na Europę wschodnią, gdzie broń ta była powszechna. Znow precyzja opisu broni przychodzi z pomocą, a jej brak – może kierować uwagę badacza w niewłaściwym kierunku. Mężczyzna ów ma broń typowo zachodnioeuropejską – rapier, z pod ręcznikowym wręcz przykładem średnio rozbudowanego kosza chroniącego dłoń. Broń i forma rękojeści lokuje broń czasowo w wieku XVI, a jej właściciela, klasowo – jako szlachcica (rycerza) raczej niż mieszczanina (ten miałby solidny kord). Ilustrację tę Norwid umieścił za sekcją o Shakespearze, a pomiędzy postaciami z *commedii dell’arte*. Komiczny i gruby rycerz Szekspirowski z listem kojarzy się natychmiast z *Wesołymi kumoszkami z Windsoru*, których osiã akcji sã listy wysyłane przez Falstaffa kilku zamożnym damom. Ilustracja obok, zaczerpnięta z książki Maurice’a Sanda<sup>47</sup>, to „*Il Dottore Baloardo (1635)*”, przez Gomulickiego i Chlebowskiego błędnie opisana „*Pantalone*” (u Borowiec nieopisana). *Il Dottore* (Baloardo) w *commedii* to towarzysz-kontrapunkt dla postaci *Pantalone*, a także jedna z podstawowych postaci, obok Kapitana (*Il Capitano*). Ten ostatni, pyszałek i tchórz, samo-

<sup>46</sup> A. Borowiec, dz. cyt., s. 347.

<sup>47</sup> M. Sand, *Masques et bouffons: comédie italienne*, t. 2, Paris 1860, s. 26, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6258704m> [dostęp: 2020-10-20].



chwała i uwodziciel, jest jednym z głównych (proto)typów Szekspirowskiego rycerza<sup>48</sup>. Do teatralno-szekspirowskiego klucza mogą pasować też rycerze na koniach z karty 82v.; chronologicznie niespójni, bo wcześniejsi o półtora wieku od postaci na sąsiednich kartach, stylem uzbrojenia pasowaliby do inscenizacji bitwy pod Azincourt z *Henryka V*<sup>49</sup>. Z kolei kawalerowie maltańscy mogą się kojarzyć i ze sztuką *Les chevaliers de Malte* Jeana-Antoine’a-Marie Monperliera (premiera 1813) i z opartą na niej operą Giacoma Meyerbeera *Il crociato in Egitto* (1824).

Teatr i rzeczywistość płynnie przenikają się nawzajem. Na karcie 80r. mamy fotografawiurę Shakespeare’a, czyli postać realną, która tworzyła postaci teatralne, wśród nich realne (jak Elżbieta I, która pojawia się dwie karty później) i całkiem zmyślane, jak córka Żyda Shylocka, Jessica, która jest umieszczona kartę wcześniej. Obok Shakespeare’a jest wycinek przedstawiający trzy postacie dworzan współczesnego Bardowi Henryka III Walezjusza, pretendenta do ręki „Królowej Dziewicy”. Ich „realność” podkreśla fakt, że jest to wycinek z dzieła historycznego, *Les monuments de la monarchie française*<sup>50</sup>. Samo jednak wyobrażenie ma charakter kostiumologiczny – przedstawione są przykłady strojów z epoki i ról dworskich, nie zaś konkretne postacie historyczne<sup>51</sup>.

Na karcie 80r. jest grafika przedstawiająca Elżbietę I, która wedle legendy zażyczyła sobie zobaczyć zakochanego Falstaffa – i tak powstały *Kuzmowski z Windsoru*. Elżbieta ukazana jest jako postać historyczna – za to na następnej karcie, 81r., widnieje teatralna postać Marii Stuart<sup>52</sup> (najprawdopodobniej wyobrażenie ze sztuki Lebruna, w której niemal identyczną

<sup>48</sup> *The Routledge Companion to Commedia dell’Arte*, red. J. Chaffee, O. Crick, New York 2015.

<sup>49</sup> Jedna z postaci ma na piersi czerwony krzyż na białym tle, czyli krzyż św. Jerzego, godło Anglii; druga na koniu okrytym białym czaprakiem w złote lilie, zbliżonym do późniejszej flagi francuskiej z czasów burbońskich nosi herb zbliżony do używanego przez Jeana de Bourbon, jednego z dowódców francuskich i bohatera sztuki Shakespeare’a. Jest to wszakże tylko spekulacja, zwłaszcza że wyobrażenie herbu jest skrajnie szkicowe i najbardziej podobne do herbu księstwa La Marche, nad którym panował inna linia Bourbonów.

<sup>50</sup> B. de Montfaucon, *Les monuments de la monarchie française*, t. 5, Paris 1729, ryc. XLIX, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1232953> [dostęp: 2020-10-20].

<sup>51</sup> Warto zaznaczyć, że autor *Les Monuments*, Bernard de Montfaucon, jest uważany za jednego z praojców archeologii europejskiej, a jego dzieło o greckiej paleografii położyło fundament pod studia nad tą dziedziną. Norwid odwołuje się tu więc do jednego z najwybitniejszych klasycystów wczesnego oświecenia.

<sup>52</sup> Anna Borowiec (dz. cyt., s. 347) zaznacza „prawdopodobnie”. Piotr Chlebowski nie identyfikuje postaci, poprzestając na opisie ryciny.

suknię nosiła Rachel Felix<sup>53</sup>). Pod ryciną Elżbiety Norwid umieścił notatkę o charakterze lingwistycznym i teatrologicznym: o pochodzeniu słowa „harlequin” jako używanego na dworze Henryka III na postać wywodzącą się z atellany (podtypu rzymskiej komedii). Sam arlekin, już jako obraz, nie notka, jest pod spodem karty 81r., pod postacią ryciny przedstawiającej Trivellina z *commedii*<sup>54</sup>. Na kolejnej karcie omówieni już Falstaff (*Il Capitano*) oraz *Il Dottore*. Teatralna maska, którą Norwid dorzucił poniżej tych dwóch ilustracji, stanowi właściwie redundantną kropkę nad „i”.

Skąd takie skupienie na XVI wieku? Sądzę, że przez „popkulturę” – zgaduję, że to Shakespeare, Schiller<sup>55</sup> i Lebrun przyciągnęli uwagę Norwida poprzez *Marię Stuart* i inne dramaty. Widać – śledząc pochodzenie wycinków – że czytał lub przynajmniej przeglądał, dzieła o historii teatru (jak studium Sanda o *commedii*), kostiumologiczne (historię obuwia Lacroix<sup>56</sup>), jak i historyczno-kostiumologiczne (tegoż Lacroix *Le Moyen-âge et la Renaissance*<sup>57</sup> czy de Montfaucon *Les monuments...*, które do dziś są istotnym źródłem z zakresu historii sztuki, ze względu na materiał ilustracyjny).

### Podsumowanie

Śledząc cały czas wątek broni, przewędrowaliśmy (lub zostaliśmy przez Norwida przeprowadzeni) ze świata realnej historii na scenę teatru. Jest to doskonała ilustracja tego, co Sławomir Świontek określał przenikaniem się teatru życia ludzkiego i teatru świata, świata jako teatru<sup>58</sup>. Teatr i świat nie były ani przez chwilę odległe. Niewykluczone, że ciężki miecz Philippe’a de Villiers rozłupał jakąś janczarską głowę – ale przez swą ozdobność wciąż identyfikował właściciela jako człowieka wysokiej klasy. Wspaniała zbroja Karola V była – w gruncie rzeczy – rekwizytem dworskiego teatru „rycerskości”, którego cesarz sam był reżyserem i aktorem, nie przestając ani

<sup>53</sup> [*Marie Stuart*, tragédie de Pierre-Antoine Lebrun: costume de Rachel (Marie Stuart)], 1840], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90067010> [dostęp: 2020-10-20]. Należy dodać, że Rachel pojawia się ponownie, tym razem w roli Fedry (AO, k. 131v.).

<sup>54</sup> M. Sand, dz. cyt., t. 1, s. 112 i n.

<sup>55</sup> Ciekawostką jest fakt, że Norwid przełożył wiersz Schillera *Columbus*, a Kolumb jest wśród szesnastowiecznych żołnierzy (AO, k. 58r.).

<sup>56</sup> P. Lacroix, A. Duchesne, *Histoire de la chaussure, depuis l'antiquité la plus reculée jusqu'à nos jours, suivie de l'histoire sérieuse et drôlatique des cordonniers et des artisans dont la profession se rattache à la cordonnerie*, Paris 1852), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63152755/f15> [dostęp: 2020-10-20].

<sup>57</sup> P. Lacroix, *Le Moyen-âge et la Renaissance*, t. 5, Paris 1848, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65394969> [dostęp: 2020-10-20].

<sup>58</sup> S. Świontek, *Norwidowski teatr świata*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 3, s. 33-50.

przez chwilę być politykiem i wodzem. Takie samo zastosowanie miała turniejowa zbroja Henryka VIII; można przypomnieć, że król ten był uczestnikiem jednego z najświetniejszych w XVI wieku przedstawień królewskiego i rycerskiego splendoru – konferencji z królem Francji Franciszkiem I pod Calais. Na potrzeby królewskiego teatru polityki zużyto tyle kosztownych materii, że spotkanie przeszło do historii jako „Pole Złotogłowi”. Sportretowany w swej ozdobnej zbroi Henryk VIII był przedstawicielem dynastii mistrzowsko wykorzystującej teatr publicznych, często ulicznych ceremonii do budowania własnego prestiżu. Ich sceną były ich królestwa, ich stolice. Ci wielcy aktorzy sponsorowali też mniejsze sceny teatrów *sensu stricto*, na których twórcy, tacy jak Shakespeare machali bronią – grając królów (przypomnę, że jego trupa, *King’s Own Men*, była pod bezpośrednim patronatem królewskim – ale to już za Stuartów).



Bogdan Zemanek (Jagiellonian University in Kraków)  
e-mail: bogdan.s.zemanek@uj.edu.pl, ORCID: 0000-0002-7952-3378

“NOT A SWORD, NOT A SHIELD ...”. CYPRIAN NORWID’S ARMS  
EXPLORATIONS

ABSTRACT

Cyprian Norwid’s (1821–1883) *Album Orbis* is a pictorial-text notebook dating from 1865–1883, composed of three albums in which the poet included numerous sketches, copies, newspaper clippings, book notes and his comments. As a work most likely unfinished and not typically literary, it remained aloof from the interests of literary historians. The article tries to show, from the point of view of cultural anthropology (using the example of a series of illustrations from the third volume of the *Album Orbis*) how Norwid used the images of shields and swords to build a historical narrative, and how knowledge in the field of the history of armaments, which is distant from literary studies, the history of weapons, can be useful for understanding Norwid’s works and indicate potential interpretative leads.

KEYWORDS

arm, cultural anthropology, Cyprian Kamil Norwid, historical narrative, history of weapons, iconography

