



muzeum
narodowe
w kielcach

galeria
malarstwa
polskiego
i europejskiej
sztuki
zdobniczej

Redakcja naukowa

Robert Kotowski

Opracowanie tekstu

Joanna Kaczmarczyk, Iwona Rajkowska, Magdalena Śniegulska-Gomuła

Opracowanie redakcyjne

Agnieszka Kowalska-Lasek, Anna Krakowiak

Korekta

Aleksandra Sadowska

Fotografie

Paweł Suchanek

Fotoedycja

Stanisław Chałupczak, Krzysztof Sowiński, Małgorzata Stępnik, Paweł Suchanek

Projekt makiety i skład

Michał Obiedziński, obiedzinski.com

© Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 2019

ISBN 978–83–62068–38–8

Wydawca

Muzeum Narodowe w Kielcach

pl. Zamkowy 1, 25–010 Kielce

tel. 41 344 40 14, faks 41 344 82 61

e-mail: poczta@mnki.pl

www.mnki.pl

Druk

Drukarnia LIBRA PRINT Daniel Puławski

Aleja Legionów 114B

18–400 Łomża

Projekt „Pałac w muzeum, Muzeum w Pałacu. Ochrona, zachowanie i udostępnienie na cele publiczne zabytków ruchomych i nieruchomych o znaczeniu ogólnopolskim” realizowany w ramach Działania 8.1 Ochrona dziedzictwa kulturowego i rozwój zasobów kultury, oś priorytetowa VIII. Ochrona dziedzictwa kulturowego i rozwój zasobów kultury, Programu Operacyjnego Infrastruktura i Środowisko 2014–2020.

spis treści

wstęp	6
malarstwo.....	10
portret staropolski.....	14
klasycyzm.....	26
romantyzm	36
realizm	46
polscy monachijscy	76
schyłek XIX wieku	94
sztuka nowoczesna	130
formiści, niezależni i art déco	134
koloryści i figuracja.....	152
awangarda abstrakcyjna	184
rzemiosło	204
ceramika.....	208
szkło	260
meble i zegary	304
wyroby z metali.....	318



Muzeum Narodowe w Kielcach jest bezpośrednim kontynuatorem tradycji powstałego w 1908 roku Muzeum Świętokrzyskiego i zarazem nowoczesną instytucją kultury, stanowiącą pomost między pokoleniami. Celem jej działalności jest pokazanie wartości czasów minionych, w czym pomocna jest stworzona w 2009 roku misja, wyrażona w słowach: „Gromadzić, chronić i eksponować zabytki dziedzictwa narodowego, być otwartym na współczesność, zasługiwać na zachwyt widza”. Wypełniając jej założenia, stale podejmowane są prace modernizacyjne i konserwatorskie, pozwalające zachować powierzone nam dziedzictwo i w atrakcyjny sposób udostępniać je naszym Gościom. Tak jest również w przypadku zakończonego etapu realizacji projektu remontowo-modernizacyjnego: „Pałac w muzeum, Muzeum w Pałacu. Ochrona, zachowanie i udostępnianie na cele publiczne zabytków ruchomych i nieruchomych o znaczeniu ogólnopolskim”, realizowanego w ramach Programu Operacyjnego Infrastruktura i Środowisko. Szeroki zakres prac przewidziany w projekcie objął również modernizację jednej z najważniejszych stałych ekspozycji Muzeum, jaką jest Galeria Malarstwa Polskiego i Europejskiej Sztuki Zdobniczej. W jej wnętrzach, od kilkudziesięciu już lat prezentowane są najcenniejsze zabytki malarstwa i rzemiosła artystycznego, przybliżające najważniejsze nurty i tendencje stylistyczne w sztuce od XVII do połowy XX wieku.

Początki Galerii sięgają lat 60. ubiegłego wieku. Pierwotną jej formą była wystawa zajmująca jedynie trzy pomieszczenia ówczesnej siedziby Muzeum Świętokrzyskiego przy dawnym placu Partyzantów, obecnie Rynku, prezentująca około 100 obrazów artystów polskich i obcych według scenariusza Barbary Modrzejewskiej i Alojzego Obornego. W 1972 roku Galeria została przeniesiona do Dawnego Pałacu Biskupów Krakowskich, nad którym pieczę przejęło Muzeum, lokalizując tu swą główną siedzi-



bę. W sześciu salach parteru tej barokowej perły architektury pałacowej, na powierzchni 397 m², zaprezentowano według nowego, poszerzonego scenariusza 95 obrazów 55 artystów, od XVIII wieku do lat 40. XX wieku, wśród nich m.in. Antoniego Misiowskiego, Łukasza Orłowskiego, Józefa Faworskiego, Piotra Michałowskiego, Aleksandra Orłowskiego, Wojciecha Gersona, Franciszka Kostrzewskiego, Józefa Szermentowskiego, Józefa Chelmońskiego, Józefa Brandta, Juliana Fałata, Juliusza Kossaka, Jacka Malczewskiego, Józefa Pankiewicza, Olgi Boznańskiej, Stanisława Wyspiańskiego. Malarstwo portretowe i pejzażowe końca XVIII wieku i 1. połowy wieku XIX wyeksponowane zostało w dawnej Izbie Stołowej Dolnej, w Pierwszym Pokoju Dolnym — obrazy z końca wieku XIX i początków XX, a w Drugim Pokoju Dolnym — malarstwo Młodej Polski. W ostatniej sali — Izbie Ekonomskiej — eksponowane było malarstwo dwudziestolecia międzywojennego i lat czterdziestych.

Stanisław Wyspiański
Skarby Sezamu,
ok. 1897, pastel, papier

Kolejną modyfikację i zmianę koncepcji Galeria przeszła w 1979 roku. Dzięki nowym, cennym nabytkom, zgodnie z zamysłem autorów scenariusza, ponownie Barbary Modrzejewskiej i Alojzego Obornego, na ekspozycję trafiło więcej obiektów, co pozwoliło na szerszą prezentację rozwoju poszczególnych gatunków, stylów i nurtów malarstwa polskiego. Jednocześnie zachowany został układ tematyczny wystawy. W kolejnych salach zaprezentowano portrety sarmackie, płynnie malowane portrety epoki oświecenia, obrazy najwybitniejszych pejzażystów – Jana Nepomucena Głowackiego, Wojciecha Gersona, Franciszka Kostrzewskiego, Józefa Szermentowskiego. Ekspozycję uzupełniono po raz pierwszy nowo pozyskanymi pracami Władysława Maleckiego. Pojedynczymi przykładami zasygnalizowana została sztuka impresjonizmu, secesji i formizmu. Szerzej zaś pokazano reprezentację symbolizmu z obrazami Jacka Malczewskiego czy Olgi Boznańskiej z okresu monachijskiego. Autorom wystawy, pomimo ograniczeń w przestrzeni ekspozycyjnej, udało się pokazać obrazy reprezentujące bez mała 250 lat historii polskiego malarstwa.

Kolejnym rewolucyjnym etapem w funkcjonowaniu Galerii było przeniesienie jej w 1998 roku do wyremontowanego i przygotowanego do tego celu północnego skrzydła Pałacu. Pozwoliło to po raz kolejny na zwiększenie liczby prezentowanych obrazów i uzupełnienie ekspozycji o najcenniejsze zbiory rzemiosła artystycznego. Na ekspozycji znalazło się 291 obrazów, od początku XVII wieku, od późnego renesansu i wczesnego baroku, poprzez barok dojrzały, rokoko, styl Stanisława Augusta, romantyzm i neoklasycyzm, liczne przykłady realizmu, historyzmu, jak również postimpresjonizm, secesję i kierunki sztuki XX wieku. Ponadto wystawionych zostało 599 obiektów rzemiosła artystycznego,



ceramiki i szkła, a także złotnictwa, metali, mebli i tkanin oraz 36 medali.

Po 21 latach funkcjonowania w tym kształcie Galeria doczekała się nowej odsłony. Na dwóch piętrach, w 17 salach XVIII-wiecznego skrzydła północnego oraz korytarza kompleksu Dawnego Pałacu Biskupów Krakowskich, na powierzchni 720 m² prezentowane są w układzie symultanicznym najcenniejsze zabytki malarstwa i rzemiosła artystycznego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach. Ekspozycja, na którą składa się 321 obrazów i ponad 600 obiektów rzemiosła artystycznego, stale uzupełniana, od kilku dziesięcioleci zaliczana jest do najciekawszych i najcenniejszych kolekcji w Polsce. Jej rangę potwierdzają dzieła tak znakomitych artystów, jak: Piotr Michałowski, Józef Brandt, Maurycy Gottlieb, Aleksander Gierymski, Józef Chełmoński, Juliusz Kossak, Olga Boznańska, Józef Pankiewicz, Jacek Malczewski, Stanisław Wyspiański, Tadeusz Makowski czy Roman Kramsztyk. Kolekcję malarstwa ponownie uzupełnił zbiór niezwykle cennych dzieł rzemiosła artystycznego, a wśród nich szkła czeskich, śląskich, niemieckich i polskich powstających od baroku po dwudziestolecie międzywojenne. Dopelnienie stanowią meble i zegary z prezentowanych epok.

Galerię otwiera malarstwo portretowe z XVII i XVIII wieku, wywodzące się z tzw. tradycji sarmackiej. W dwóch pierwszych salach prezentowane są portrety staropolskie (znaczna część to wizerunki przedstawicieli rodu Wielopolskich), wśród których znaczące miejsce zajmują sygnowane dzieła m.in. Antoniego Misiowskiego, Antoniego Mirysa, malarzy z Krakowa: Baltazara Gołębiewskiego, Łukasza Orłowskiego. Ekspozycję uzupełniają portrety anonimowych artystów cechowych mocno zakorzenione w rodzimej tradycji i artystów, w twórczości których widoczne są wpływy Louisa

de Silvestre’a, nadwornego malarza królów: Augusta II i Augusta III Wettinów.

W kolejnych dwóch salach prezentujemy przykłady klasycyzmu, malarstwo Jana Chrzciciela Lampiego Starszego, Franciszka Ksawerego Lampiego, Józefa Pitschmanna, Józefa Grassiego, Józefa Peszki, Jana Gładysza i Józefa Faworskiego.

Sala piąta to malarstwo Rafała Hadziewicza, jednego z ważniejszych i liczniej reprezentowanych w zbiorach MNKi malarza. Strategia rozwoju kolekcji Muzeum przewiduje pozyskiwanie prac artysty. Te eksponowane odzwierciedlają dwa główne nurty jego twórczości; są tu zarówno sceny religijne, w tym olejne szkice do realizacji ołtarzowych, jak i portrety, m.in. jeden z najznakomitszych *Portret żony w stroju ślubnym*. Wystawę uzupełniają dzieła artystów doby romantyzmu – m.in. Piotra Michałowskiego, Aleksandra Orłowskiego czy Artura Grottgera, oraz prace artystów tworzących w nurcie nastrojowego, zachodnioeuropejskiego neobaroku, m.in. Franciszka Pfanhausera. W ostatnich trzech salach parteru wyeksponowane zostało malarstwo pejzażowe, pejzażowo-rodzajowe oraz portret XIX-wieczny. Wśród prezentowanych obiektów znalazły się dzieła znakomitych polskich pejzażystów XIX wieku – Jana Nepomucena Głowackiego, Wojciecha Gersona, Józefa Chełmońskiego, Saturnina Świerzyńskiego, Aleksandra Kotsisa czy Alfreda Schouppe.

Dzieła „monachijczyków” są wprowadzeniem do pierwszej sali na piętrze Galerii, uwagę zwracają kompozycje historyczne Józefa Brandta, pejzażowo-rodzajowe obrazy Alfreda Wierusza Kowalskiego. Obok nich na ekspozycji znalazły się prace Juliusza Kossaka, Henryka Siemiradzkiego i Maurycyego Gottlieba.

W kolejnych pomieszczeniach ekspozycyjnych zaprezentowany został modernizm, wpływy francuskie poczynsz

od impresjonizmu, secesja, wczesny ekspresjonizm, sztuka Młodej Polski ze szczególnym uwzględnieniem symbolizmu, dzieła Olgi Boznańskiej i Aleksandra Gierymskiego, prace Ludwika de Laveaux, Henryka Uziębły, Gustawa Gwozdeckiego czy Władysława Ślewińskiego.

W sali Pankiewicza wzrok przyciąga jeden z najpiękniejszych obrazów, jakie dotąd zgromadzone zostały w kieleckiej Galerii, pochodzący z 1897 roku *Portret dziewczynki w czerwonej sukience*. Perła, i to nie tylko kieleckiej kolekcji, ale przede wszystkim polskiego symbolizmu. Jeden z najciekawszych portretów dziecięcych, który zachwyca, intryguje i urzeka swą wyjątkową urodą. Uzupełnieniem obrazów Pankiewicza w tej sali są prace Alfonsa Karpińskiego i Konrada Krzyżanowskiego.

Z pewnością nie można przejść obojętnie przez kolejną salę – Malczewskiego, gdzie prezentowana jest niezwykle interesująca grupa młodopolskich, alegoryczno-mitologicznych czy symboliczno-patriotycznych kompozycji artysty. Wśród nich obrazy z cyklu *Polonia* czy *Zatrute studnie*.

Osobna sala została nazwana imieniem Stanisława Wyspiańskiego. Tu swe miejsce znalazła jego monumentalna kompozycja *Skarby Sezamu*, a także *Portret Elizy Pareńskiej*, *Główka Helenki* czy projekt polichromii *Kaczerńce*. Uwagę zwraca tu także wybór młodopolskich portretów, pejzaży i kompozycji symbolicznych autorstwa Witolda Wojtkiewicza, Józefa Mehoffera, Leona Wyczółkowskiego, Juliana Fałata czy Teodora Axentowicza.

W kolejnych salach zaprezentowano malarstwo z okresu 1910–1970, poczynsz od pierwszych prób awangardowych w malarstwie polskim z pracami Leona Chwistka, Felicjana Szczyńskiego Kowarskiego, Romana Kramsztyka, Rafała Malczewskiego, Zbigniewa Pronaszki, Zofii Stryeńskiej czy Witkacego. W sali poświęconej kolorystycznemu przełomowi w malarstwie polskim, kapistom, kolorystom, byłym formistom i ich uczniom,

dominującym od końca lat 30. XX wieku przez kilka następnych dekad, a także polskiej figuracji w różnorodnych wydaniach, w tym awangardowym, prezentowane są prace m.in. Jana Cybisa, Tytusa Czyżewskiego, Józefa Jaremy, Meli Mutera, Józefa Czapskiego, Marii Jaremy, Tadeusza Kantora czy Jerzego Nowosielskiego. Pokaz malarstwa zamyka sala awangardy abstrakcyjnej z pracami Henryka Stażewskiego, Jana Berdyszaka, Jana Tarasina czy Jerzego Tchórzewskiego.

W każdej z sal, obok obrazów i rzeźb, znajdują się obiekty rzemiosła artystycznego: ceramika, szkło, meble i zegary oraz wyroby z metali.

Wierzę, że prezentowana w świeżo wyremontowanych wnętrzach zmodernizowanej Galerii Malarstwa Polskiego i Europejskiej Sztuki Zdobniczej wystawa łączy w sobie znakomite walory artystyczne, wielokierunkowość oraz zmienność, a nade wszystko przybliży sztukę czasów minionych.

Wdzięczny jestem całemu zespołowi Pracowników Muzeum Narodowego w Kielcach, wszystkim, którzy wsparli podjęte działania i przyczynili się do stworzenia atrakcyjnej ekspozycji, a także do przygotowania niniejszej publikacji. Mam nadzieję, że niezwykła w swej formie, ale także treści, wystawa, dzięki swym niezaprzeczalnym walorom artystycznym, wzbudzi duże zainteresowanie, dostarczając wiele satysfakcji i wyjątkowych doznań w obcowaniu ze sztuką.

dr hab. Robert Kotowski
Kustosz Dyplomowany
Dyrektor Muzeum Narodowego
w Kielcach

malarstwo



muzeum
narodowe
w kielcach

malarstwo

Kolekcje artystyczne Muzeum Narodowego w Kielcach mają swój początek w jego powojennej historii. Ich trzon stanowiło wówczas malarstwo polskie od XVII do początków XIX wieku z przewagą portretu reprezentacyjnego oraz nieliczne przykłady malarstwa zachodniego, XVII i XVIII-wieczna grafika oraz wyroby rzemiosła artystycznego. Stopniowo rozbudowywana i opracowywana kolekcja stała się podstawą wystawy czasowej otwartej w październiku 1946 roku. Towarzyszył jej katalog – pierwsze wydawnictwo muzealne. Utworzenie na początku lat 50. Działu Sztuki i wspomniana wystawa nadały kierunek rozwojowi zarówno samej kolekcji, jak i przyszłym ekspozycjom.

W 1968 roku, z okazji jubileuszu sześćdziesięciolecia istnienia Muzeum, została otwarta Galeria Malarstwa Polskiego, która, rozwijając się i zmieniając na przestrzeni lat siedziby, zachowała wybrany od początku profil. Trzydzieści lat później, w 1998 roku, wystawa malarstwa, wzbogacona europejską sztuką zdobniczą, umieszczona została po raz pierwszy w XVIII-wiecznym skrzydle Dawnego Pałacu Biskupów Krakowskich. Obecna, znacznie szersza, ekspozycja zachowała ideę równoległej prezentacji malarstwa i rzemiosła artystycznego. Nadano jej układ chronologiczny, przy czym akcent został położony na najważniejsze nurty i tendencje stylistyczne, pokazano ich kontekst kulturowy, przybliżono wpływ sztuki europejskiej na rozwój



Stanisław Wyspiański

Portret Elizy Pareńskieja, 1905, pastel, papier

sztuki polskiej, umożliwiając tym samym zaobserwowanie przemian, zachodzących zarówno przekrojowo w malarstwie w ogóle, jak i w obrębie poszczególnych tematów, przede wszystkim w portrecie i pejzażu.

Ekspozycję otwierają nowożytnie wizerunki z polskich szlacheckich galerii rodowych, co stanowi naturalną kontynuację pokazu w reprezentacyjnych wnętrzach pałacowych. W kolejnych salach znalazły się dzieła epoki oświecenia, romantyzmu i XIX-wieczne malarstwo pejzażowe i pejzażowo-rodzajowe. Wyróżniono wątki, które stanowią podstawę strategii rozwoju muzealnej kolekcji. Osobne sale poświęcono artystom związanym z Kielcami i regionem świętokrzyskim – Rafałowi Hadziewiczowi, Franciszkowi Kostrzewskiemu, Józefowi Szermentowskiemu oraz Władysławowi Aleksandrowi Maleckiemu. To istotna zmiana, która pozwoliła poszerzyć prezentację dzieł wymienionych artystów o obrazy wybitne a dotychczas niepokazywane, jak i te, które wzbogaciły kolekcję w ostatnich latach.

Ekspozycję na piętrze Galerii otwiera malarstwo historyczne, ze znakomitymi studiami Józefa Brandta czy Juliusza Kossaka. Kolejne sale poświęcone zostały „polskim monachijczykom”, artystom tworzącym w nurtach modernizmu, symbolizmu i Młodej Polski. Kielecka Galeria poszczycić się może reprezentatywnym, pochodzącym, z różnych okresów jego twórczości, wyborem dzieł Józefa Pankiewicza, w tym, jednym z najznakomitszych dziecięcych studiów portretowych – *Portretem dziewczynki w czerwonej sukience*.

portret staropolski

Galerię otwiera XVII i XVIII-wieczny portret staropolski, wywodzący się z rodzimej tradycji sarmackiej. Celowo użyto określenia „portret staropolski” wymiennie z „portretem epoki sarmatyzmu”, nie zaś „portret sarmacki”, bo, jak pisze jeden ze znawców zagadnienia, Tadeusz Chrzanowski: „wolno wprawdzie mówić o sarmatyzmie w sztuce, ale takie sformułowanie nie może sugerować jakichkolwiek konotacji stylistycznych. [...] Sarmatyzm mógł wpływać na ostateczny kształt dzieł sztuki, na pewne przyzwyczajenia i predylekcje, ale zasadniczej formy nie stanowił, tę przejmowaliśmy z różnych źródeł, przede wszystkim z Zachodu, ale i ze Wschodu”. Argumentem przemawiającym za używaniem tych określeń jest różnorodność wizerunków prezentowanych w Galerii. Z jednej strony, czas ich powstania przypada na „Rzeczpospolitą Sarmacką”, spełniają też często warunki kulturowe czy formalne. Z drugiej, niejednokrotnie nie dostrzegamy „sarmackości” w stroju portretowanego lub wysoki poziom artystyczny odbiega od „rodzimości”, którą często uważano za jeden z wyznaczników „portretu sarmackiego”.

Wśród prezentowanych w Galerii dzieł znajdują się zarówno portrety całopostaciowe, te o charakterze zdecydowanie reprezentacyjnym, jak i konterfekty bardziej kameralne, malowane często na użytek najbliższego kręgu odbiorców. Znalazły się w tej grupie zarówno wizerunki malowane przez znanych i uznanych artystów, między innymi Antoniego Misiowskiego, Augustyna Mirysa, Franciszka Molitora czy Łukasza Orłowskiego, jak i prowincjonalnych, najczęściej nieznanych z nazwiska malarzy cechowych. Znaczna część portretów staropolskich pochodzi z wykupionej w 2008 roku kolekcji Wielopolskich z Chrobrza, stąd też konterfekty członków tego znamienitego rodu dominują na ekspozycji.

W Galerii uwagę zwracają portrety trumienne (w tym dwa depozyty) stanowiące niewątpliwie jeden z najdoskonalszych przykładów tego gatunku zarów-



no w znaczeniu kulturowym, jak i chronologicznym, artystycznym czy społecznym.

Poza nielicznymi, portret staropolski charakteryzuje uproszczona forma, ograniczona paleta barwna oraz schematyczny modelunek. Przestrzeń wokół modela wypełnia zazwyczaj umownie potraktowany fragment wnętrza, stanowiący swoistą scenografię, w której najistotniejszym elementem była kolumna lub pilaster, półkolistie podwieszona kotara i stolik. Portretowany zobrazowany jest *en face*, z prawą dłonią opartą najczęściej na rękojeści kunsztownie zdobionej szabli, w lewej dzierży przedmiot, który mówi o jego godnościach. Może to być buława lub buzdygan, jeśli portretowany był wojskowym, czasem ręka opiera się o leżące na stoliku dokumenty. Niejednokrotnie w tle pojawiają się mini scenki batalistyczne. Kobieta przeważnie trzyma w dłoni jakiś bibelot, złożony wachlarz, rękawiczki oznaczające wytworność czy bukiet kwiatów będący aluzją do osobistych wdzięków, na stoliku obok mogła leżeć książka lub krucyfiks wskazujące na pobożność portretowanej. Istotnym elementem portretów są herby. Każdy z namalowanych atrybutów jest ważny, „opowiada” bowiem o godnościach, tytułach, sprawowanych funkcjach czy przymiotach obrazowanych osób.



Malarz cechowy

Portret Franciszki

z Mycielskich Sołtykowej

3. ćw. XVIII w., olej, płótno
depozyt rodziny Popielów
z Kurozwęk

Znacznie bardziej popularne były portrety ukazujące modela w półpostaci. I choć na nich *entourage* bywa zwykle skromniejszy, cechują się one tymi samymi założeniami, co portrety całopostaciowe.

Co do artystycznych walorów portretów staropolskich, ich poziom w znacznej mierze zależał od pozycji i zasobności sakiewki zamawiającego. W licznej grupie wizerunków autorstwa nieznanymi malarzy, na uwagę zasługują: konterfekt marszałka koronnego Zygmunta Gonzagi-Myszkowskiego, namalowany w pierwszej ćwierci XVII wieku, czy też całopostaciowe portrety przedstawicieli rodu Wielopolskich i Sołtyków (z XVIII wieku). Przykłady obrazów malowanych przez znanych z nazwiska krakowskich mistrzów cechowych reprezentują m.in. wizerunki Franciszka Wielopolskiego i Aleksandra Jabłonowskiego ze scenami batalistycznymi w tle autorstwa Antoniego Józefa Misiowskiego, *Portrety Anny z Lubomirskich Wielopolskiej i Anny Konstancji Wielopolskiej-Małachowskiej* Łukasza Orłowskiego czy też *Portret Józefa z Dąbskich Kochanowskiej z pażem* z 1775 roku Baltazara Gołębiewskiego. Warto podkreślić, że Muzeum Narodowe w Kielcach, jako jedyne w Polsce, może poszczycić się sygnowanymi dziełami Gołębiewskiego. Ważne miejsce w kolekcji zajmują nieliczne, ale odznaczające się wysokim poziomem artystycznym, portrety malarzy dworskich – Franciszka Ignacego Molitora, Augustyna Mirysa czy Luisa de Silvestre.



Malarz cechowy

Portret Pawła Chościak-Popiela

ok. 1780–1790, olej, płótno, depozyt rodziny Popielów z Kurozwęk



Malarz cechowy

Portret Józefa Sołtyka, 3. ćw. XVIII w.

olej, płótno, depozyt rodziny Popielów z Kurozwęk

portret staropolski



Antoni Józef Misiowski
Portret Aleksandra Jana Jabłonowskiego
1740, olej, płótno



Antoni Józef Misiowski
Portret Franciszka Wielopolskiego
Gonzagi-Myszkowskiego
1740, olej, płótno

Baltazar Gołębiowski
Portret Józefy z Dąbskich Kochanowskiej
 1775, olej, płótno



Malarz dworski
Portret margrabiego
Zygmunta Gonzagi-Myszkowskiego
 1603–1615, olej, płótno



portret staropolski



Malarz dworski

Portret Angeli Febroni z Koniecpolskich Wielopolskiej

koniec XVII w., olej, płótno



Malarz dworski

Portret Jana Wielopolskiego

koniec XVII w., olej, płótno

Malarz dworski

Portret Konstancji Krystyny z Komorowskich Wielopolskiej
koniec XVII w., olej, płótno



Malarz dworski

Portret Marii Anny de la Grange d'Arquien Wielopolskiej
koniec XVII w., olej, płótno



klasycyzm

Nurt oświecenia związany z epoką króla Stanisława Augusta Poniatowskiego łączył się z działalnością wielu wybitnych artystów przybyłych do Warszawy z Włoch i innych krajów. To oni nadawali kierunek, dzięki nim przemiany stylistyczne, jakie dokonały się w sztuce zachodniej, pewnego rodzaju nowa estetyka, dotarły na grunt polski. Było to możliwe dzięki zleceniodawcom; zarówno król, dwór, jak i kręgi arystokratyczne czy szlacheckie, zainteresowane były sztuką tworzoną w stylu obowiązującej wówczas w Europie. Jednocześnie to czas, w którym założona przez Marcello Bacciarellego, ale z inicjatywy władcy, Malarnia na Zamku Królewskim w Warszawie stworzyła podwaliny nowoczesnego malarstwa polskiego. Wypracowanie systemu edukacji artystycznej nabrało szczególnego znaczenia w czasach rozbiorów. Dzięki temu, kiedy zabrakło królewskiego mecenatu, szkolnictwo artystyczne mogło się dalej rozwijać. Naturalną kontynuacją stał się w tym zakresie powołany do życia w 1816 roku Wydział Nauk i Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Królewskim w Warszawie, którego wykładowcą i pierwszym dziekanem był właśnie Marcello Bacciarelli. Poza ośrodkiem warszawskim, powstawały wydziały artystyczne w Krakowie i Wilnie. Na nich kształciło się nowe pokolenie artystów.

W kolekcji Muzeum Narodowego w Kielcach znajdują się dzieła artystów, którzy przybyli do Polski z inicjatywy



Józef Pitschmann
Portret Joachima Tarnowskiego
ok. 1800, olej, płótno



Stanisława Augusta Poniatowskiego, wśród nich m.in. Jana Chrzyciela Lampiego Starszego, Franciszka Ksawerego Lampiego, Józefa Pitschmanna i Józefa Grassiego. Są to głównie portrety. Zgodnie z obowiązującą modą, podążającą za zachodnimi wzorami, wizerunki są najczęściej idealizowane, dopasowane do obowiązujących kanonów piękna. Prócz neutralnego tła, zaczyna pojawiać się delikatnie rozmalowany, często nieco tajemniczy pejzaż, niejednokrotnie wzbogacony fragmentami architektury bądź parków. Malarstwo tej epoki reprezentuje w Galerii nieliczna, jednak znakomita grupa portretów, wśród których warto wyróżnić wizerunki króla Stanisława Augusta Poniatowskiego i Elżbiety Grabowskiej.

Portret Stanisława Augusta jest powtórzeniem *Portretu króla w fioletowym fraku* z 1790 roku. Wspomniany obraz nie zachował się do naszych czasów, znany jest jedynie z autorskiej repliki, przechowywanej w zbiorach Ermitażu. Obraz kielecki, mimo że niesygnowany, zdaje się być kolejną taką repliką. Rękę mistrza znamionuje przede wszystkim subtelny, miękki, światłocieniowy modelunek, znakomite uchwycenie nie tylko rysów zewnętrznych, ale i próba oddania wnętrza, dająca się zauważyć zwłaszcza w przenikliwym, skupionym spojrzeniu modela.

Elżbieta z Szydłowskich Grabowska, córka Teodora Szydłowskiego wojewody płockiego i Teresy Witkowskiej, żona Jerzego Grabowskiego, generała, lejtnanta litewskiego, na kartach historii zapisała się niechlubnie jako kochanka i morganatyczna żona króla Stanisława Augusta. Pamiątnikarze utrzymują, że to ona nakłoniła go do przystąpienia do konfederacji targowickiej. Niemcewicz uważał, że lud warszawski powinien zacząć wieszać zdrajców właśnie od niej. Choć małżeństwo nie jest absolutnie pewne, brak bowiem jakichkolwiek dokumentów poświadczających ten związek,



Jan Chrzyciel Lampi
Portret Elżbiety Grabowskiej
ok. 1790, olej, płótno

współczesny królowi Jędrzejowi Kitowiczowi pisał, że Grabowska była formalną żoną króla, fakt ten jednak utrzymywano w tajemnicy, gdyż władca mógł zawierać małżeństwo tylko za zgodą sejmu.

Swobodnie skomponowany portret nie nosi cech oficjalnego konterfektu. To raczej ciepły, nastrojowy wizerunek namalowany na użytek prywatny. Mimo neutralnego, oliwkowego tła domyślać się możemy domowego zacisza wokół. Kobieta w jasnoblękitnym buduarowym stroju wykończonym przy głębokim dekolcie i rękawach miękkim jasnym futrem patrzy śmiało, pewna swego wdzięku i urody. Obraz wyróżnia świetlista barwna paleta pełna subtelnych przejść, delikatnie modelowana sylwetka. Jego autorem jest Jan Chrzyciel Lampi, który w latach 1788–1791 przebywał w Warszawie, skąd udał się na dwór Katarzyny II.

Niezwykle interesujące są wizerunki Tadeusza Kościuszki i hrabiego Gotharda Andreasa Manteuffla, oba pędzla Józefa Grassiego, austriackiego malarza włoskiego pochodzenia, działającego w Polsce w latach 1791–1794, czy mistrzowsko malowany przez Józefa Pitschmanna portret Joachima Tarnowskiego. Kielecka Galeria może się także poszczycić jednym z wcześniejszych w sztuce polskiej przykładów portretu zbiorowego. Jest to *Portret rodziny Borchów* pędzla Józefa Peszki, z około 1806 roku. Postacie ujęte zostały na tle subtelnie rozmalowanego parku w stylu angielskim. Mimo ewidentnie reprezentacyjnego charakteru, poprzez dodanie elementów rodzajowych – klawikordu, na którym gra jedna z córek, czy psa, którego tuli przykucnięta nieopodal dziewczynka, udało się artyście oddać w przedstawieniu ciepły, intymny, rodzinny klimat. Wszystkie portretowane postacie zgodnie z panującą modą ubrane są w stroje w stylu empire, co, w zestawieniu z architekturą



parkową i posągami Pallas Ateny, podkreśla antykizujący charakter przedstawienia.

Kolejnym malarzem, tworzącym w wyraźnie europejskiej manierze, jest Jan Gładysz. Jego portrety Karoliny Schuetz z dziećmi oraz Joanny Beaty Wilhelm należą do jednych z piękniejszych wizerunków kobiecych prezentowanych w Galerii.

Równocześnie z portretami malowanymi zgodnie z nowymi trendami, powstawały nadal wizerunki w konwencji sarmackiej, czego przykładem są portrety Jana i Magdaleny Linowskich autorstwa Józefa Faworskiego. Podobnie rzecz ma się z wizerunkiem Hiacynta Małachowskiego pędzla Józefa Peszki. Ten ostatni znakomicie ilustruje równorzędne istnienie i przeplatanie się obu tendencji stylistycznych, odwzorowujących gusty i upodobania zleceńodawców.



Jan Chrzyciel Lampi
Portret Stanisława Augusta
ok. 1790, olej, płótno



Franciszek Ksawery Lampi

Portret Eleonory z Dembińskich Wielopolskiej

po 1800, olej, płótno



Franciszek Ksawery Lampi

Portret Ludwika z Łosiów 1 v. Jastrzębskiej, 2 v. Karnickiej

ok. 1840, olej, płótno

Józef Grassi

Portret hr. Gotharda Andreama Manteuffla

1793, olej, płótno, depozyt TUIR „Warta” SA



Józef Grassi

Portret Tadeusza Kościuszki

ok. 1792, olej, płótno





Józef Peszka
Portret rodziny Borchów
 1806–1807, olej, płótno



Jan Gładysz
Portret Karoliny Schuetz z dziećmi
 ok. 1820, olej, płótno



romantyzm

Studia malarskie z okresu romantyzmu zostały zaprezentowane w Galerii w „zderzeniu” z dziełami neoklasyzystycznymi z XIX wieku, choć, poczynając od XIX wieku, coraz trudniej jest dokonać jednoznacznej klasyfikacji, wyodrębnić i przyporządkować artystów do poszczególnych stylów i tendencji panujących czy pojawiających się w sztuce. Niejednokrotnie współistnieją one, nakładają na siebie i wzajemnie oddziałują, tworząc nowe, trudne do jednoznacznego określenia zjawiska. Rozwój szkolnictwa artystycznego, zagraniczne podróże młodych malarzy sprawiły, że sztuka rozwijała się wielobiegunowo, coraz bardziej otwierała na europejskie prądy. Jednocześnie, poprzez zakorzenienie w polskiej tradycji oraz z uwagi na historyczne uwarunkowania stała się artystycznym głosem w trudnych dziejach narodu. Zatem, unikając jednoznacznej klasyfikacji, wyodrębniono w Galerii najważniejsze nurty, uwzględniające główne, panujące w malarstwie tendencje.

Ważne miejsce w kolekcji zajmują pozostające w nurcie romantycznym prace Piotra Michałowskiego, Aleksandra Orłowskiego czy Artura Grottgera. Wśród dzieł Michałowskiego szczególnie interesujący jest niewielkich rozmiarów konny portret Ludwika Popiela, jedna z wcześniejszych jego prac. Obraz został namalowany około 1831 roku, jeszcze w okresie amatorskim, zanim artysta zaczął odnosić pierwsze

sukcesy w Paryżu. Reprezentuje on niezwykle popularny w sztuce europejskiej, poczynając od XVI wieku, charakterystyczny dla tego malarza typ portretu konnego, mający swe ikonograficzne korzenie jeszcze w sztuce antyku. Znamienne jest wykorzystanie kompozycyjnego schematu pierwotnie przynależnego zwycięskim wodzom do sportretowania uczestnika powstania listopadowego.

Jednym z głównych tematów twórczości Artura Grottgera są wątki patriotyczne. Prezentowany w Galerii obraz, przedstawiający ojca i córkę w syberyjskiej kopalni, stanowi bezpośrednie nawiązanie do popowstaniowych zsyłek. Jednym z kluczowych zadań formalnych, jakie jest obecne niemal w każdej pracy artysty, niezależnie od jej tematu, jest koncentracja na jednostce, jej psychologicznym rysie, uczuciach, emocjach. Także i tu, poprzez pryzmat tragicznych przeżyć pojedynczych osób, zobrazowane jest cierpienie całego narodu.

Szczególne miejsce w kolekcji z uwagi na związki z regionem świętokrzyskim, a co za tym idzie na ekspozycji, zajmuje twórczość Rafała Hadziewiczza. Warty podkreślenia jest fakt, że Muzeum Narodowe w Kielcach posiada największą w Polsce kolekcję prac tego artysty, na którą składa się trzydzieści obrazów i ponad sto dwadzieścia studiów rysunkowych i szkiców. Twórczość Hadziewiczza określana



Franciszek Pfanhauser
Dama w szalu
2. ćw. XIX w., olej, płótno



Aleksander Orłowski
Popiersie brodatego mężczyzny
1803, olej, płótno

Aleksander Orłowski
Popiersie bryganta
1823, papier, sangwina



mianem eklektycznej, akademickiej, biedermeierowskiej, wyrosła na gruncie umiłowania klasyków włoskiego renesansu; szczególną atencją obdarzył artysta Rafaela, wobec którego, jak niejednokrotnie powtarzał, wszyscy pozostali są Pigmejami. Uczeń Antoniego Blanka i Antoniego Brodowskiego na Wydziale Sztuk Pięknych Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego niemal całe artystyczne życie podporządkował dwóm dziedzinom – malarstwu portretowemu oraz religijnemu. W jego bogatym dorobku znajdziemy co prawda pojedyncze sceny historyczne czy mitologiczne, pozostają one jednak na marginesie jego artystycznej działalności. W kieleckich zbiorach znajdują się prace z różnych okresów twórczości, poczynając od wczesnych, tworzonych jeszcze na studiach czy podczas zagranicznego stypendium, wśród których dominują sceny religijne wzorowane na dziełach wielkich mistrzów włoskiego renesansu, poprzez liczne portrety i olejne szkice do realizacji ołtarzowych, aż po późne, malowane już podczas pobytów w Kielcach wizerunki rodzinne. Jednym z najznakomitszych portretów kobiecych, nie tylko w zbiorach kieleckiego muzeum, ale i w ogóle w sztuce XIX wieku, jest niewątpliwie *Portret żony w stroju ślubnym*. Wobec braku sygnatury i autorskiego datowania, który nie dziwi z uwagi na bardzo osobisty charakter wizerunku, czas powstania portretu Anastazji Hadziewiczowej, został określony na podstawie daty ślubu, który miał miejsce 12 stycznia 1835 roku, w kolegiacie Wszystkich Świętych w Krakowie. Ta znakomita kompozycja łączy w sobie niebywałą, artystyczną biegłość i erudycję z wrażliwością i umiejętnością oddania nie tylko zewnętrznych rysów twarzy, ale także warstwy psychologicznej. Ujęta w półprofilu młoda kobieta została sportretowana z książką. Umieszczenie jej na portrecie jest z pewnością celowe nie tylko treściowo, ale jak można przypuszczać, przede wszystkim formalnie. Uzasadnia ona bowiem opuszczenie wzroku, które poprzez ukrycie oczu przydaje wizerunkowi szczególnie tajemniczy wyraz. To te, w zasadzie niewidoczne, oczy skupiają uwagę widza, budzą ciekawość, intrygują. Akcentują też intymność portretu, jego bardzo osobisty, uczuciowy wręcz charakter. Łagodna, pełna skupienia, ale i lirycznej nastrojowości twarz, namalowana



Rafał Hadziewicz
Maria wstępująca do świątyni
(na podstawie dzieła Luca Giordano pod tym samym tytułem), 1831–1833, olej, papier

została niemal tak, jak rafaelowskie Madonny. To podobieństwo nadaje portretowi mistyczny wręcz charakter. Nic dziwnego, że malując wizerunek ukochanej kobiety, dążył Hadziewicz do przyjętego przez siebie ideału piękna, którego kanon stanowiły dla niego właśnie dzieła Rafaela. Perfekcyjnie namalowana przeźroczysta materia koronkowo-tiulowego welonu, której ciepła kolorystyka znakomicie harmonizuje z oliwkowym tłem, stanowi popis artystycznego kunsztu artysty. To samo podejście można zaobserwować w prezentowanym w Galerii autoportrecie artysty. Hadziewicz chętnie malował i szkicował swoją twarz. Jak w wielu malowanych przez niego wizerunkach, również na prezentowanym w Galerii autoportrecie widoczne jest dążenie artysty do oddania rysu psychologicznego. Zwrócony trzy czwarte w stronę widza, patrzy uważnie, a skupienie, widoczne zwłaszcza w oczach, zdaje się odwzorowywać wnikliwą obserwację własnych rysów. Twarz modelowana jest miękkim światłocieniem, partie zacienione są nieco chłodniejsze, na nich, ciepłymi i jaśniejszymi tonami wydobywane są światła. Podobnie modelowana jest ręka w wykwinnym geście spoczywająca na piersi i dla podkreślenia wykwinności owego gestu otoczona misternie malowanym, koronowym mankietem koszuli. Poprzez zastosowanie mocnych kontrastów szczupłej dłoni o długich palcach artysta nadał więcej wyrazu i sprawił, że stała się ona równie ważnym elementem kompozycji.



Rafał Hadziewicz
Autoportret
przed 1850, olej, płótno

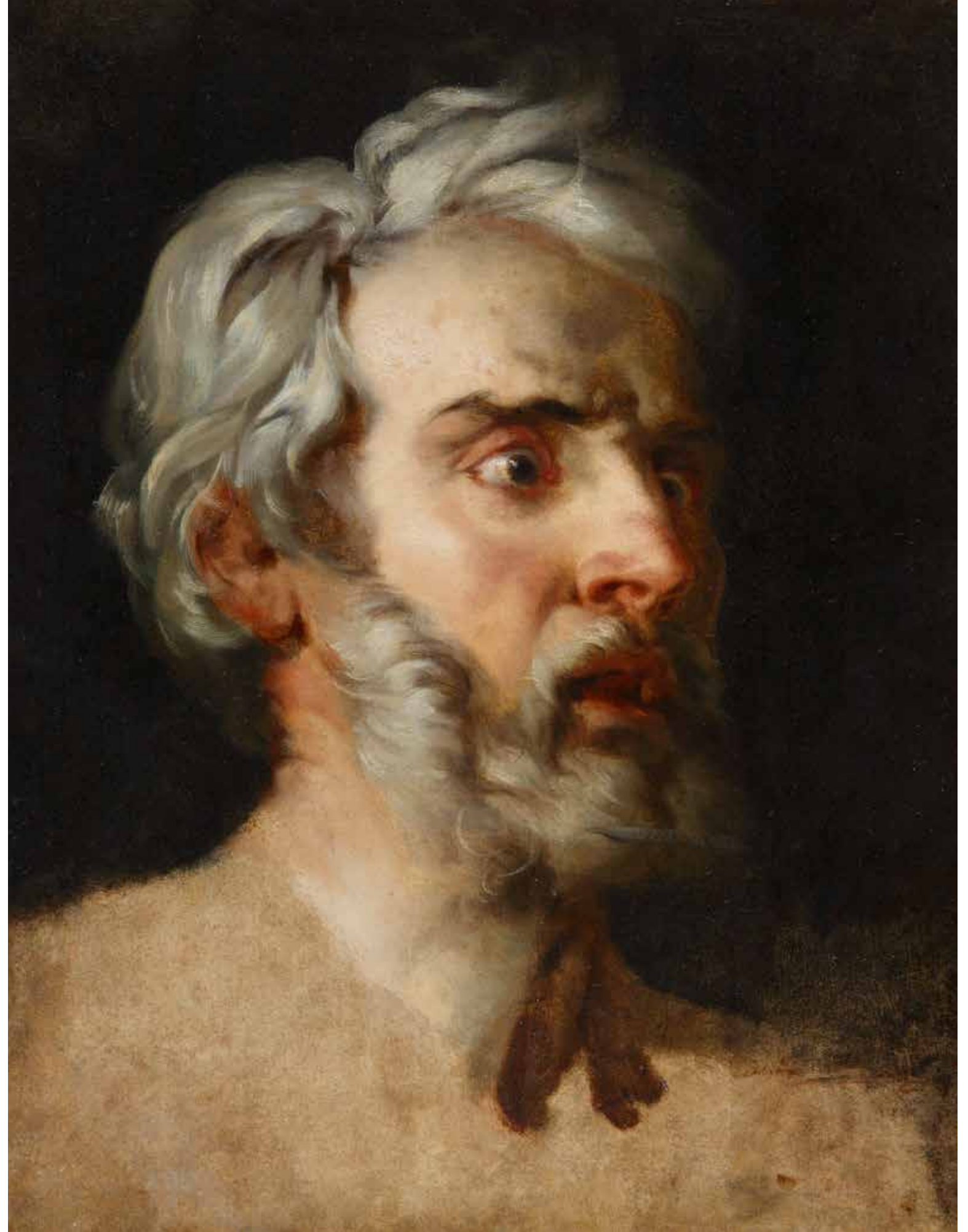


Rafał Hadziewicz
Portret żony w stroju ślubnym
(Anastazja z Głowackich)
ok. 1835, olej, płótno

Rafał Hadziewicz
Ślepy bandurzysta
ok. 1835, olej, płótno



Rafał Hadziewicz
Hrabia Ugolino
1834–1839, olej, tektura





Rafał Hadziewicz

Portret Floriana Jarońskiego

1870–1875, olej, tektura



Rafał Hadziewicz

Św. Cecylia / Polihymnia, 1837, olej, płótno

realizm



Poczynając od połowy XIX wieku, w malarstwie zaczynają dominować pejzaże i sceny rodzajowe. Utrata przez Polskę niepodległości wpłynęła bezpośrednio na zainteresowanie krajobrazem będącym niejednokrotnie tłem wydarzeń historycznych oraz pamiątkami przeszłości. W pięknie i potęgze przyrody widziało jedną z najistotniejszych wartości stymulujących siłę przetrwania narodu. To zainteresowanie pięknem i niepowtarzalnością ojczystych plenerów miało dwójaki kontekst. Z jednej strony – społeczny i historyczny, z drugiej – równie ważny był aspekt czysto artystyczny: obserwacja przyrody, jej naturalnych rytmów, zachodzące w niej zmiany i szukanie artystycznych środków do zobrazowania tych zjawisk. W odróżnieniu od panującego w poprzedniej epoce idealizmu, akcent kładziono nie tylko na jak najwierniejsze odtworzenie miejsc, ale także na dobór tematów. Nie

są to już idealizowane widoki, parki czy sielankowe sceny pasterskie, ale prawdziwy pejzaż z prawdziwymi ludźmi, rozległe pola, łąki, góry, urokliwe wioski czy osady z malowniczo rozrzuconymi chatami, a w tym wszystkim niejednokrotnie dosadnie obrazowana bieda i niedola ich mieszkańców.

Grupa absolwentów warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych skupiona wokół Marcina Olszyńskiego zainicjowała tzw. wędrówki piechotne, których pokłosiem były znakomite studia rodzimych krajobrazów. W środowisku krakowskim podobną rolę odegrał Jan Nepomucen Głowacki uważany za „ojca” rodzimego pejzażu.

W zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach XIX-wieczny pejzaż i malarstwo rodzajowe są szczególnie reprezentowane. W kolekcji obecne są prace najznakomitszych przedstawicieli tego gatunku, Jana Nepomucena

Głowackiego, Wojciecha Gersona, Józefa Chełmońskiego, Aleksandra Kotsisa czy wreszcie Franciszka Kostrzewskiego, Józefa Szermentowskiego i Władysława Aleksandra Maleckiego.

Wyjątkowe miejsce w twórczości Jana Nepomucena Głowackiego zajmowały krajobrazy górskie, zwłaszcza widoki Tatr. Widać w nich nie tylko malarską wirtuozerię, ale i ogromną miłość do gór. Malował je w różnych porach roku, starannie wybierał miejsca, by kadr był malarsko ciekawy. Niektóre studia pejzażowe powstawały w tych samych miejscach, ale w różnych porach dnia, przy różnej pogodzie. Inne natężenie światła, inny kąt jego padania, mgła, śnieg, wszystko to sprawiało, że wyglądały zupełnie inaczej. *Widok Morskiego Oka* ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach jest świetlisty, pełen blasku, słońce ślizga się po szczytach ukazanych na drugim planie, rozświetla skały w wyższych partiach,



Józef Chełmoński
Powrót orszaku weselnego, 1872–1873, olej, płótno



Władysław Aleksander Malecki

Oddział jazdy

ok. 1882–1883, olej, deska

mistrzów holenderskich, tu też przecięły się artystyczne drogi Kostrzewskiego i debiutującego na artystycznej ścieżce Józefa Szermentowskiego (wówczas jeszcze Szermentowskiego). Odbiciem tych wycieczek są prezentowane na ekspozycji widoki, m.in. *Powrót z jarmarku*. Obraz ten łączy wieloplanowy pejzaż ze znakomicie uchwyconą sceną rodzajową o humorystycznym, karykaturalnym wręcz rysie. Interesujące jest tło z malowniczym rozświetlonym ciepłym światłem zachodzącego słońca niebem oraz akcentem ciemnej, przydającej scenie dynamiki chmury. Na horyzoncie widoczne są ważne dla regionu budowle – pałac biskupi w Kielcach, klasztor bernardynów na Karczówce i ruiny zamku chęcińskiego.

Prócz scen rodzajowych osadzonych w szeroko rozmalowanym krajobrazie, przesyconych nastrojowym światłem, prezentowana jest w Galerii kompozycja, do której inspiracją była IV księga *Pana Tadeusza*. Działalność ilustratorska, tak bliska artystycznym zainteresowaniom Kostrzewskiego, zyskała tu monumentalną formę. Obraz jest przykładem znakomicie połączonego studium wycinka krajobrazu dostojnej puszczy ze sceną rodzajową zakorzenioną w literaturze. Świetnie uchwycone typy postaci, fizjonomie, gesty, doskonale korespondują ze strofami poematu.

Z Kielecczyną związany był miejscem urodzenia i wczesnymi latami twórczości Józef Szermentowski, dla którego poznany u Tomasza Zielińskiego Franciszek Kostrzewski był pierwszym mistrzem i nauczycielem. W kolekcji znajduje się 35 obrazów tego artysty. Są w niej zarówno prace z lat młodzieńczych, do których należą weduty Sandomierza, Chęcin, Szydłowca czy widok klasztoru na Świętym Krzyżu w Górach Świętokrzyskich, jak i obrazy późniejsze, powstałe pod wpływem francuskiej, nowoczesnej szkoły barbizończyków. Te właśnie kompozycje tworzone w oparciu o zestawienie istotnych dla oddania różnorodności światła elementów, wynikające z wnikliwej

błyszczą w leżącym w żłobach śniegu i spływających strumieniach, rzuca delikatne refleksy na tafli jeziora, mienią się turkusami. Białe, półprzezroczyste chmury snują się między wierzchołkami, delikatnie je przesłaniając.

W kolekcji Muzeum znajduje się znakomity obraz Józefa Chelmońskiego – *Powrót orszaku weselnego*. Powstał w czasie, gdy ruch, dynamika stały się dla artysty jednym z zasadniczych zagadnień malarskich. Wrażenie szalonej, „pijanej” wręcz jazdy, rozpędzone w galopie konie, tuman kurzu na piaszczystej drodze zasnuwający mgłą dalsze plany kompozycji, czynią z obrazu studium ruchu, dla którego weselny orszak stanowi jedynie pretekst; niezwykle malowniczy, ciepły i uczuciowy, pełen temperamentu i tryskający radością, ale jedynie pretekst.

Szczególne miejsce w Galerii zajmuje twórczość Franciszka Kostrzewskiego, Józefa Szermentowskie-

go i Władysława Maleckiego. Pierwszy z nich kształcił się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Chrystiana Breslauera, Aleksandra Kokulara, Rafała Hadziewicza, Marcina Zaleskiego i Jana Feliksa Piwarskiego, który wywarł największy wpływ na jego młodzieńczą twórczość. Wraz ze skupionymi wokół Marcina Olszyńskiego artystami, brał udział w malarskich plenerach zarówno w okolicach Warszawy, jak i dalszych wyprawach po Królestwie i Litwie. To w okolicach Ojcowa lub Gór Świętokrzyskich powstawały nastrojowe studia pejzażowe. Świętokrzyskie plenery przemierzał też podczas pobytu w Kielcach, zaproszony przez marszałka powiatu kieleckiego, znanego kolekcjonera i mecenasa wielu artystów, Tomasza Zielińskiego. Niewątpliwie był to ważny moment w artystycznej drodze Kostrzewskiego, prócz studiów plenerowych miał tu okazję podziwiać dzieła





obserwacji przyrody w plenerze, zaliczane są do najlepszych prac artysty. Kielecka kolekcja poszczycić się może kilkoma wybitnymi dziełami z tego okresu. Jest wśród nich *Widok Kępy Puławskiej*, za który Szermentowski nagrodzony został złotym medalem na wystawie w Paryżu w 1872 roku. Wyróżnienie to świadczy niezbicie, że jego talent i artystyczna wrażliwość były doceniane nie tylko w kraju, ale i na forum europejskim. Równie znakomity jest powstały rok później *Krajobraz nadrzeczny*. Szeroko rozlana rzeka, kępy drzew, zarośla, wysokie trawy, stały się pretekstem do mistrzowskiego wręcz opisu malarskiego kunsztu. Świetliste odbicie błękitnego nieba skonstrastowane zostało niezwykle harmonijnie z głębokimi cieniami zieleni i świetlistymi rozbłyskami lustra wody. Przezroczyste powietrze otwiera przestrzeń aż po horyzont, w oddali widać delikatnie zarysowane wieże kościoła.

Szczególny na tym tle jest jeden z ostatnich nabytków Muzeum, obraz podejmujący rzadko spotykany w twórczości artysty temat, nawiązujący do ważnych momentów narodowych dziejów. *Wspomnienia* namalowane w Paryżu w 1865 roku odnoszą się bezpośrednio do wydarzeń związanych z powstaniem styczniowym. Grupę prac olejnych wzbogacają, nieprezentowane do tej pory, akwarele, stanowiące artystyczny zapis wędrówek zarówno po regionie świętokrzyskim (*Dziedziniec zamku w Szydłowcu*, *Odlownia żelaza w Białogonie*, *Widok na Karczówkę*), jak i wypraw na Wołyń, w Pireneje czy do Włoch (*Wspomnienie z Wołynia*, *Pejzaż włoski z wędrowcem*, *Pireneje*, *Pejzaż górski*).

Kolejnym artystą związanym z regionem był Władysław Aleksander Malecki. Swoją artystyczną edukację rozpoczął w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Jednym z nauczycieli, który wywarł zdecydowany wpływ



Józef Szermentowski
Rynek w Sandomierzu
ok. 1855, olej, płótno

na ukształtowanie jego talentu, był Christian Breslauer. To on zaszczerpił uczniom zamiłowanie do studiów plenerowych, namawiał do wędrówek po kraju, by w naturze szukać artystycznych natchnień. Zamiłowanie Maleckiego do pleneru to także zasługa innego z nauczycieli, Eduarda Schleicha. Niezwykle ważnym w jego artystycznej biografii był pobyt w Monachium, gdzie wraz z wieloma innymi artystami tworzył grupę tzw. polskich monachijczyków. Podobnie jak inni artyści jego pokolenia, także Malecki tematem przewodnim swojej twórczości uczynił pejzaż, naturę studiowaną w rozmaitych porach roku czy dnia, skąpaną w słońcu lub wtopioną w mgły, tryskającą żywymi, letnimi barwami lub wydobywającą tysiące kolorów bieli śniegu. W latach siedemdziesiątych i później, częstym motywem w twórczości Maleckiego staje się przesiąknięty światłem las z rozłożystymi drzewami, pełen nastrojowości i tajemnicy, „wciągający” w głąb. Pejzaż staje się tu pretekstem do analizowania problemu świetlnych refleksów rzucanych przez gęste korony drzew, drobnych rozedrganych punktów na pojedynczych liściach i trawie czy większych, świetlistych plam ślizgających się po pniach drzew i układających miękko na drodze. Taki właśnie jest obraz przedstawiający wnętrze lasu, który podziwiać możemy w jednej z sal ekspozycyjnych Galerii Malarstwa Polskiego, noszącej imię artysty. Ten niezwykle utalentowany malarz święcący triumfy na wystawach międzynarodowych, m.in.: w 1872 na 48. Wystawie Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie, w 1873 na Wystawie Powszechnej w Wiedniu oraz dwukrotnie w Crystal Palace Picture Gallery w Londynie, gdzie w 1874 otrzymał złoty medal, nie zdobył jednak uznania współczesnych w kraju. Zmarł z głodu i wycieńczenia w Szydłowcu (k. Kielc), gdzie po latach tułaczki zamieszkał.



Franciszek Kostrzewski
Widok Hebdowa
 1852, olej, blacha



Franciszek Kostrzewski
Pejzaż wiejski letni
 1867, olej, płótno





Franciszek Kostrzewski
Powrót z jarmarku
 1850, olej, płótno



Franciszek Kostrzewski
Połów ryb
 1864, olej, płótno



Franciszek Kostrzewski *Pejzaż zimowy z kościołkiem*
1857, olej, płótno



Józef Szermentowski *Krajobraz nadrzeczny (okolice Paryża)*
1873, olej, płótno





Józef Szermentowski *Widok Kępy Puławskiej*
1872, olej, płótno



Józef Szermentowski *Droga do wsi*
1872, olej, płótno

Józef Szermentowski
Dziedziniec zamku w Szydłowcu
 1852–1853, akwarela, papier

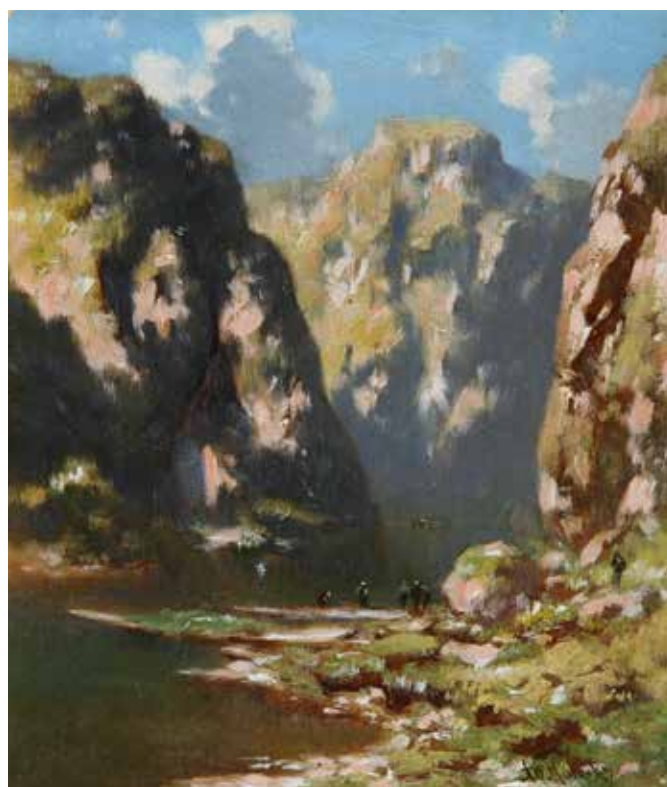


Józef Szermentowski
Chrzest na wsi
 1865, olej, płótno

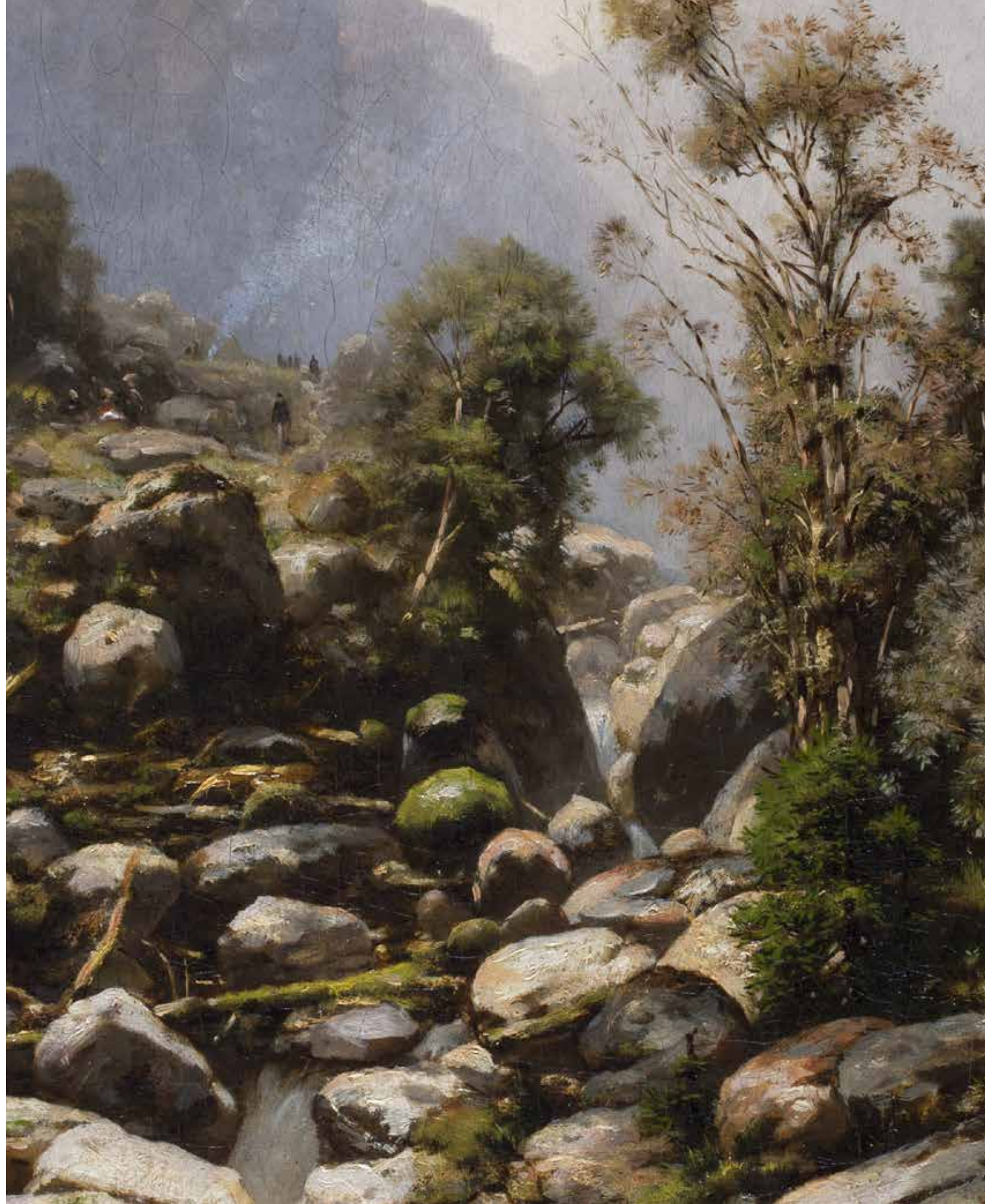




Władysław Aleksander Malecki
Pejzaż górski
 ok. 1880, olej, tektura



Władysław Aleksander Malecki
Wąwóz w górach
 ok. 1880, olej, deska



**Władysław
Aleksander Malecki**
Pejzaż – zwózka siana
1889 (?), olej, płótno



Władysław Aleksander Malecki
Widok Wawelu z Dębnik
po 1880, olej, płótno

Władysław Aleksander Malecki
Alpy Bawarskie
ok. 1880, olej, tektura

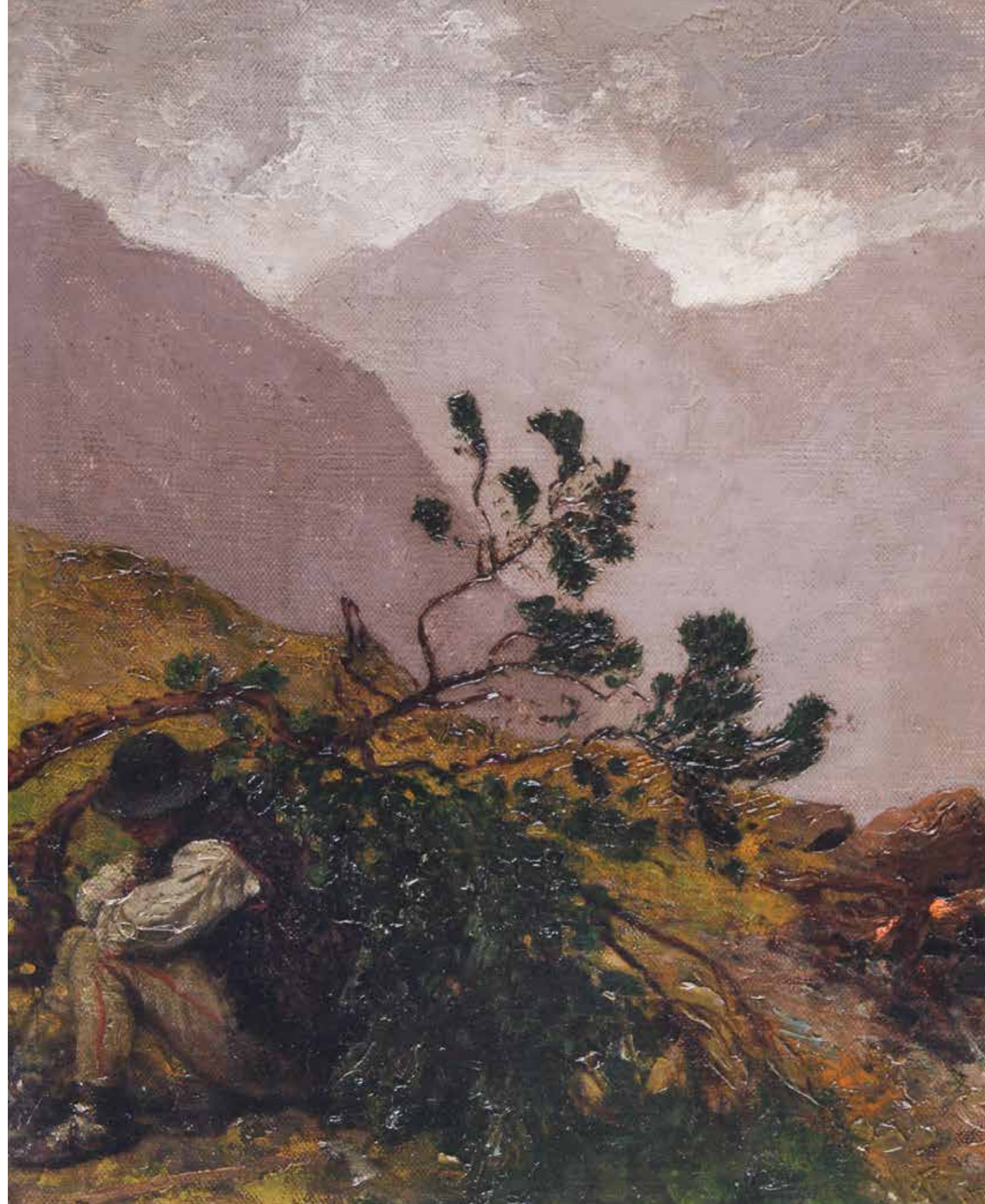




Wojciech Gerson
Ulewa w Tatrach, przed 1900, olej, płótno



Jan Nepomucen Głowacki
Morskie Oko, 1837–1840, olej, płótno



Saturnin Świerzyński
Widok Tyrca pod Krakowem
 1866, olej, płótno



Alfred Schouppe
Widok Itzy
 1886, olej, płótno



Artysta nieznany

Portret Marianny Radziwiłłowej, 2. poł. XIX w., olej, płótno



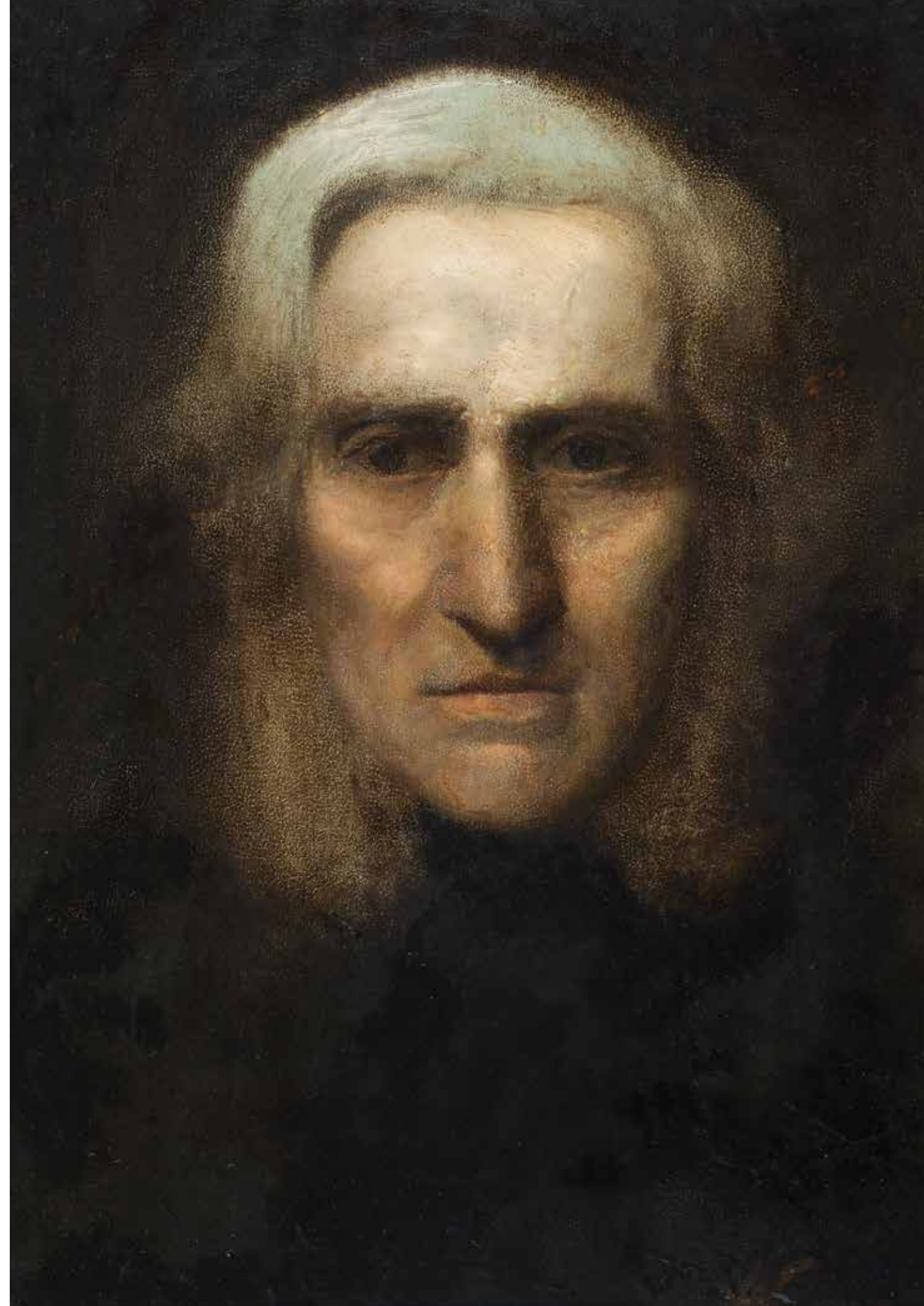
Aleksander Kotsis

Portret chłopca, ok. 1865, olej, płótno

Aleksander Kotsis
Stary góral
 1868–1872, olej, tektura



Florian Cynk
Portret margrabiego Aleksandra Wielopolskiego
 1876–1877, olej, płótno

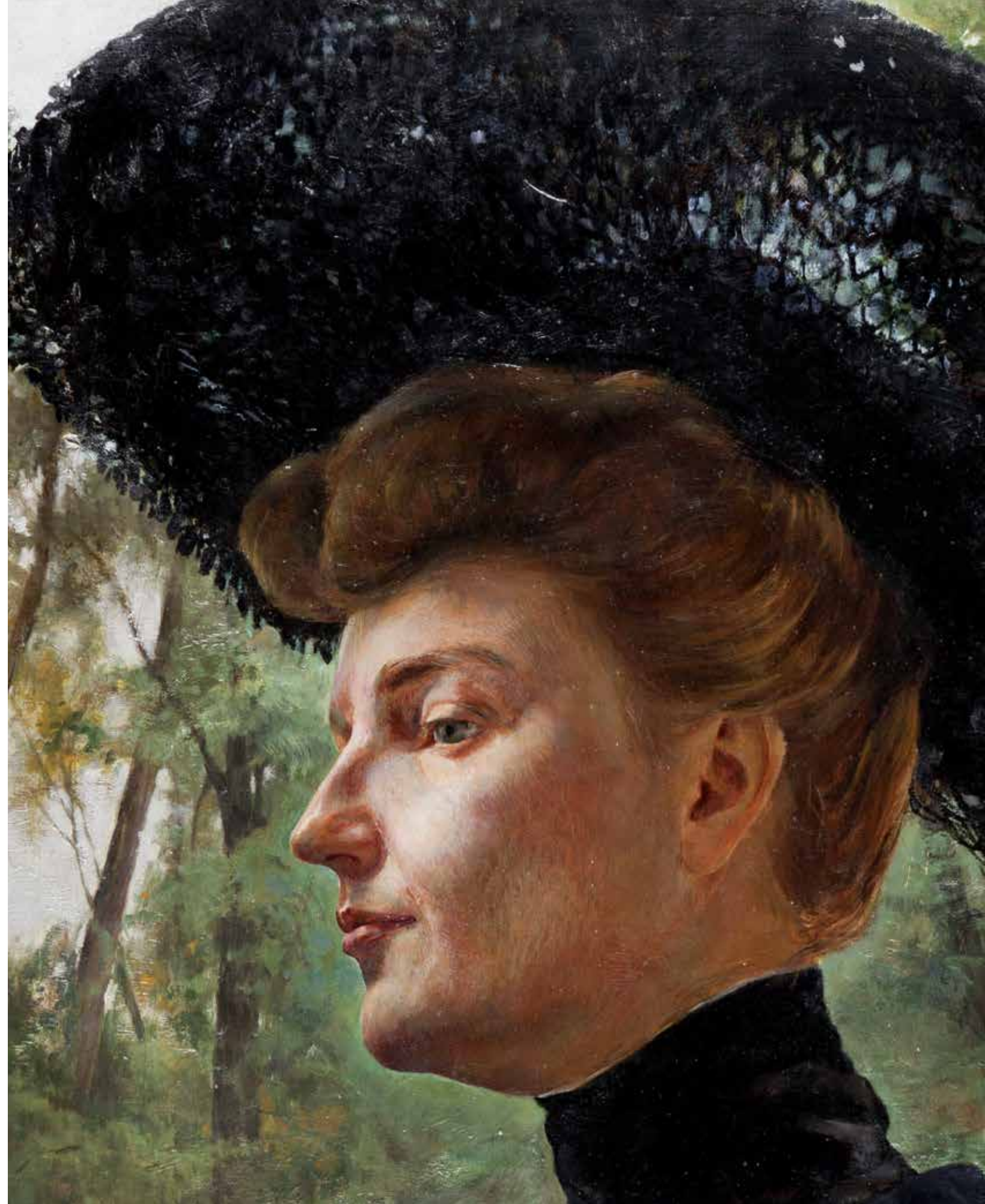




Maria Wodzińska
Portret damy w czarnym kapeluszu
 1890–1896, olej, tektura



Wojciech Gerson
Portret Anieli z Sikorskich Leopoldowej Thiede
 1880, olej, płótno



polscy monachijscy

Monachijski epizod odnaleźć można w biografiach wielu polskich malarzy czynnych w 2. połowie XIX wieku. W ramach popowstaniowych represji mocno ucierpiały system szkolnictwa wyższego. Już w 1831 roku zamknięto Królewski Uniwersytet Warszawski, tym samym przestał istnieć Oddział Sztuk Pięknych, zaś po powstaniu styczniowym w 1864 roku została zamknięta warszawska Szkoła Sztuk Pięknych. Powołana do życia Klasa Rysunkowa, której grono pedagogiczne stanowili w większości profesorowie dawnej SSP, m.in. Wojciech Gerson, miała status szkoły średniej. Wszyscy, którzy pragnęli kontynuować naukę na wyższych uczelniach, zmuszeni byli wyjechać. Prestiżem cieszyła się wówczas Akademia w Petersburgu, ta jednak ze względów politycznych nie była brana pod uwagę przez znaczną część młodych adeptów sztuki. Wiedeń uchodził za ośrodek bardzo konserwatywny. Niezwykle prężnym centrum, ze znakomitą zapleczeniem w postaci bogatych kolekcji sztuki dawnej i współczesnej, gromadzonych przez Starą i Nową Pinakotekę i przede wszystkim z Królewską Akademią Sztuk Pięknych powołaną do życia przez Maksymiliana I Józefa Wittelsbacha, było Monachium. Miasto to, zwane szumnie „bawarskimi” czy „nadizerskimi Atenami”, stało się celem, bądź tylko przystankiem dla wielu polskich artystów. Już w latach 20. i 30. XIX wieku szlaki do stolicy Bawarii przetarli pierwsi artyści, największy napływ malarzy z Polski miał jednak miejsce od lat 60. Liderem polskiej kolonii artystycznej, która się tam zawiązała, był Józef Brandt. To wokół niego



gromadzili się, licznie przybywający po upadku powstania styczniowego i w latach późniejszych, młodzi artyści. Grupa „polskich monachijskich” działała prężnie, szybko też została dostrzeżona w artystycznym życiu stolicy Bawarii. Wystawiane obrazy zyskiwały uznanie nie tylko niemieckich krytyków, ale i marszandów. Pojawiały się co prawda głosy krytyczne, jak choćby Adolpha Bayersdorfera, który widział w ogólnym tonie ich prac „nihilistyczną poezję bezpłodności i beznadziejnej pustki wszelkiego życia duszy”, były to jednak opinie odosobnione. W ostrych słowach polemizował z tym poglądem Ignacy Maciejowski, pisząc: „Zarzucać Polakom nihilizm w najdrobniejszym usposobieniu, a coś dopiero w sztuce, znaczy nie mieć najmniejszego pojęcia o narodzie, a ten, kto nie zna narodu, może pisać o artystycznej wartości obrazu, ale mu nie wolno analizować ducha wyrabiającej się szkoły, gdyż zawsze napisze niedorzeczność”. Świadomość narodowej i artystycznej odrębności była istotnym elementem kształtującym charakter sztuki „polskich monachijskich”. Dostrzegali ją i uważali za ogromny atut także współcześni krytycy czy historycy kultury, jak choćby Kazimierz Chłędowski. W opracowaniu *Sztuka współczesna i jej kierunki*, wydany w 1873 roku we Lwowie, pisał: „Duch rodzimy, duch miłości tego, co swojskie, tak jest potężny w młodszych artystach, że nie masz jednego z nich, któryby w swych obrazach przybrał obcy charakter, na którymby znać było wpływ cudzoziemczyny. Każdy z nich szuka tematu w własnych dziejach albo rodzinnym kole”.



Olga Boznańska
Wnętrze pracowni z modelką
przed 1891, olej, płótno

Józef Brandt

Zaloty. Kozak z dziewczyną przy studni

ok. 1875, olej, płótno

Jednym z przywódców polskiej kolonii artystycznej był Józef Brandt. Już w latach 70. prowadził w Monachium własną pracownię, w której gościli i kształcili się przybywający tu polscy artyści. Wśród jego obrazów prezentowanych w galerii, uwagę zwraca monumentalna scena przedstawiająca wyjazd królowej Marysienki (Marii Kazimiery Sobieskiej) z Wilanowa. Niezwykle dynamiczna, barwna, malowana z werwą scena rozgrywa się na dziedzińcu, a jej tło stanowi fragment fasady głównego korpusu i skrzydła pałacowego zespołu. Centralnym punktem kompozycji są zaprzężone w kare konie sanie, w których siedzi królowa w towarzystwie dwórki. Kolejne plany wypełniają postacie jeźdźców. W tej stonowanej kolorystycznie kompozycji uwagę zwraca postać trefnisia w jaskrawo czerwonym stroju, który, podobnie jak rozpędzone w galopie konie, wprowadza do przedstawienia dynamikę. Pośród obrazów o tematyce historycznej są akwarelowe kompozycje *Kozacy dońscy*, *Lisowczycy*, *Księżę Józef Poniatowski na koniu* Juliusza Kossaka, *Potyczka husarza z Turkiem* Józefa Męciny-Krzesza, wśród scen rodzajowych, m.in.: *Jesienny pejzaż z powozami* Alfreda Wierusza-Kowalskiego czy *Kozak z dziewczyną przy studni* Brandta. Motyw ten kilkakrotnie, choć w różnych układach, powielany był przez samego mistrza, a jako temat wykorzystywany też przez innych artystów, m.in. Juliusza Kossaka.

W kieleckiej kolekcji znajduje się znakomity obraz Aleksandra Gierymskiego *Katedra w Amalfi*. Powstał w 1899 roku, w ostatnim okresie twórczości malarza, kiedy artysta miał już za sobą długą artystyczną drogę przez różnorodne kierunki i tendencje, a ucząc się u najlepszych wypracował własny styl. Pod koniec życia jednym z głównych nurtujących go zagadnień i artystycznych wyzwani stało się światło. Malował przeniknięte nim wnętrza pałaców i kościołów, widoki miast, architekturę.

Oстрым światłem wydobywał detale, kładł na płótno skąpane w słońcu, pełne świeżości barwy, tworząc szczególne wrażenie dekoracyjności. W obrazach z tego okresu widać radość płynącą z samego procesu tworzenia. Taki też, pełen południowego światła, przesycony słońcem, jest widok na katedrę w Amalfi i wzgórze stanowiącego dla niej tło. Drobiazgowość, jubilerska wręcz precyzja, z jaką zostały oddane szczegóły, nie odbiera przedstawieniu świeżości i lekkości, a użyte środki wyrazu zdają się znakomicie korespondować z wielobarwną fasadą katedry – klejnotu wybrzeża.

Po wcześniejszych studiach w Wiedniu pod kierunkiem Karla Mayera i Karla von Blaasa, a następnie w Krakowie pod kierunkiem Jana Matejki, w 1875 roku do Monachium przyjechał Maurycy Gottlieb. W bogatych zbiorach Starej Pinakoteki zapoznał się z twórczością Rembrandta, którą pokochał i której echa widoczne są w wielu jego obrazach, m.in. w prezentowanym w Galerii *Autoportrecie*. Sylwetka artysty wyłania się tu z tajemniczego mroku; silne, punktowe światło oświetla jedynie część twarzy, na tyle mocno, by wydobyć jej rysy, gest, minę, kryje jednak w woalu ciemności wyraz oczu. Aż trudno uwierzyć, że, malując ten wizerunek, artysta miał niewiele ponad dwadzieścia lat.

O Monachium otarł się, już po studiach w Akademii w Petersburgu, Henryk Siemiradzki. Nie zapisał się tu do Akademii, nawiązał natomiast bliski kontakt z kolonią polską. Stolica Bawarii była dla niego tylko krótkim przystankiem, życie związał bowiem z Rzymem, który najbardziej korespondował z jego artystycznymi zamiłowaniem. Jego córka Wanda wspominała po latach: „...kiedy zobaczył Rzym, wszystko przestało dla niego istnieć. To był jego świat, jego powołanie jako artysty”. Kielecka kolekcja może się poszczycić jednym płótnem Siemiradzkiego – pełnym tajemnic, niezwykle nastro-



jowym nokturnem *Kobieta przed pałacem o zmierzchu* namalowanym około 1890 roku.

Do Monachium zawitała również Olga Boznańska. Dla niej domem ostatecznie stał się Paryż, niemniej monachijskie doświadczenia były niezwykle ważne w artystycznym rozwoju. Tu nie tylko kształciła się, ale i odnosiła sukcesy, prowadziła własną pracownię, brała udział w licznych wystawach. W 1905 roku (mieszkała już wówczas w Paryżu) na międzynarodowej wystawie w Monachium otrzymała złoty medal. Choć główną domeną Boznańskiej był portret, jej artystyczny repertuar obejmował także studia wnętrz czy martwe natury. Wszystkie te tematy znaleźć można wśród jej obrazów z kolekcji Muzeum. Twórczość malarki reprezentowana jest tu sześcioma pracami, zarówno tymi z okresu monachijskiego, jak i późniejszymi, paryskimi. Stonowana paleta, ograniczona do ciemnych tonów brązów, szarości i rozmaitych odcieni czerni, dla których kontrapunktem są wybijające się, drobne akcenty różnorodnych bieli, charakterystyczna jest dla prac „monachijskich”. Do nich należy zaliczyć studium przedstawiające wnętrze pracow-

ni z modelką czy niezwykle osobisty wizerunek siostry, Izy Boznańskiej, w stroju amazonki. Wśród obrazów późniejszych uwagę zwraca *Martwa natura z budzikiem*. Niezwykle subtelnie malowany fragment wnętrza jest swoistą, artystyczną „interpretacją” założeń impresjonizmu, z którym zetknęła się Boznańska w Paryżu. Kilka przedmiotów ustawionych na stoliku odbija się w jego blacie i ustawionym po lewej stronie lustrze, odbija się w sposób szczególny, pełen rozedrgania, igrającego po przedmiotach światła, które uchwycone jest w tym jednym, wyjątkowym i niepowtarzalnym momencie. To jednak wszystko, co łączy omawianą kompozycję z impresjonizmem. Sama artystka także odżegnywała się od związku z tym nurtem. Wypracowany przez nią styl wyrastał na gruncie doświadczeń współczesnego malarstwa europejskiego, stanowił jednak jej indywidualną drogę budowaną na gruncie artystycznej erudycji.

Na zakończenie podkreślić należy, że z polską kolonią w Monachium związani byli także Józef Chelmoński i Władysław Malecki, których twórczość została omówiona wcześniej, w szeregu prac poświęconych malarstwu pejzażowemu.



Józef Brandt

Wyjazd królowej Marysieriki z Wilanowa, ok. 1897, olej, płótno



Juliusz Fortunat Kossak
Lisowczycy
 1880, akwarela, papier



Juliusz Fortunat Kossak
Kozacy dońscy
 1877, akwarela, karton



Juliusz Fortunat Kossak
Książę Józef Poniatowski na koniu, 1882, akwarela, papier



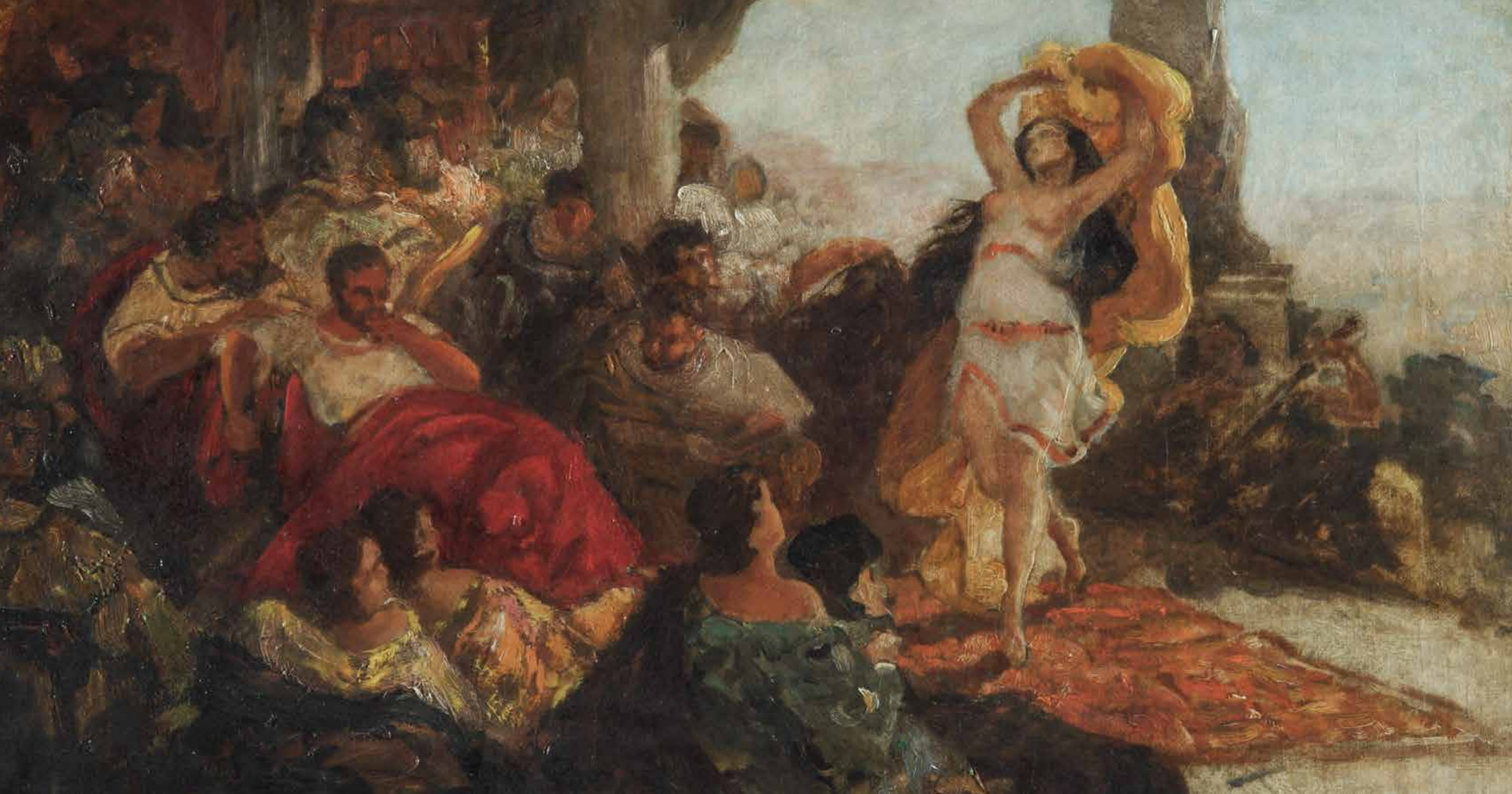
Alfred Wierusz-Kowalski
Jesienny pejzaż z powozami, ok. 1900, olej, płótno



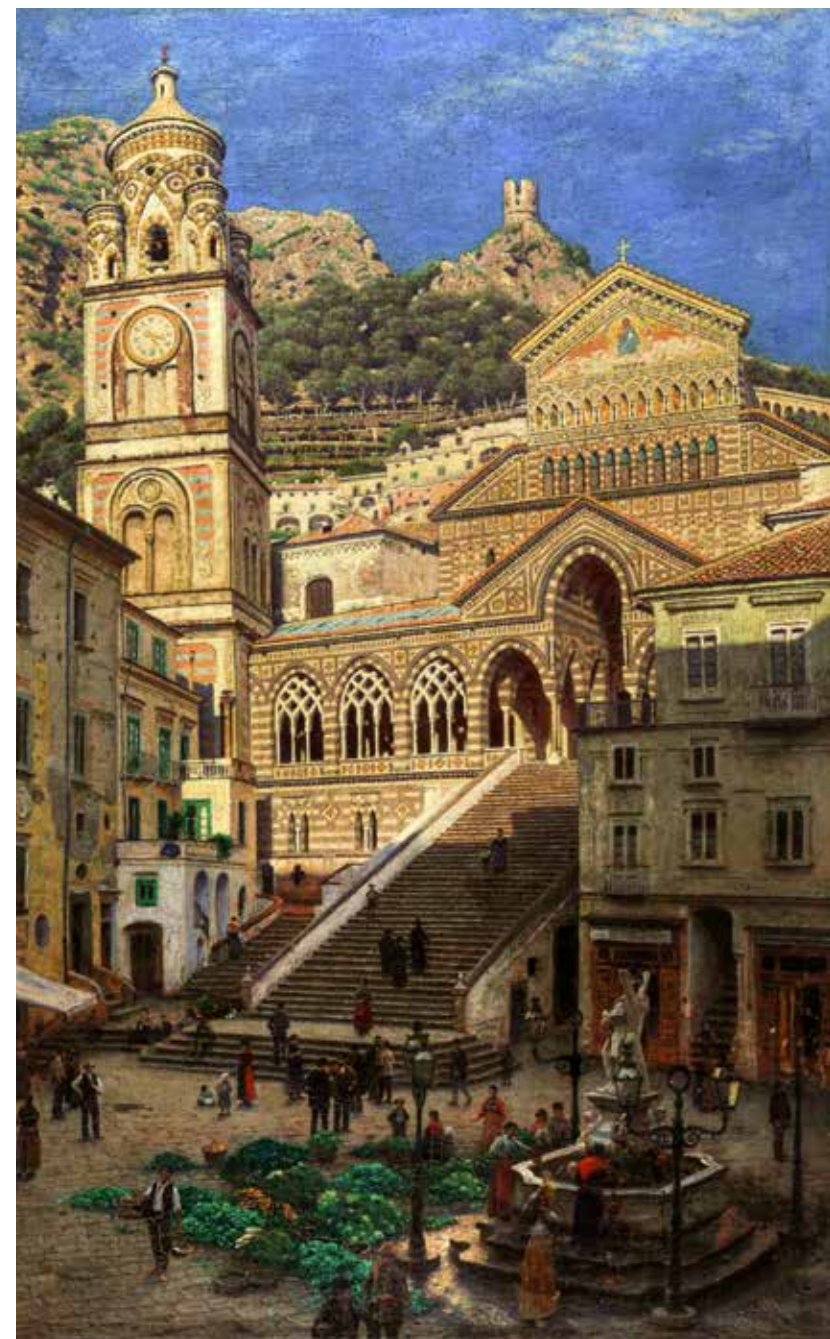
Henryk Siemiradzki
Kobieta przed pałacem
o zmierzchu
ok. 1890, olej, płótno



Maurycy Gottlieb
Autoportret, ok. 1876, olej, tektura

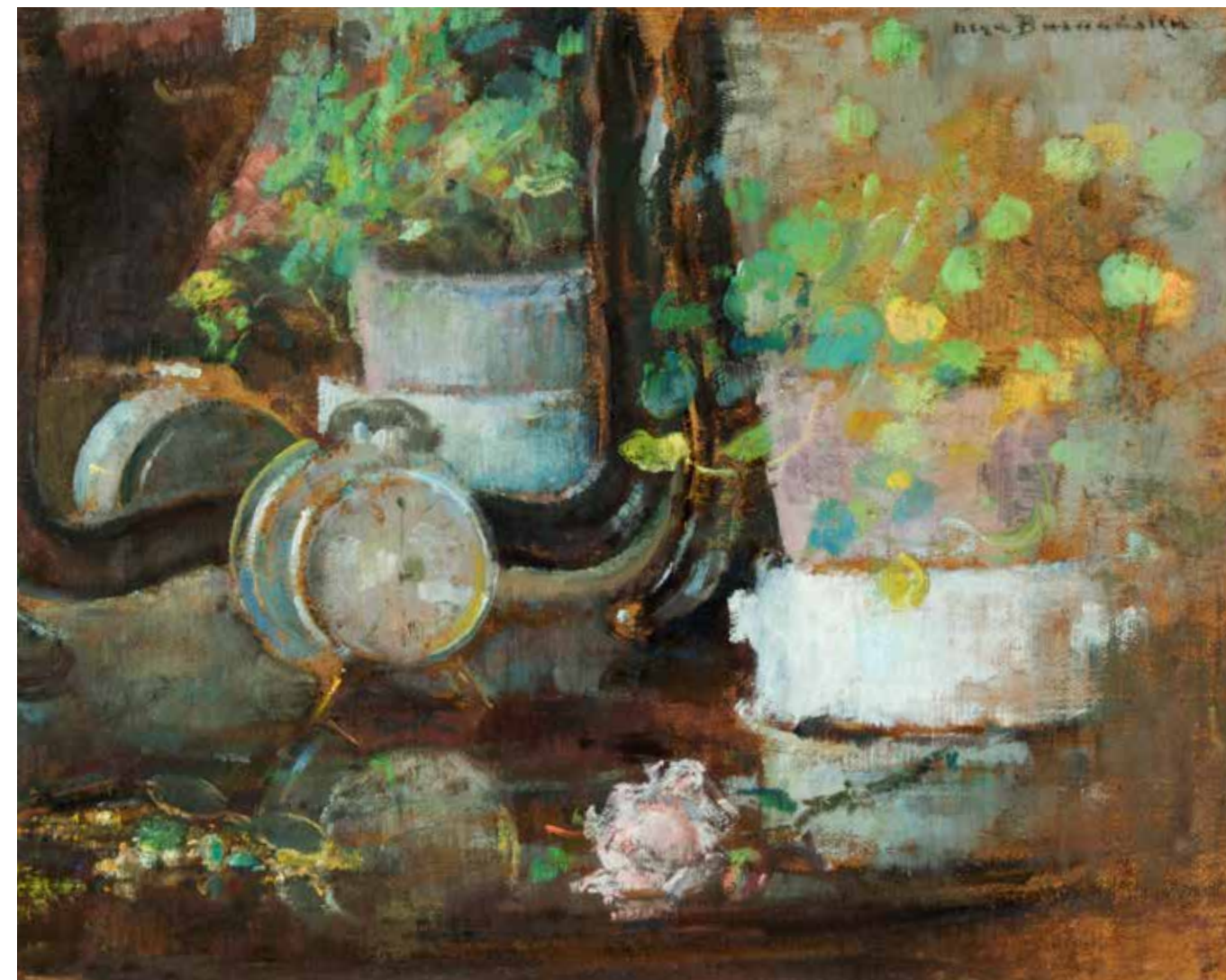


Maurycy Gottlieb
Taniec Salome, ok. 1879, olej, płótno



Aleksander Gierymski
Katedra w Amalfi, 1897–1899, olej, płótno

Olga Boznańska
Róże, 1907, olej, tektura



Olga Boznańska
Martwa natura z budzikiem, ok. 1912, olej, tektura

schyłek XIX wieku

Od schyłku wieku XIX w malarstwie polskim, ale i w sztuce w ogóle, daje się zauważyć, coraz głębiej sięgające pragnienie zmian, zarówno w zakresie formy, jak i treści tworzonych dzieł. Sformułowane przez Przybyszewskiego refleksje, zawarte w eseju *Confiteor*, opublikowanym w pierwszym numerze krakowskiego „Życia”, w 1899 roku, z jednej strony były jego osobistym manifestem, z drugiej stanowiły podsumowanie tendencji, które coraz wyraźniej odbijały się w sztuce polskiej. Było to credo wypowiedziane w imieniu twórców jego pokolenia. Pisał:

„Sztuka w naszym pojęciu nie jest ani „piękno”, ani ein Teil der Erkenntniss, jak ją Schopenhauer nazywa, nie uznajemy również żadnej z tych bezlicznych formułek, jakie estetycy stawiali, poczynawszy od Platona, aż do starczych nedorzeczności Tolstoja – sztuka jest odtworzeniem tego, co jest wiecznym, niezależnym od wszelkich zmian lub przypadkowości, niezawisłym ani od czasu, ani od przestrzeni, a więc odtworzeniem istotności, tj. duszy. I to duszy, czy się we wszechświecie, czy w ludzkości, czy w pojedynczym indywiduum przejawia. Sztuka zatem jest odtworzeniem życia duszy we wszystkich jej przejawach, niezależnie od tego, czy są dobre lub złe, brzydkie lub piękne. [...] Artysta odtwarza zatem życie duszy we wszystkich przejawach. Nic go nie obchodzi ani prawa społeczne, ani etyczne, nie zna przypadkowych odgraniczeń nazw i formułek, żadnych z tych koryt, odnóg i łożysk, w jakie społeczeństwo olbrzymi strumień duszy wepchnęło i go osłabiło. Artysta zna tylko – powtarzam – potęgę, z jaką dusza na

zewnątrz wybucha. Sztuka jest objawieniem duszy we wszystkich jej stanach, śledzi ją na wszystkich drogach, wybiega za nią we wieczność i wszechprzestrzeń, wgłębia się z nią w praia bytu i sięga w tęczowe szczyty. Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu – duszy. A ponieważ jest absolutem, więc nie może być ujętą w żadne karby, nie może być na usługach jakiegokolwiek idei, jest panią, praźródłem, z którego całe życie się wyłoniło”.

Przełom XIX i XX wieku to czas, w którym sztuka staje się zjawiskiem coraz trudniejszym do ujęcia w karby przyporządkowań. Otwarcie na to, co działo się w świecie sztuki europejskiej, obecność polskich malarzy w najważniejszych centrach artystycznych, wchłanianie i twórcze przetwarzanie głównych tendencji, znajdowało odbicie w nowej sztuce. Dla jednych były to chwilowe przystanki na drodze twórczego rozwoju, inni pozostali wierni określonym kierunkom. Wybrańcom udało się stworzyć swój własny styl; w przypadku tych wybitnych sztyldem staje się niejednokrotnie samo nazwisko.

Galeria poszczycić się może reprezentatywnym, pochodzącym z różnych okresów twórczości, wyborem dzieł jednego z prekursorów awangardy w sztuce przełomu XIX i XX wieku, Józefa Pankiewicza. Wśród nich zwraca uwagę *Portret dziewczynki w czerwonej sukience*. Ten zjawiskowy wizerunek, namalowany w 1897 roku, przedstawia kilkulatnią wówczas Józefę (Józię) Oderfeldównę, córkę warszawskiego adwokata, ale i kolekcjonera dzieł sztuki. W tym czasie Pankiewicz



Józef Pankiewicz

Portret dziewczynki w czerwonej sukience
1897, olej, płótno

miał już za sobą liczne artystyczne podróże, podczas których poznawał zarówno malarstwo dawne, jak i wszystko to, co działo się w świecie sztuki w najważniejszych ośrodkach artystycznych, zwłaszcza w Paryżu. Doświadczenia te skumulowały się w malowanych przez niego obrazach. Fascynacja subtelną grą światła, niuansami barw, zaowocowała kompozycjami o niezwykle wyrafinowanych efektach kolorystycznych. Miękkość materii, subtelne tony, lekka mgiełka przydają wizerunkowi tajemnicy. W portrecie znalazło też odbicie zainteresowanie i podziw, jakim darzył artysta oficjalne konterfekty infantek hiszpańskiego dworu, malowane przez Diego Velazqueza. Ta sama jest poetyka pełnego gracji ujęcia, w którym uwagę zwraca spojrzenie małej modelki, niezwykle uważnie uchwycone przez artystę. To rzadki w malarstwie przykład portretu dziecięcego, gdzie tak wyraźnie widoczne jest zainteresowanie czy wręcz zaciekawienie dziecięcą psychiką.

Czterema, tematycznie zróżnicowanymi pracami reprezentowana jest twórczość związanego z Krakowem Alfonsa Karpińskiego. Są wśród nich nastrojowe portrety kobiece, kameralne wnętrza saloniku czy subtelnie rozmalowany, ciekawie kadrowany kwitnący rododendron.

W środowisku warszawskim zdecydowanie wybijają się twórczość Konrada Krzyżanowskiego. Zjawiskowy wręcz *Portret Pani B* to mistrzowski przykład malarstwa łączącego w sobie nastrojowość, tajemnicę i pogłębione studium psychologiczne.

Pojedyncze prace Henryka Uziębły, Gustawa Gwozdeckiego, Ludwika de Laveaux, Edwarda Okunia czy nieco liczniej reprezentowana twórczość Władysława Ślewińskiego doskonale ilustrują artystyczną erudycję polskich malarzy. W ich dziełach wyraźnie dostrzegalne są adaptacje i twórcze przetworzenia założeń impresjonizmu, postimpresjonizmu, koloryzmu oraz ekspresjonizmu.

Ważnym kierunkiem, który rozwinął się w sztuce na przełomie wieków, był symbolizm. Jego najwybitniejszym przedstawicielem, malarzem uważanym za ojca tego nurtu na gruncie sztuki polskiej, jest Jacek Malczewski. Z pewnością ważnym doświadczeniem dla artysty były okresowe pobyty w Paryżu, Monachium i Wiedniu, podróże do Włoch, Grecji i Turcji, jednak inspirację stanowiły nade wszystko rodzima histo-

ria, tradycja i folklor, splecione w jedno z motywami mitologicznymi i biblijnymi. W oparciu o nie stworzył Malczewski oryginalną, niejednoznaczną ikonografię. Patriotyzm, idee narodowego mesjanizmu wpojone mu przez ojca sprawiły, że jego dzieła stanowiły niejednokrotnie osobisty, głęboki komentarz do bieżących wydarzeń. Młody artysta kształcił się pod kierunkiem Jana Matejki, którego malarstwo, przesyczone treściami historiozoficznymi, odcisnęło piętno na jego artystycznej wyobraźni. W kolekcji licznie reprezentowany jest ów nurt patriotyczno-historyczny m.in. przez obrazy z cyklu *Polonia* (*Pytia*, *Polonia I*, *Polonia II*), alegoryczne portrety (Aleksandra Wielopolskiego) i autoportrety. Wiele jest też scen o bogatej, symbolicznej narracji, łączących motywy zaczerpnięte z różnych źródeł ikonograficznych. Taki jest m.in. obraz przedstawiający Św. *Jana Chrzciciela*. W rękach proroka artysta namalował pusty kubek; brak wody – elementu niezbędnego do dokonania odradzającego obmycia, wskazuje na zawiedzione nadzieje na odzyskanie niepodległości. Do motywu życiodajnej wody nawiązują też obrazy *U źródeł życia* czy *U studni*. W tym ostatnim zyskuje ona bardzo osobisty wymiar egzystencjalny, jest symbolem natchnienia niezbędnego artyście nie tylko w procesie tworzenia, ale przede wszystkim nadającego sens jego istnieniu. Stąd też na obrazie umieścił artysta swój wizerunek. Jednak to nie on znalazł się w środku kompozycji, punktem centralnym jest młoda kobieta – muza wspierająca dłoń o beczkę z wodą. On sam, zobrazowany jakby na marginesie przedstawienia, w dłoniach trzyma czarkę, którą zaczerpnie, bądź do której spłynie życiodajny strumień. Swoistym artystycznym manifestem jest obraz *Młoda Polska. Reforma sztuki*. Nie mniej liczną grupę stanowią portrety. Często przedstawionym na nich osobom towarzyszy alegoryczno-symboliczny sztafaż dopełniający psychologiczne ujęcie modela. Niezwykle ciekawie przedstawiają się, nieliczne w twórczości Malczewskiego, studia pejzażowe.

Znaczące miejsce zajmują w muzealnej kolekcji secesyjne kompozycje Stanisława Wyspiańskiego. Podobnie jak Malczewski, był on jednym z ulubionych i najgenialniejszych uczniów Jana Matejki. W czasie, gdy studiował malarstwo, uczęszczał też na Wydział Filozo-

ficzny Uniwersytetu Jagiellońskiego, brał udział w pracach konserwatorskich przy kościele Mariackim, a podczas przerw wakacyjnych wraz z kolegami inwentaryzował i opisywał zabytki z terenu Galicji i Kielecczyny. Już od młodzieńczych lat widać było u niego nie tylko zainteresowanie, ale przede wszystkim szacunek i bardzo osobisty stosunek do dziedzictwa przeszłości. Artysta wszechstronny, traktował proces twórczy bardzo głęboko: „By zacząć sztukę, stworzyć dzieło, potrzeba męki, trudu, pasji, bólu, skarg, żalu, smętku, lęku, grozy, litości...”, pisał w *Wyzwoleniu*. Jednym z ważniejszych obrazów w jego artystycznym *oeuvre* są *Skarby Sezamu*. Sam Wyspiański przywiązywał do tego dzieła niezwykle dużą wagę. W liście do swojego przyjaciela Lucjana Rydla z 2 maja 1897 roku pisał: „Maluję obecnie obraz, a raczej jak do tej pory, przygotowuję go pastelami, zanim wykonam. Jestem kontent i studiów, studiów bez liku w niego włożyłem i dam rzecz nową, o jakiej się wielu panom śniło, a żaden nie zrobił – drzew, konarów, gałęzi wykrotów, korzeni [...]”.



Franciszek Żmurko
Dama na tle skał
1887, olej, tekstura

Tajemnicza, pełna czaru kompozycja nawiązuje do sobótkowej opowieści o chłopcu poszukującym skarbu w noc świętojańską. Owym skarbem są nieznanne siły przyrody ukryte pod korzeniami zwałonego drzewa. To pod nimi, w głębi ziemi, kryje się tajemnicza otchłań wypełniona jasnoblękitnym i seledynowym światłem. W jej czeluściach kryje się potęga i tajemnica pierwotnych praw natury. Wejścia strzegą korzenie, konary drzew splecione z ludzkimi sylwetkami, bohaterami rodzimych legend. Widzimy tu postać brodatego starca, nimfy i w centralnej części nagą kobietę symbolizującą Matkę Ziemię. Umiłowanie natury znalazło wyraz m.in. w projektach polichromii, jeden z nich, z kwiatami kaczeńców, prezentowany jest w Galerii. Są wreszcie w kieleckiej kolekcji portrety: Elizy Pareńskiej i jeden z licznych, bardzo osobisty wizerunek córki Helenki.

Wybitną indywidualnością, artystą, który wykorzystywał różnorakie nurty sztuki XX wieku „od zabarwionej ironią groteski poprzez penetrujący ludzką duszę ekspresjonizm i badający podświadomość nadrealizm aż po wyrafinowany estetyzm”, był Witold Wojtkiewicz. W zbiorach kieleckich znajdują się trzy jego dzieła. Jednym z nich jest *Portret Maryny Raczyńskiej* (Jasieńskiej Grekowej, córki Stanisława i Elizy Pareńskich), niespełnionej miłości artysty. Melancholijna zaduma bijąca z oczu modelki uważnie patrzących na widza, koresponduje z pastelową tonacją dekoracyjnego tła, malowanego płaskimi, energicznymi plamami i podobnie potraktowaną granatowo-czarną suknią. Wszystko to tworzy nostalgiczny, pełen miłości wizerunek.

Jednocześnie w malarstwie pejzażowym rozwijał się nowy nurt, związany ze środowiskiem krakowskim, któremu przewodził Jan Stanisławski. Tworzył on z rozmachem, niezwykle subtelne, wrażeniowe, często maleńkie pejzaże, jak np. *Cerkiew nad Dniestrem*. W Galerii prezentowane są także dzieła jego uczniów: Stanisława Kamockiego, Stefana Filipkiewicza, Henryka Szcziglińskiego oraz Stanisława Czajkowskiego. Ekspozycję wzbogacają prace profesorów krakowskiej Akademii: Józefa Mehoffera, Leona Wyczółkowskiego i Juliana Fałata, a także związanego z nimi Włodzimierza Tetmajera.

Alfons Konrad Karpiński

Wnętrze salonu

ok. 1930, olej, tektura



Józef Pankiewicz

Martwa natura z cynowym dzbanem

ok. 1909, olej, płótno

Józef Pankiewicz

Pejzaż z kościołem i cyprysami

ok. 1914, olej, tektura



Józef Pankiewicz

Topole / Krajobraz ze snopkami

ok. 1912, olej, płótno



Alfons Konrad Karpiński

Portret żony artysty (Władysławy z Chmielarczyków Karpińskiej)

1935, olej, dykta



Alfons Konrad Karpiński

Studium portretowe kobiety

przed 1930, olej, tektura

Konrad Krzyżanowski

Portret kobiety. Wanda z Sunderlandów Fiedler

1901–1902, olej, płótno



Konrad Krzyżanowski

Portret pani B.

przed 1914 (?), olej, deska



Ludwik de Laveaux
Widok Paryża z wieżą Eiffla
1893–1894, gwasz, karton



Henryk Uziembło
Widok Paryża z bulwarami nad Sekwaną
1907, olej, tektura





Alfons Konrad Karpiński
Kwitnący rododendron
 1921, olej, płótno

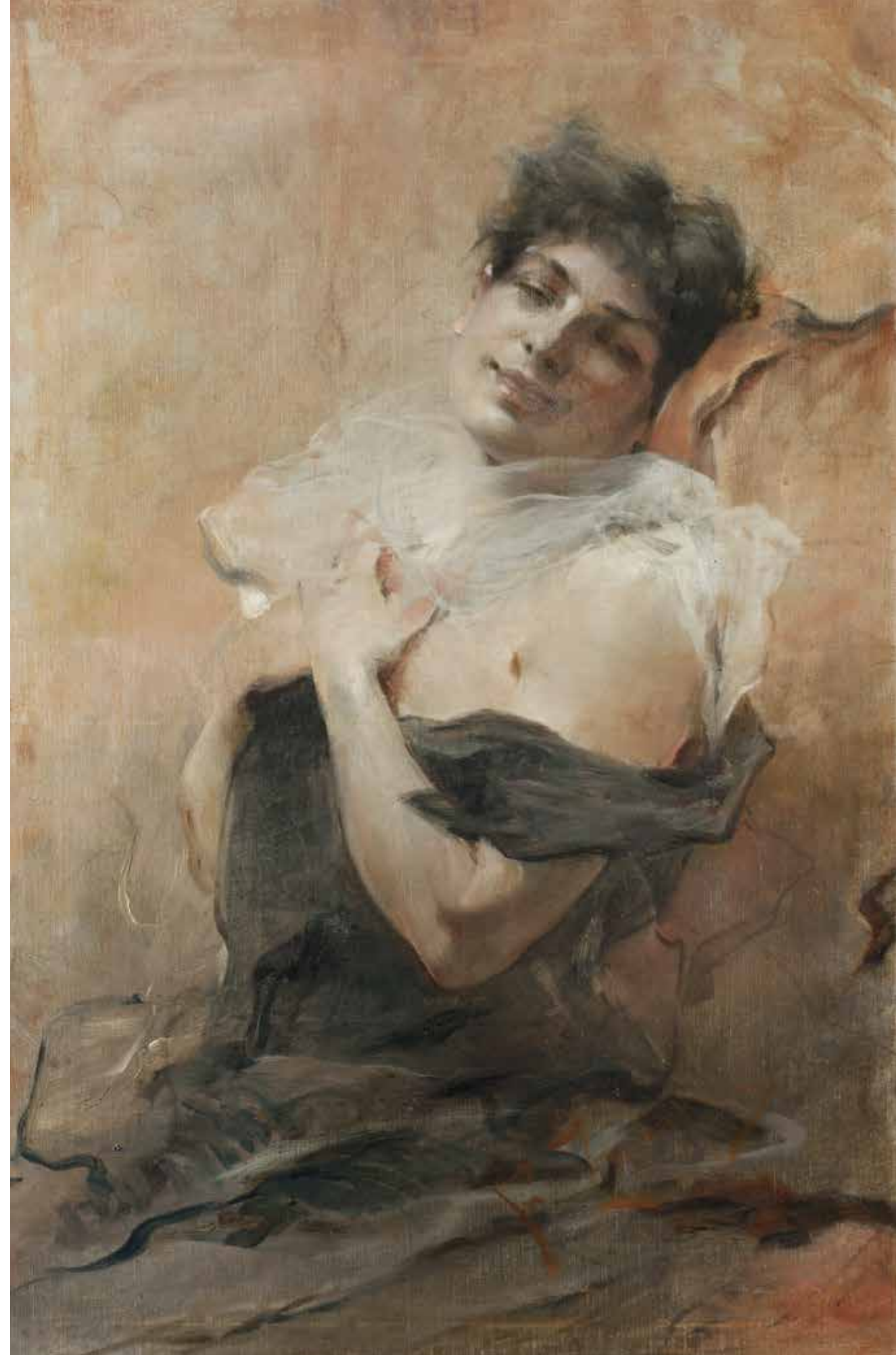


Władysław Ślewiński
Astry
 1902 lub 1907, olej, płótno



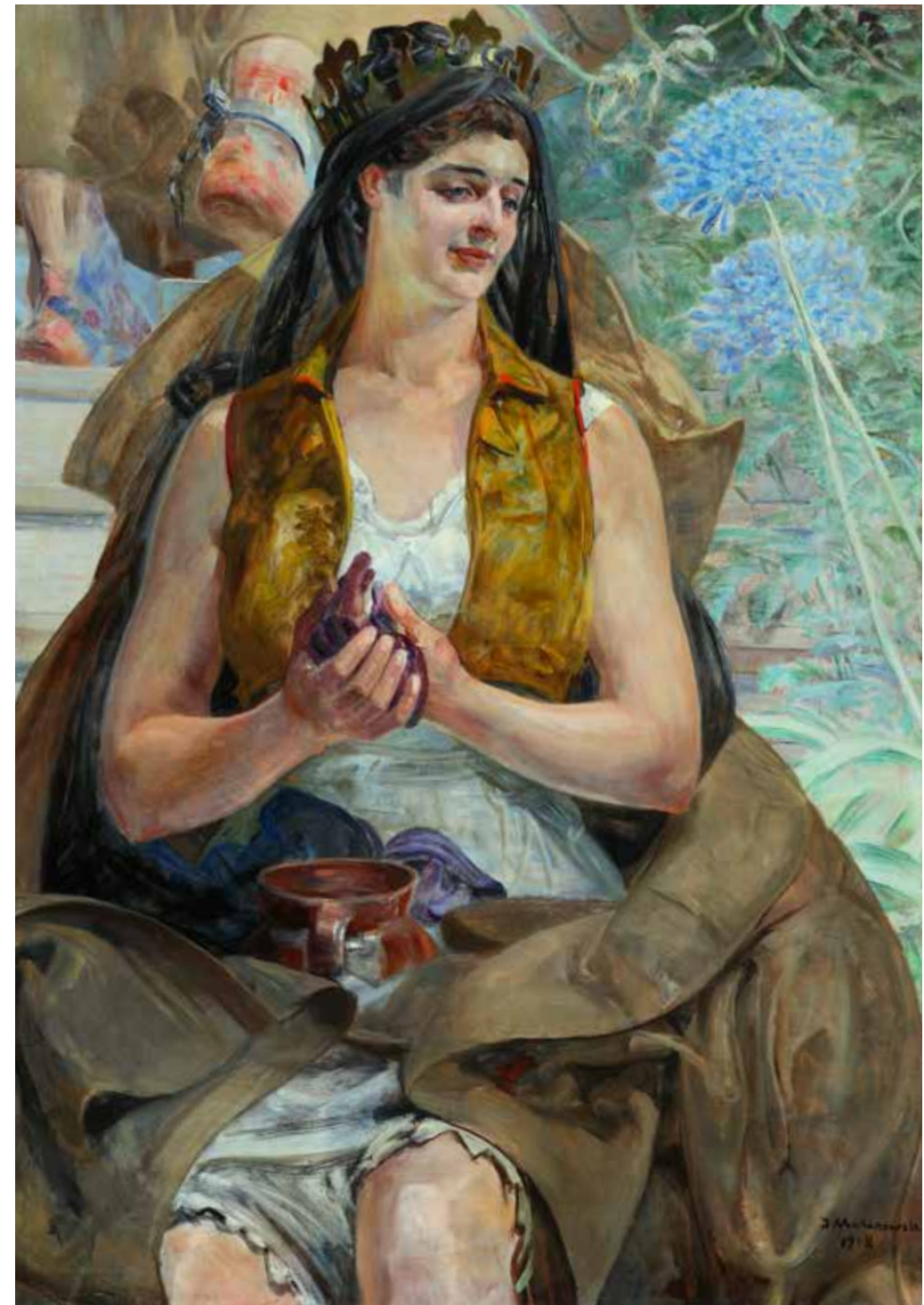
Edward Okuń
Dama z mufką, 1912, olej, płótno

Franciszek Żmurko
Portret modelki
 ok. 1900, olej, płótno





Jacek Malczewski
U studni
 1909, olej, tektura
 depozyt



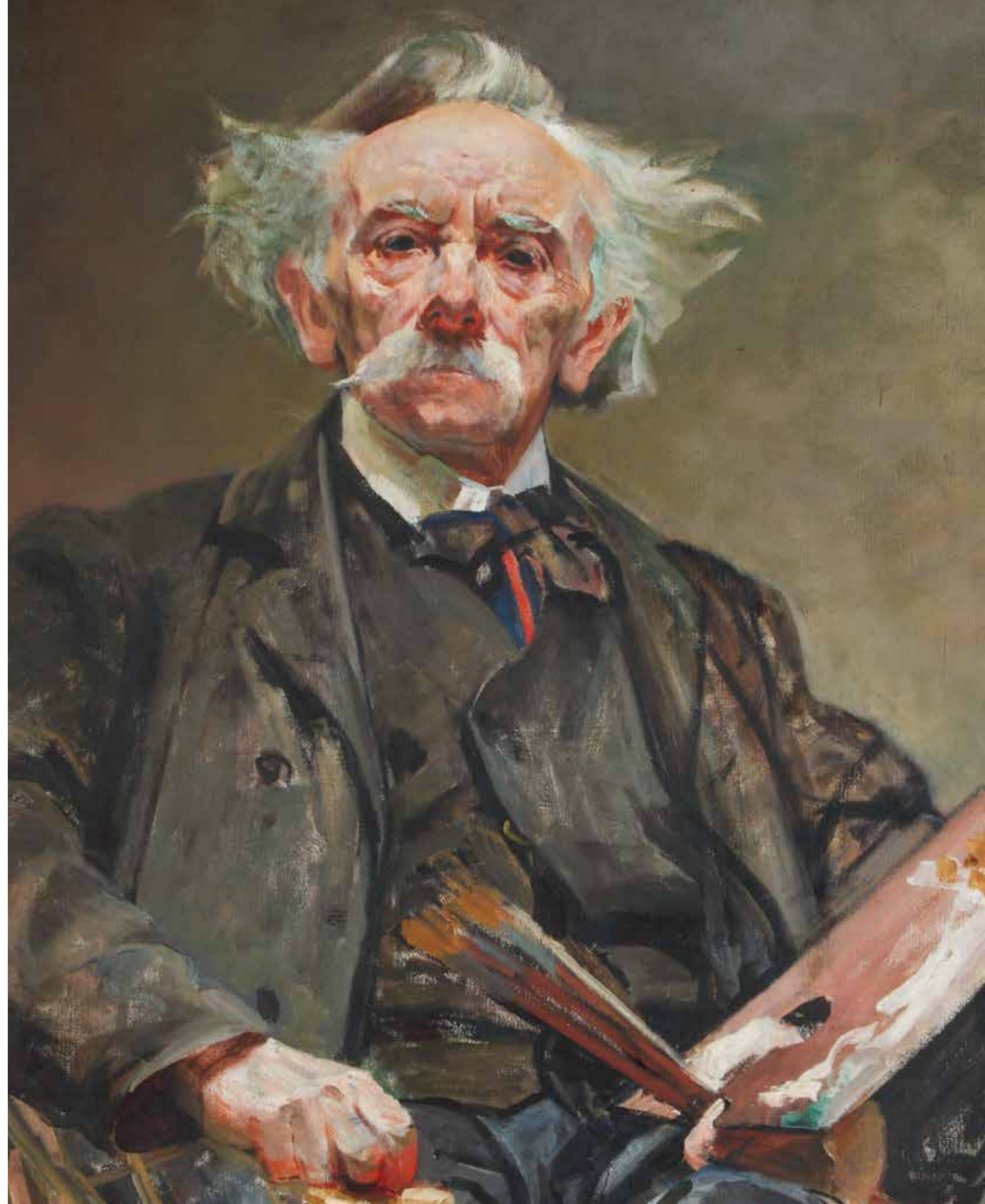
Jacek Malczewski
Polonia (I) – personifikacja Polski Odrodzonej 1918
 1918, olej, tektura



Jacek Malczewski
Portret malarza Stanisława Brynarskiego
 ok. 1906, olej, płótno, depozyt



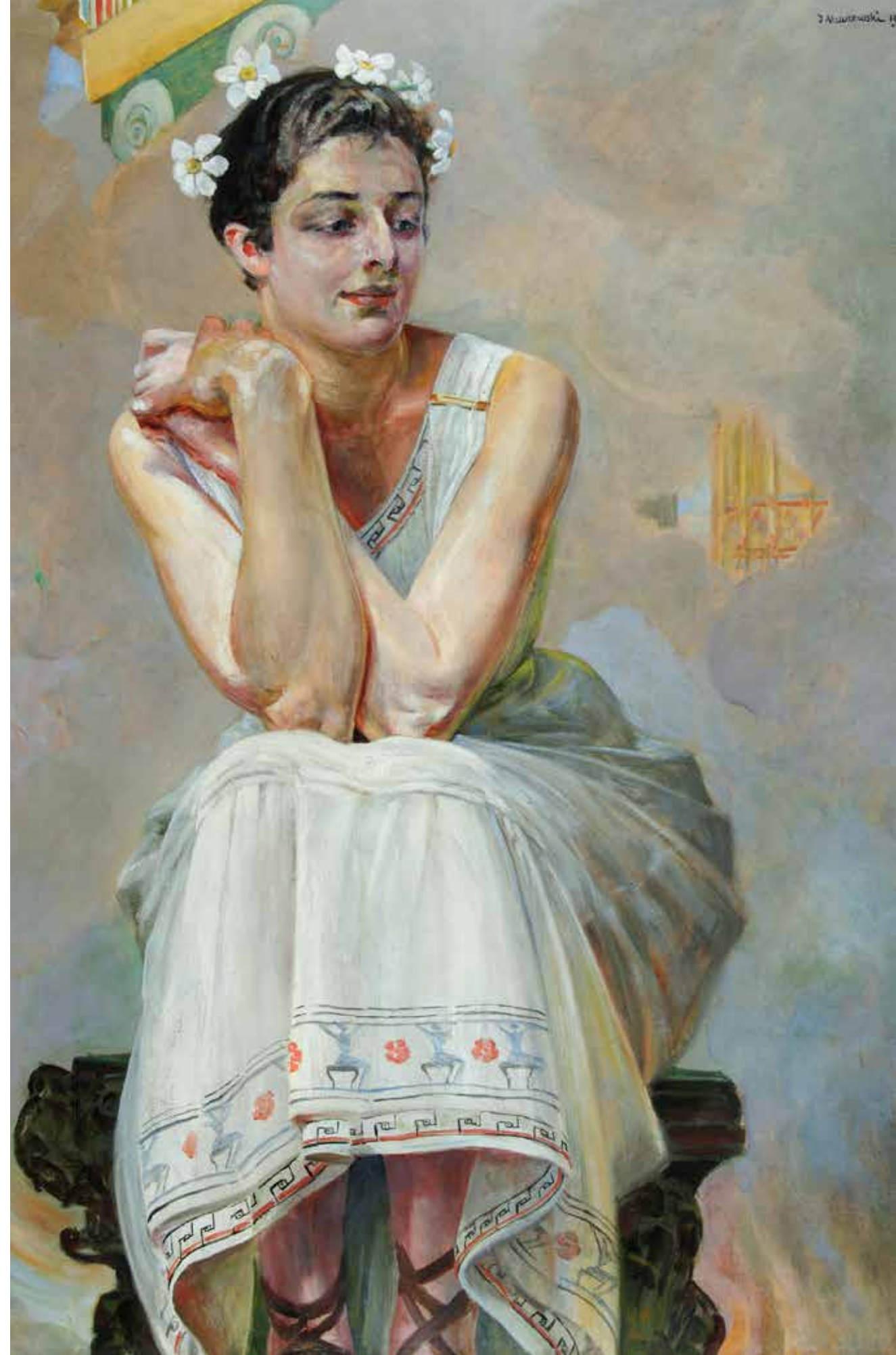
Jacek Malczewski
Portret Ireny Solskiej
 ok. 1900, olej, tkanina

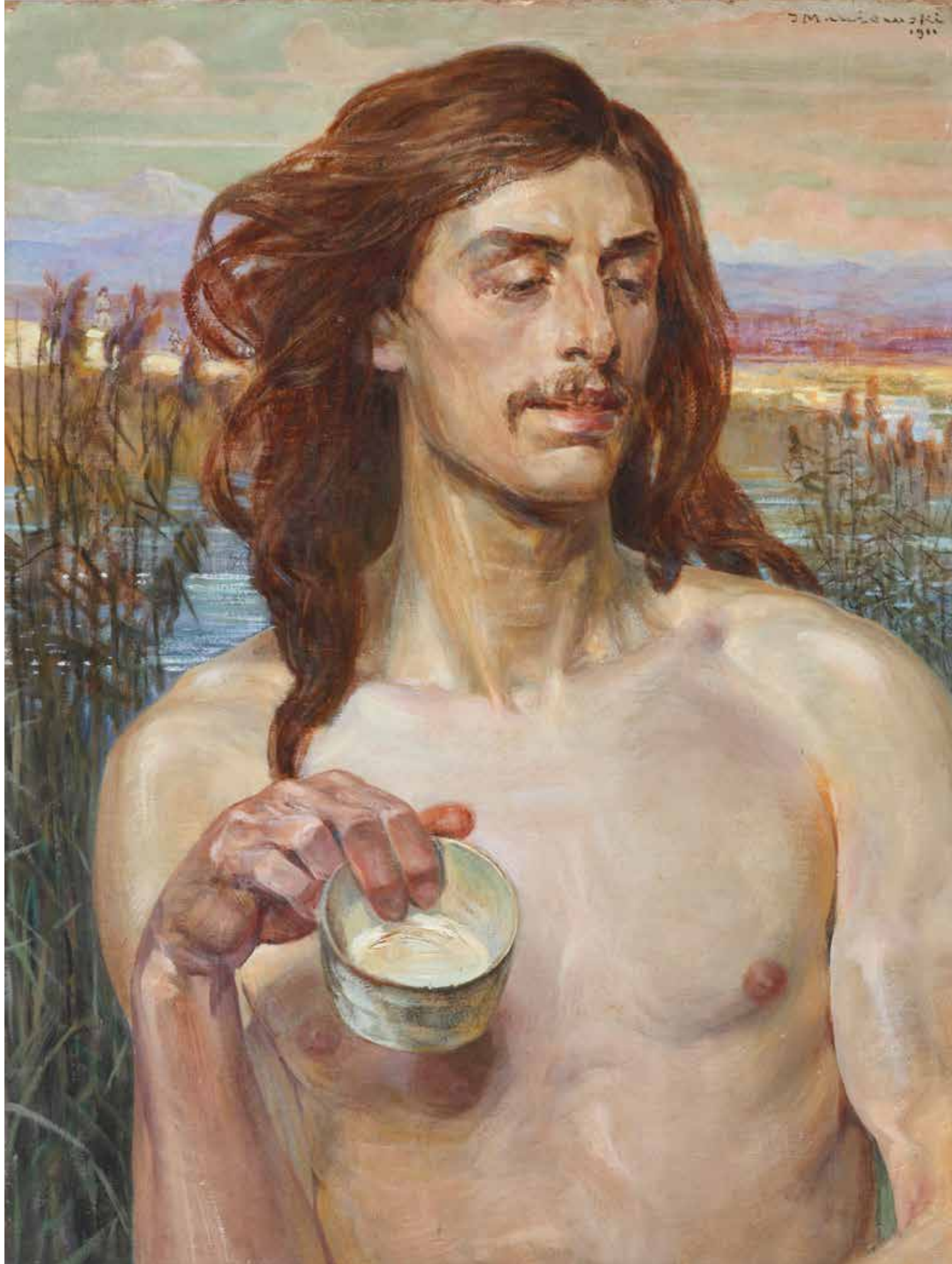




Jacek Malczewski
Autoportret w zbroi, 1919, olej, tektura

Jacek Malczewski
Pytia (z cyklu *Polonia*)
 1917, olej, tektura





Jacek Malczewski
Jan Chrzciciel
1911, olej, płótno



Jacek Malczewski
Alegoria Polski (z cyklu Polonia), 1918, olej, tektura



Stanisław Wyspiański
Kaczerice (karton do polichromii)
 1895–1896, pastel, papier

Leon Wyczółkowski
Kwiaty w ogrodzie, 1910, pastel, papier



Stanisław Wyspiański

Główka dziewczynki. Helenka (?)

1905, pastel, papier



Leon Wyczółkowski

Portret profesora Stanisława Szwarca

1911, pastel, tusz, papier



Iwan Trusz

Pejzaż wieczorny – droga

(Italia, Via Appia)

po 1900, olej, tektura

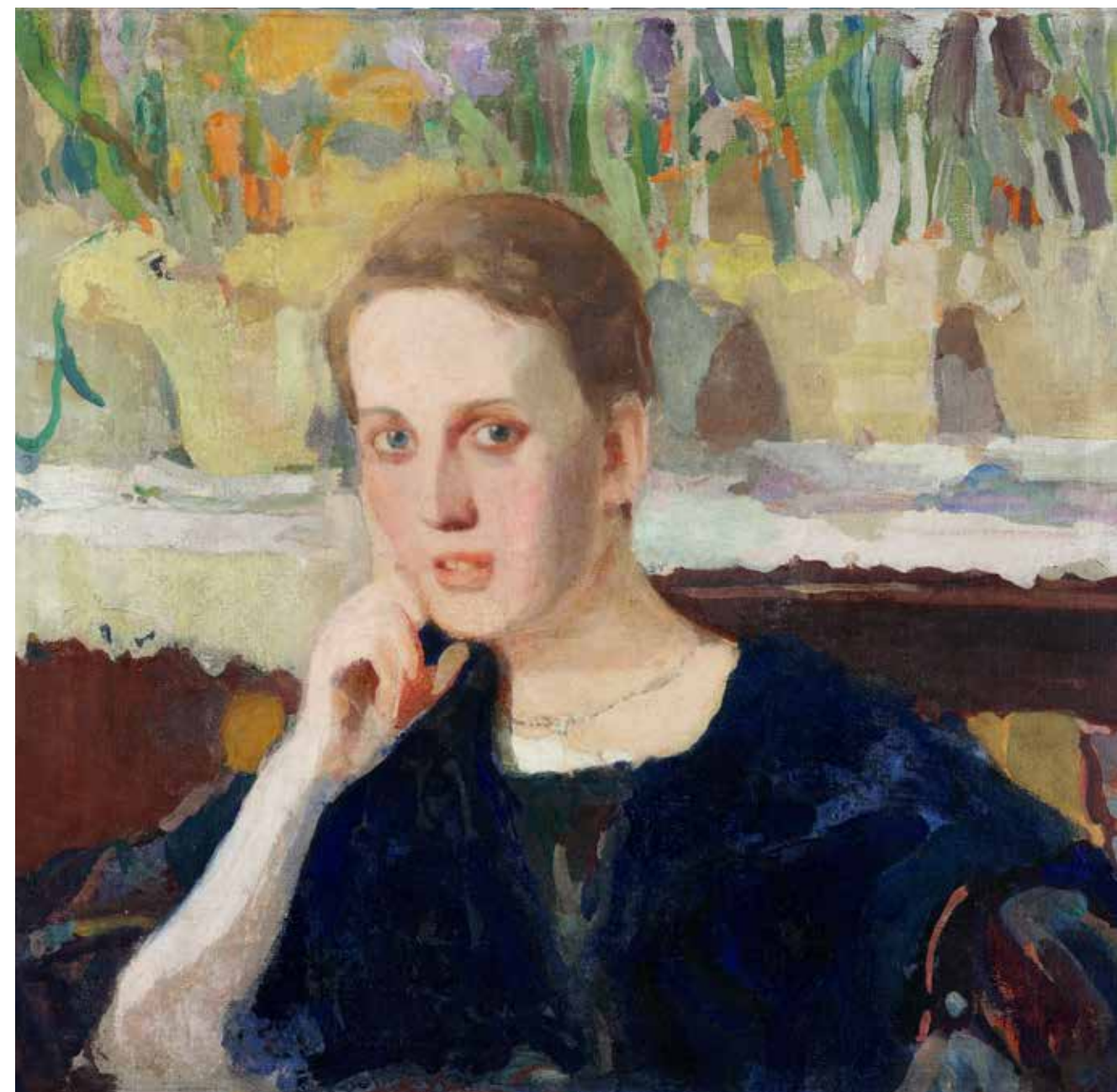


Leon Wyczółkowski

Aleja cyprysowa (Grenada), 1905, pastel, papier



Józef Mehoffer
Portret Macieja Radziwiłła
 po 1914, olej, płótno



Witold Wojtkiewicz
Portret Marii Raczyńskiej
 1908, olej, tempera, płótno



Fryderyk Pautsch

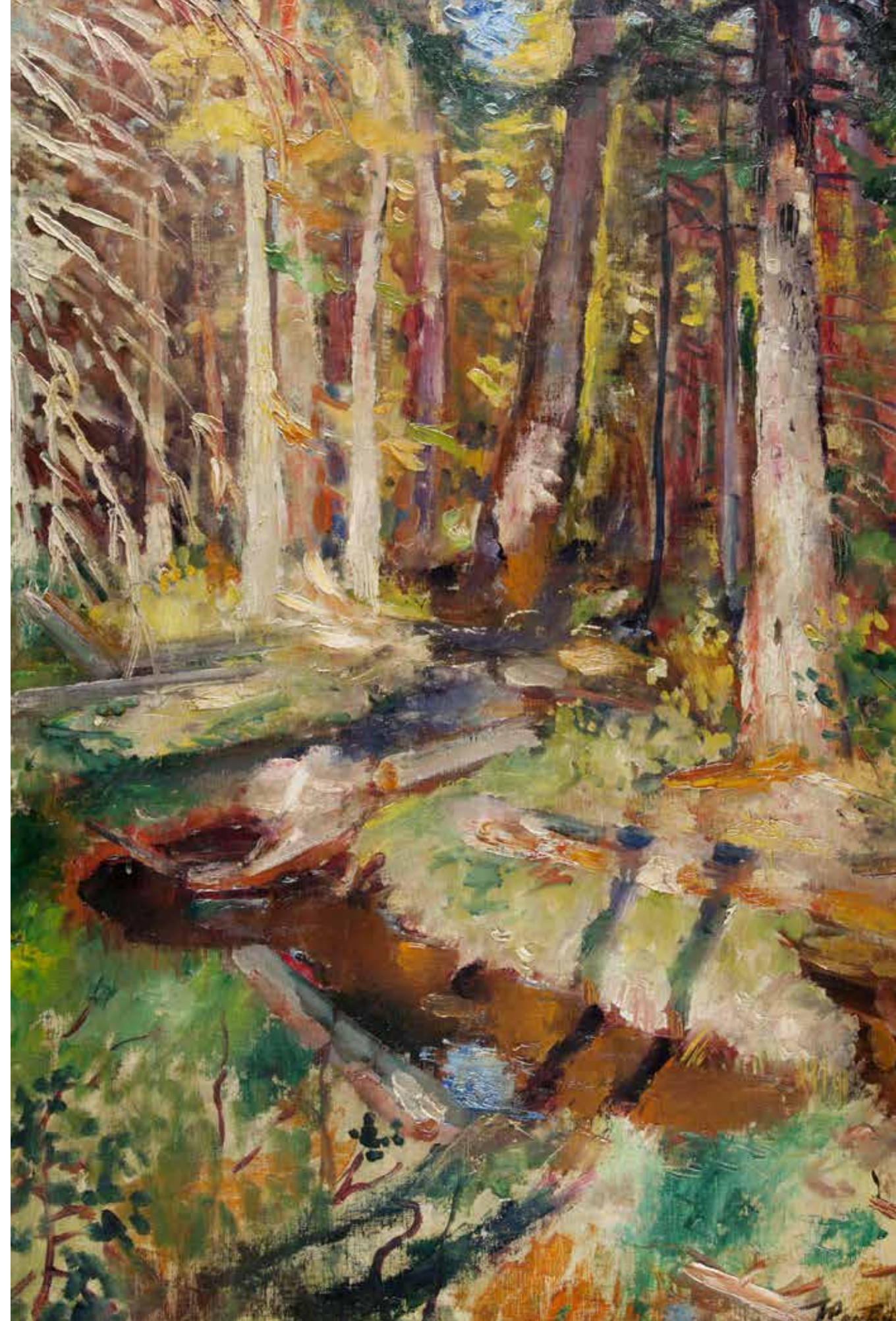
Żebrak (studium do portretu malarza Jana Stanisławskiego), 1907–1908, olej, płótno

Fryderyk Pautsch

Potok w lesie

1907–1908

olej, płótno




muzeum
narodowe
w kielcach

sztuka

nowoczesna

Tworzenie kolekcji sztuki nowoczesnej zainicjowano w 1947 roku. W czasie trwania Wystawy pejzażu zorganizowanej w ramach Świętokrzyskich Dni Kultury do zbiorów trafiły pierwsze, подарowane przez artystów, obrazy. Początki to głównie malarstwo polskie, szkice malarskie i nieliczne przykłady rzeźby powstałe mniej więcej od roku 1910 do współczesności. Obecnie 260 artystów jest reprezentowanych przez 1828 obiektów.

W kolekcji obecni są najbardziej znani przedstawiciele polskich szkół i ugrupowań, artyści tej rangi co Zygmunt Waliszewski, Zofia Stryeńska czy Henryk Stażewski. Wyróżniającą się część stanowią prace artystów krakowskich i kieleckich, w tym dorobek kielczanina Ryszarda Praussa. Kolekcja zawiera także grupę prac polskich artystów emigracyjnych lub polskiego pochodzenia, w tym: Antoniego Bachura, Stefana Knappa, Tadeusza Kopera, Josepha Konopki, Jana Dawida II Kuracińskiego, Józefa Natansona, Kazimierza Pacewicza, Jana Winczakiewicza-Vinci oraz współczesnych artystów obcych, choć tych jest zdecydowanie mniej.

Sztukę XX-wieczną, powstałą do końca lat 30., głównie malarstwo, prezentowano od 1968 roku jako część Galerii Malarstwa Polskiego. Ekspozycja mieściła się w XVIII-wiecznej kamienicy przy kieleckim Rynku. W 1972 przeniesiono ją do Dawnego Pałacu Biskupów Krakowskich, w sześciu salach wyeksponowano 95 obrazów, w tym m.in. *Kobietę z parasolką* z 1946 roku Tadeusza Kantora, cenionego w Europie, łączącego wiele sztuk artysty. Sztuka XX wieku powracała jeszcze na Rynek



w latach 1984–1988 i 1991–1992. Sześć lat później Galeria Malarstwa Polskiego i Sztuki Zdobniczej znalazła swe miejsce w skrzydle północnym Pałacu. Pokaz malarstwa tym razem zakończono na latach 30. – w trzech salach poświęconych XX wiekowi prezentowano 40 prac 23 artystów. W 2006 pokaz sztuki nowoczesnej został poszerzony o lata 40. i 50. – w sumie 53 prace 36 artystów, w tym cztery prace Józefa Czapskiego z francusko-polskiej rodzinnej kolekcji Michaela Popiela de Boisgelin. W 2009 tę prezentację wzbogacono o osiem prac z ogromnej i bardzo cenionej kolekcji Krzysztofa Musiała – między innymi Władysława Strzemińskiego i Leona Chwistka, dotąd nieobecnych w kieleckich zbiorach. Modernizacja Galerii w 2019 umożliwiła kolejne jej rozszerzenie do lat 70. łącznie. 85 prac 65 artystów reprezentuje takie kierunki artystyczne jak: formizm, art déco, koloryzm, figuracja, surrealizm, taszyzm i abstrakcja niegeometryczna (tzw. ciepła), abstrakcja geometryczna (tzw. zimna), op-art, pop-art czy konceptualizm.



Benon Liberski
Manifestacja
1965, olej, płótno

sztuka nowoczesna

formiści niezależni art déco

Prezentację rozpoczynają prace z lat 1910–1930, artystów, którzy z ogromnym zapalem chcieli zaszcześcić europejską nowoczesność na polskim gruncie. I ci niezrzeszeni, z indywidualnymi manierami, i ci, których nazwano formistami, reprezentują pierwsze krajowe wersje zachodniej awangardy łączące w jedno kubizm, fowizm, ekspresjonizm, futurizm – wszystkie wywodzące się z obrazowego rygorystu ojca nowoczesnego malarstwa, Paula Cézanne’a. Charakterystyczne cechy kierunku prezentuje *Zamek w Ojcowie* Konrada Winklera, pioniera polskiej szermierki i olimpijczyka, czy też *Kogut* Leona Chwistka z prywatnej kolekcji Krzysztofa Musiała będący przykładem indywidualnych poszukiwań logika-matematyka, twórcy rozwiniętego z formizmu strefizmu. W zbiorach obecny jest wczesno formistyczny *Paganini* Felicjana Szczyńskiego Kowarskiego, twórcy malarstwa monumentalnego i dekoracyjnego, który wywarł znaczący wpływ na polski realizm socjalistyczny po 1945 roku. Obraz, o zamasy-tych formach, przerysowaniach i żywej, nielokalnej, czyli nierealistycznej kolorystyce, wystawiany między innymi w Bordeau i Moskwie, jest jednym z najbardziej znanych prac XX wieku w zbiorach Muzeum w Kielcach. Przedstawia niezwykle włoskiego muzyka, aktywnego w pierw-

szych dziesięcioleciach XIX wieku, który czarował czy wręcz hipnotyzował tłumy od elit po masy w trakcie swoich nowatorskich występów, choć poza sceną był zupełnie nieciekawym, a nawet według niektórych wręcz odstręczającym. Mimo to skrzypek i kompozytor Niccolò Paganini był wielokrotnie malowany. Nie wiadomo, czy Kowarski znał słynny romantyczny obraz z 1831 roku, na którym, uwielbiający muzyka Eugène Delacroix, przedstawił modela w bardzo podobnym ujęciu. Obraz ten znajduje się obecnie w The Phillips Collection w Waszyngtonie.

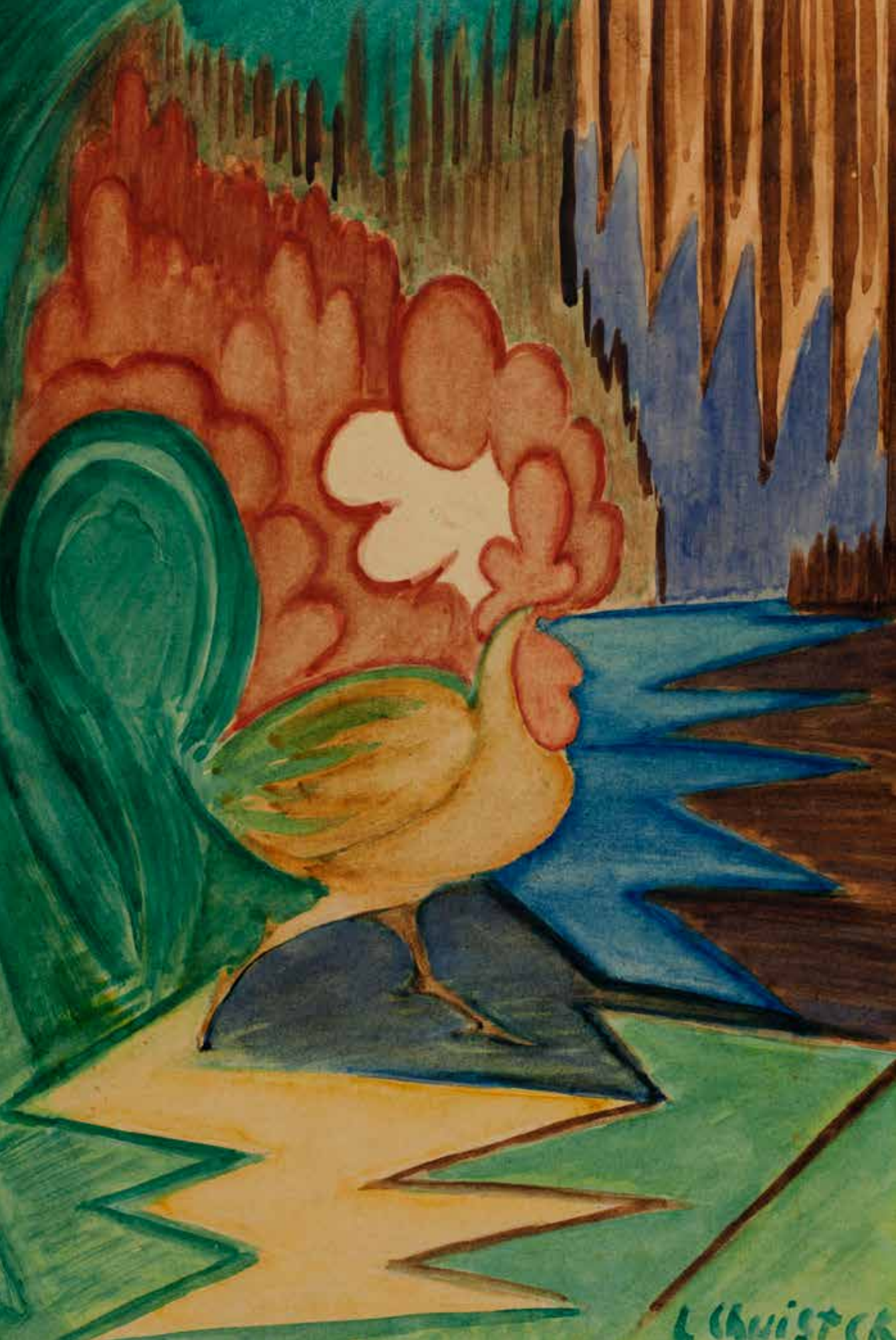
Malarską ciekawostką są dzieła Stanisława Ignacego Witkiewicza (Witkacego), m.in. *Portret profesora Kunceka*, *Walka* oraz *Nad przepaścią* – wytwory wszechstronnie utalentowanego intelektualisty i indywidualisty, teoretyka sztuki, pisarza i pioniera eksperymentalnej fotografii artystycznej. Bardzo często pracujący pod wpływem środków odurzających, według nich tworzył kategorie swoich prac.

Swoją reprezentację w kolekcji Muzeum ma art déco z lat 20. i 30. XX wieku. Ten międzynarodowy styl w sztukach wyższych i designie łączy stonowaną nowoczesność, klasyczną śródziem-

nomorską tradycję w figuracji oraz dobre rzemiosło w sztukach dekoracyjnych i użytkowych, często w oparciu o narodowy folklor, w polskim przypadku najczęściej zakopiański. Nazwa tego bardzo popularnego, lubianego i naśladowanego do dzisiaj stylu pochodzi od wielkiej wystawy paryskiej zorganizowanej w 1925 roku. Triumfy na niej święcili polscy twórcy, a wśród nich Zofia Stryjeńska, uzyskując Grand Prix w czterech kategoriach i krzyż Legii Honorowej. Jej *Prządka* – część kilku elementowej kompozycji *Marzec Kwiecień Dyngus* – jest jednym z najbardziej charakterystycznych przykładów stylu autorki. Typowe dla polskiej wersji art déco są brązowe kobiece główki Henryka Kuny, bardzo modnego rzeźbiarza międzywojnia, współzałożyciela grupy *Rytm*, czy bukoliczna *Idylla* przedwcześnie zmarłego Eugeniusza Zaka, jednego z przedstawicieli wielonarodowej École de Paris, cenionego przez krytykę francuską.



Zofia Stryjeńska
Prządka
1925, tempera, płótno



Leon Chwistek

Kogut

ok. 1930, akwarela,

ołówek, papier

depozyt

Krzysztofa Musiała



Konrad Winkler

Zamek w Ojcowie, ok. 1921, olej, tektura

Eugeniusz Zak
Zaduma
ok. 1924, olej, płótno



Eugeniusz Zak
Idylla
ok. 1920–1922, olej, płótno

formiści niezależni i art déco

Felicjan Szczęsny Kowarski

Paganini, 1923, olej, płótno



Roman Kramsztyk

Vanitas vanitatum

po 1930 (?), olej, płótno



Henryk Kuna

Głowa kobiety II

ok. 1930 (?), brąz

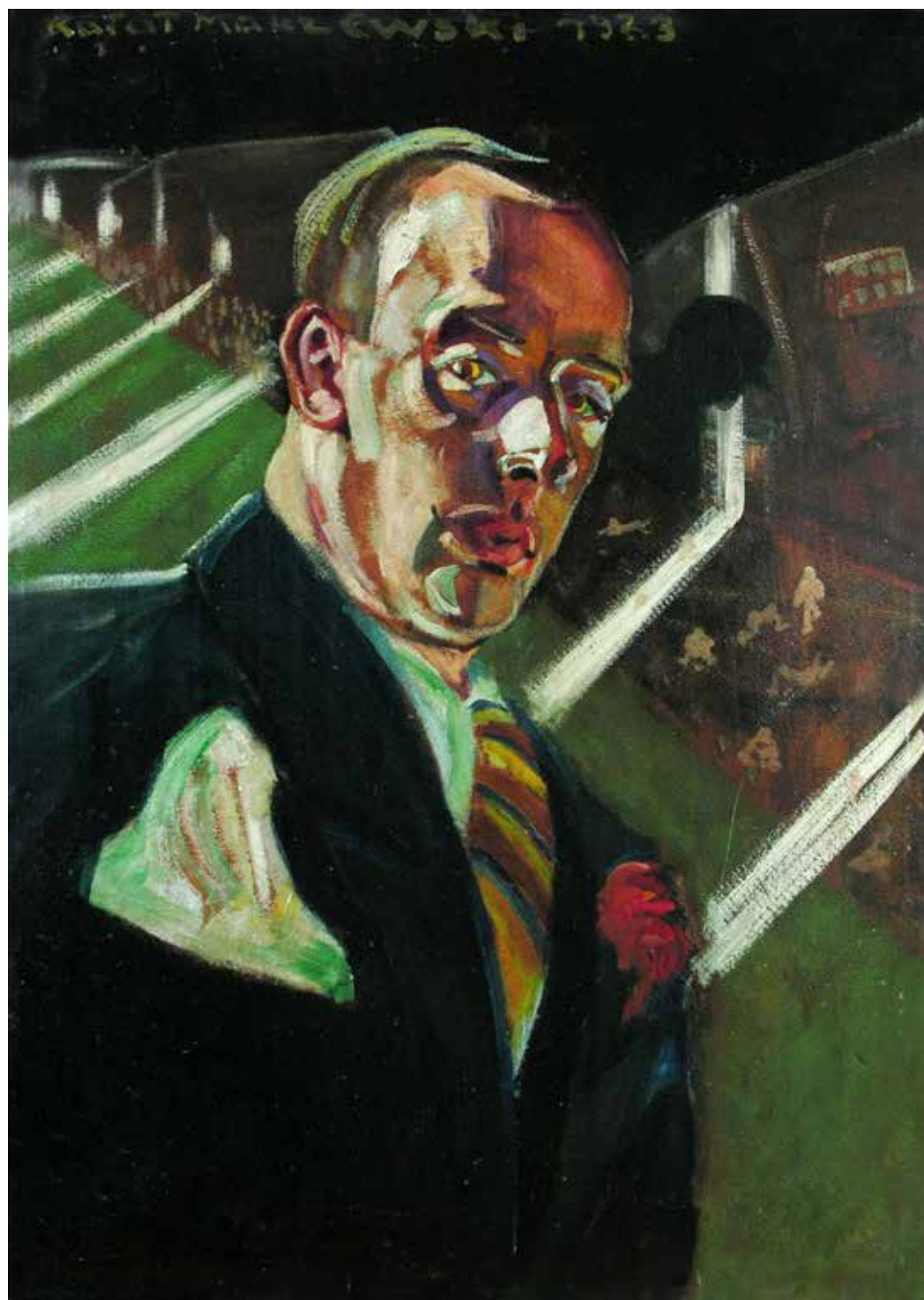


Henryk Kuna

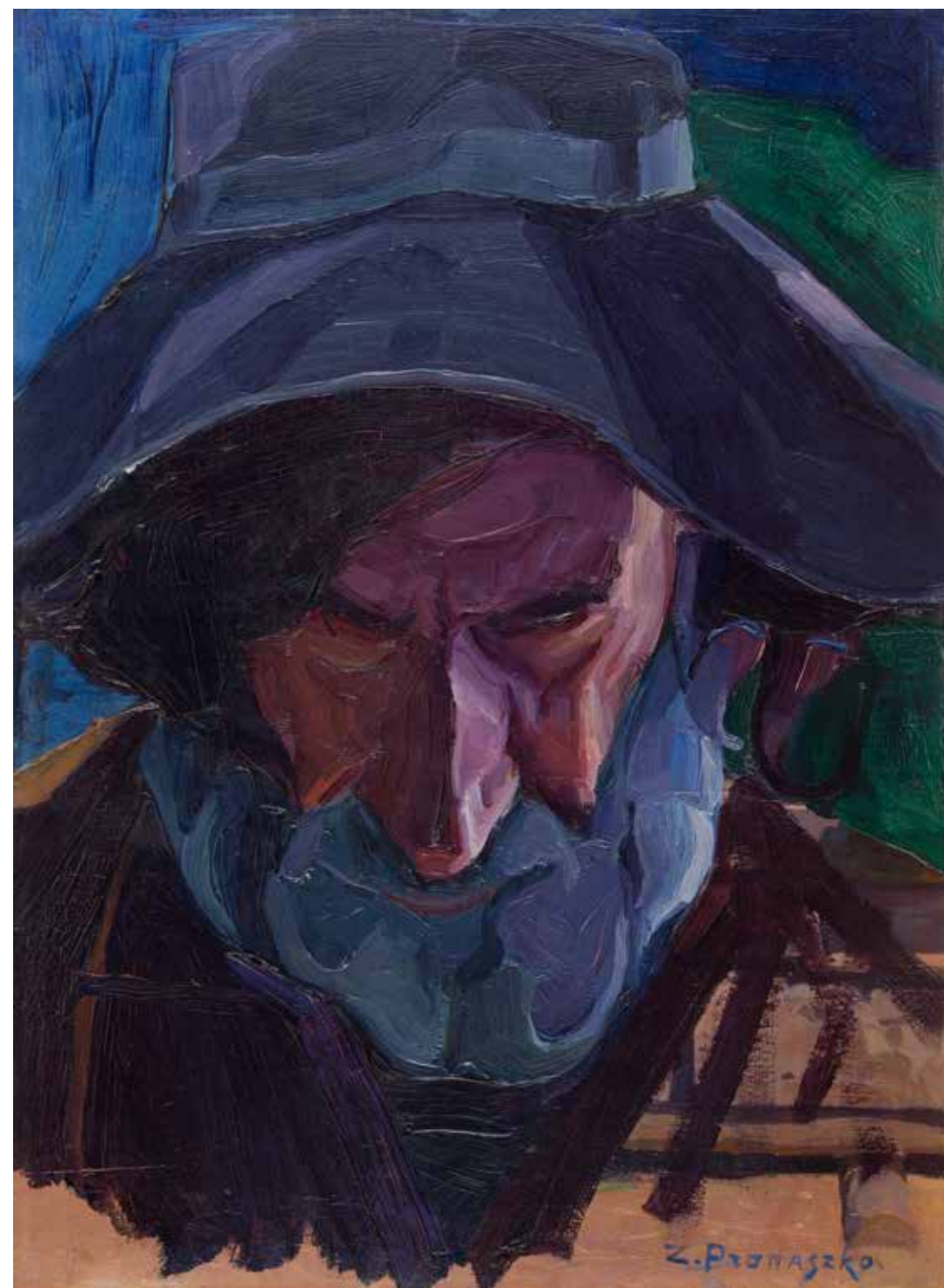
Głowa dziewczęca I

ok. 1930 (?), brąz

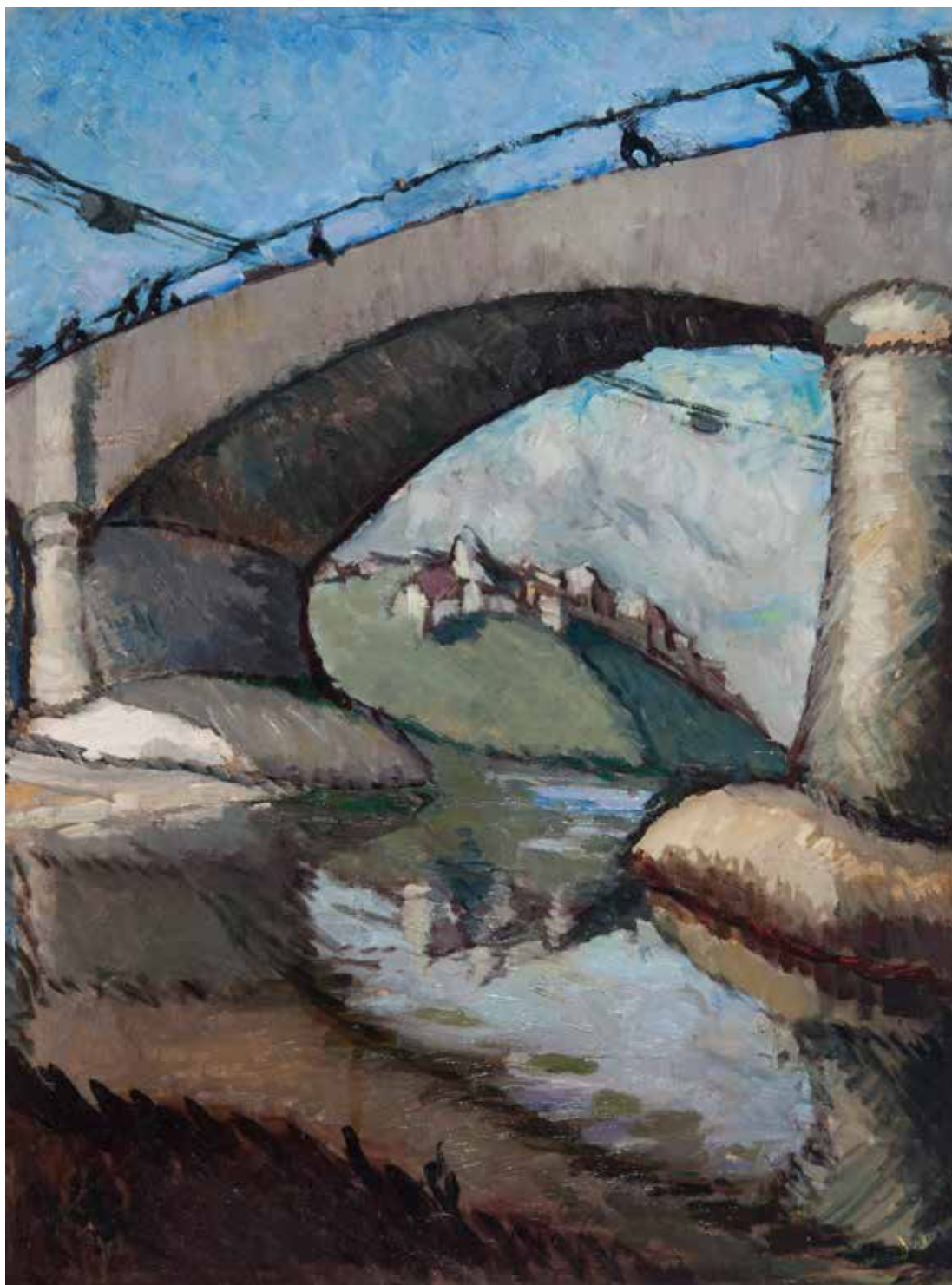




Rafał Malczewski
Autoportret alegoryczny, ok. 1923, olej, płótno



Zbigniew Pronaszko
Głowa rybaka, 1910-1912, olej, deska



Eugeniusz Eibisch

Most

ok. 1919–1921

olej, tektura



Roman Kramsztyk

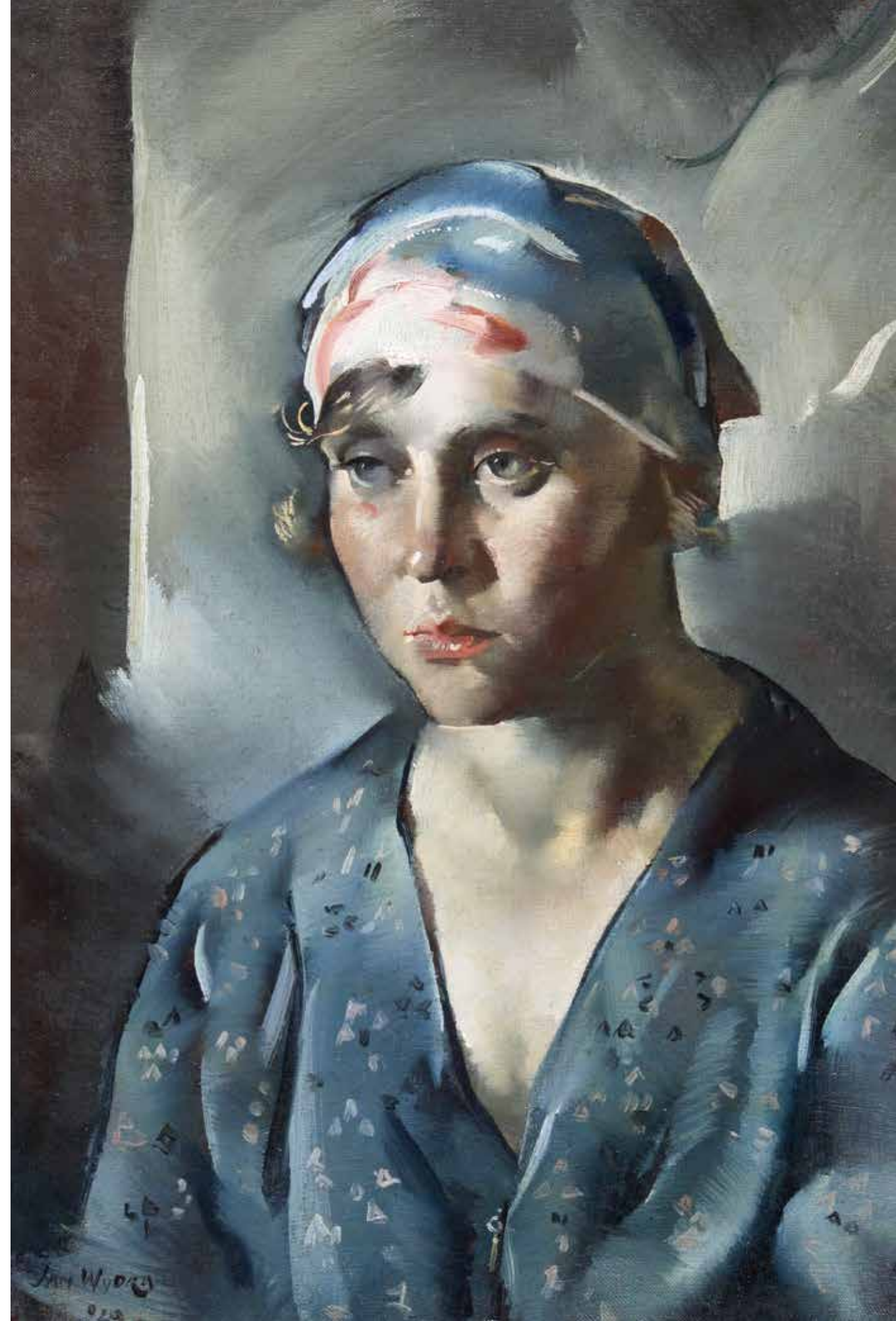
Port bretoński

ok. 1912 (?), olej, płótno



Rafał Malczewski
Portret Jadwigi Witkiewiczowej, ok. 1923, olej, tektura, depozyt Krzysztofa Musiała

Jan Wydra
Portret kobiety
 1929, olej, płótno





Wacław Borowski
Kompozycja
1920, olej, płótno



Tadeusz Makowski
W kurniku, ok. 1921, olej, płótno

koloryści

Od końca lat 30. mamy do czynienia z kolorystycznym przełomem w malarstwie polskim, który trwał do lat 70. i wydał rozstrzygnięte przede wszystkim kolorem prace kapistów, kolorystów, byłych formistów i ich uczniów. Ich prace w Galerii prezentowane są razem z polską figuracją w jej różnorodnych wydaniach. Typowe założenia kapistów w odniesieniu do malarstwa wyśmienicie ilustruje prawie abstrakcyjna *Droga* Jana Cybisa, teoretyka kierunku. Temat stał się mało znaczącym pretekstem do zabawy kolorem i fakturą, mniej lub bardziej impastowo-mięsista plama barwna miała odgrywać podstawową rolę w przesłaniu obrazu. W przypadku *Drogi* doszedł jeszcze element bardzo modnej w tym czasie na świecie ciepłej, migotliwej abstrakcji, którą artyści polscy mogli wreszcie się zachwycić po ponurych latach narzuconego odgórnie socrealizmu. Podobnie charakterystyczna jest *Martwa natura* Karola Larischa czy *Martwa natura z pieskiem* Zygmunta Waliszewskiego. Autor słynnych *Uczt*, był jednym z najbardziej utalentowanych malarzy w historii sztuki polskiej, bardzo wcześnie rozkwitłym i równie wcześnie zmarłym. Był też admira-torem malarstwa rosyjskiego, zachodniego renesansu i baroku, a także impresjonizmu i awangardy, oglądanych w sławnych prywatnych kolekcjach Szczukina i Morozowa w Moskwie. Mimo amputacji nóg w wyniku



i figuracja

choroby Bürgera, nie zaprzestał działalności artystycznej. Niepełnosprawność nie miała żadnego wpływu na jego przepełnione radością życia obrazy, w których połączył soczysty kolor szkoły rosyjskiej i francuskiej. *Piesek* Waliszewskiego dobrze współgra z *Pieskiem w zielonym płaszczyku* Józefa Czapskiego, jego kolegi z Komitetu Paryskiego. Obraz pochodzi z prywatnej kolekcji Michaela Popiela de Boisgelin.

Pięknym przykładem bezkompromisowej drogi artystycznej w okresie socrealizmu jest twórczość Marii Jaremy, uczennicy wybitnego rzeźbiarza Xawerego Dunikowskiego. *Dwie głowy* należą do kolejnego cyklu monotypii traktowanych prawdopodobnie jako kontynuacja zarzuconych przed 1945 rokiem doświadczeń z rzeźbą. Jarema aktywnie uczestniczyła w latach 30. w ruchu robotniczym i była przekonana o konieczności stworzenia wspólnego frontu artystów z proletariatem w walce z władzą. Od początku lat 50. Jarema coraz rzadziej odwoływała się do przedstawień figuralnych na korzyść abstrakcyjnych. Podobnie rzecz się miała w przypadku Alfreda Lenicy, w późniejszym czasie cenionego abstrakcjonisty. Jego sumaryczni i barwni *Robotnicy* umknęli szaremu i nudnemu stereotypowi. Z kolei konturowa *Wiosna* Tymona Niesiołowskiego jest świadectwem niezmiennych od dziesięcioleci predylekcji artysty, poczynawszy od współorganizowa-



Jan Cybis
Droga, 1965, olej, płótno

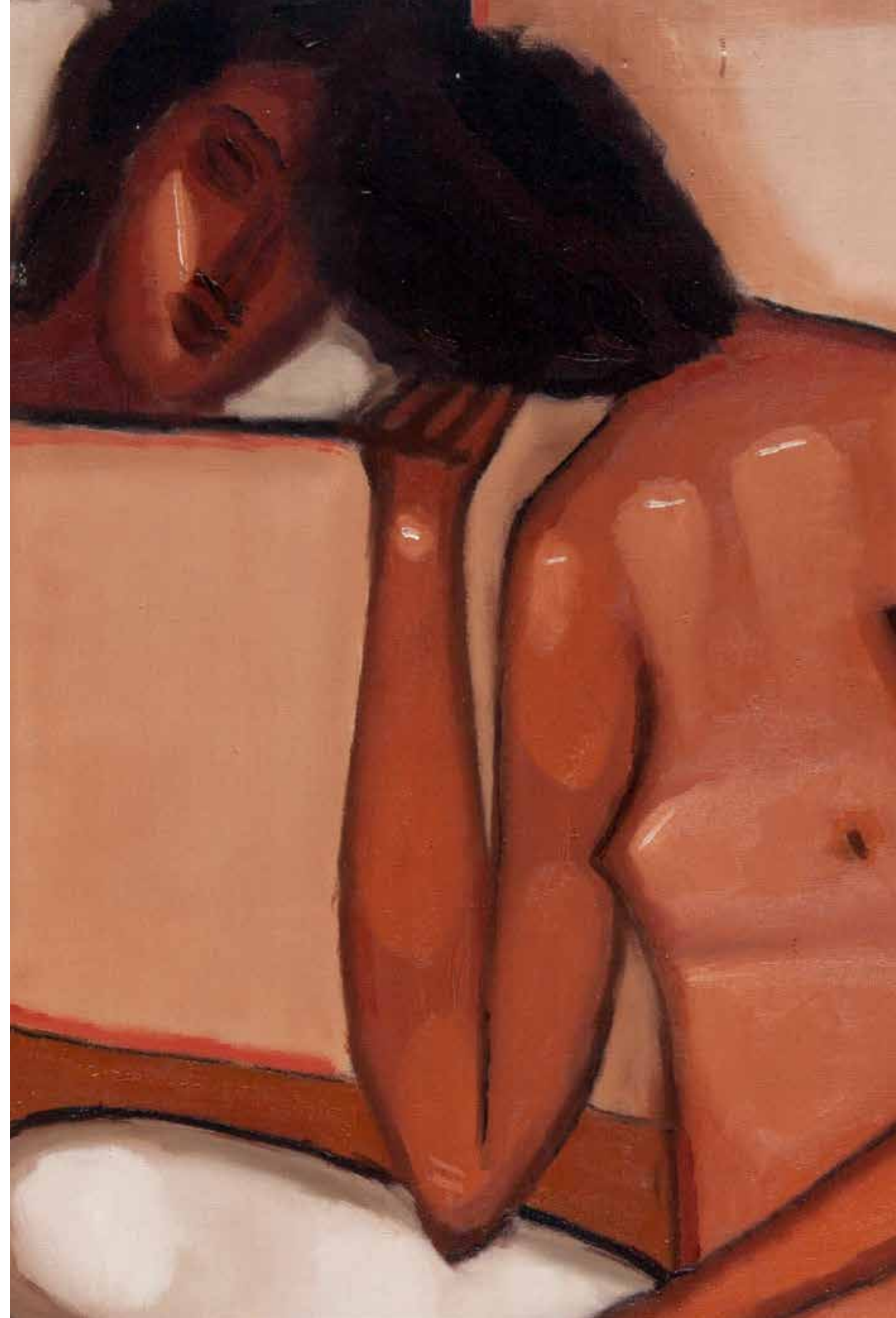
nia krakowskich formistów i aktywnego uczestnictwa w zakopiańskim środowisku artystycznym. Tadeusz Dobrowolski, ceniony historyk sztuki, celnie podsumował: „Podziw dla »pięknego« świata, dla ciał kobiecych i kwiatów determinował całe dzieło życia”. Podziw dla pięknych, kobiecych ciał wyrażali także, każdy w swoim charakterystycznym i łatwo rozpoznawalnym stylu, Jerzy Nowosielski i Kazimierz Mikulski. *Dziew-*



Jerzy Nowosielski

Dziewczyna myjąca się, 1959, olej, płótno

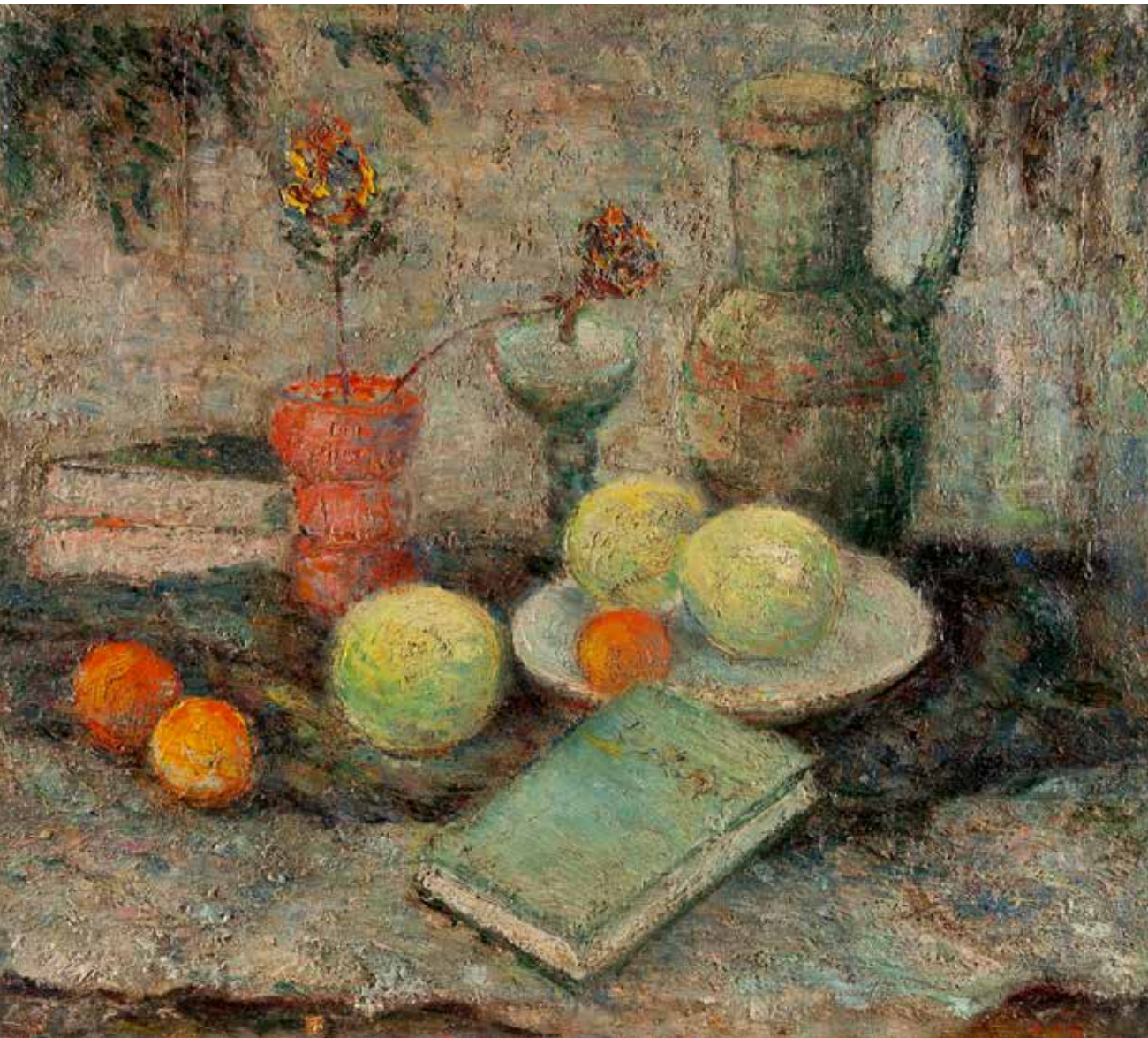
czyna w czepku kąpielowym Nowosielskiego, autora polichromii kościelnych, to jeden z wielu przykładów nieślabnącej fascynacji artysty hieratyczną, dostojną sztuką ikonową, którą studiował we Lwowie. Kobiety Mikulskiego, jak Nowosielski członek Grupy Krakowskiej, także scenografa i reżysera, są o wiele bardziej sensualne, nie mają nic do ukrycia. Wręcz przeciwnie, wraz z przedmiotami i zwierzętami przeważnie orbitują w modelowo surrealistycznym entourage'u, jak ma to miejsce na obrazie *W nowe światy kroczymy*. Mieczysław Porębski, krytyk i teoretyk sztuki, słusznie zauważył, że „nie ma chyba w Polsce artysty, który by równie jak on głęboko wniknął w samą istotę surrealistycznej dyscypliny i surrealistycznej inspiracji”. Inny typ surrealizmu, filozoficzno-metafizyczny, stylistycznie bliski hiperrealizmowi, reprezentuje *Pejzaż pożegnalny* Henryka Wańka. Pop-artowska, płasko malowana kobieta Josepha Konopki w *Sunbather 6*, malarza i scenografa polskiego pochodzenia przez kilkadziesiąt lat pracującego dla nowojorskiej telewizji NBC, to już pani z innej epoki, ze świata kultury masowej, neonowej konsumpcji, wygod i luksusu, bez kompleksów i europejskich traum. Za to polska niedoceniona wersja pop-artu Benona Liberskiego w *Manifestacji* nie ma w sobie nic z rozśłonecznionej pogody Konopki. Artysta, także grafik ze szkoły łódzkiej, znany był ze swoich obrazów przedstawiających zakłady przemysłowe modernizującej się Polski i nowoczesnych przedstawień miast utrzymanych w komiksowej stylistyce i minorowym nastroju. Szczególny typ figuracji reprezentuje Jan Dobkowski, którego *Sytuacja P.E.* jest wyjątkowym przykładem owocnej współpracy z Jerzym Zielińskim w artystycznym duecie Neo-Neo-Neo w pierwszej klasycznej fazie twórczości artysty. Dobkowski już pod koniec studiów wypracował swój własny, od razu rozpoznawalny styl, korzeniami sięgający secesji. Na obrazie przedstawił postaci w mocnej czerwieni i zieleni, odwołujące się do wiecznotrwałych, erotycznych związków łączących kobiety i mężczyznę, do dominującego pierwiastka kobiecego i podległego mu męskiego.



Karol Larisch

Martwa natura z dzbanem

ok. 1931–1935, olej, płótno



Juliusz Studnicki

Martwa natura z owocami

1942, tempera, tektura



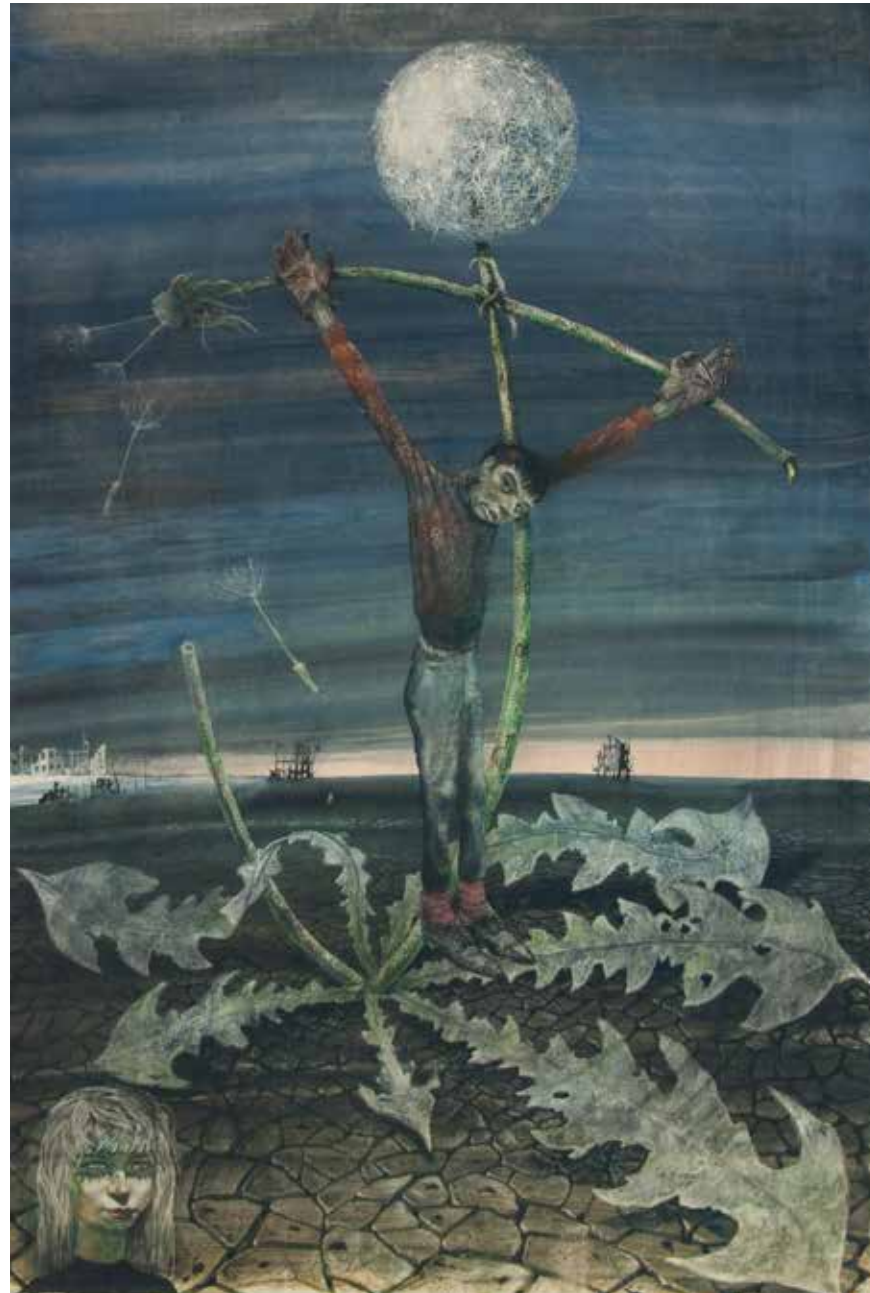
Zygmunt Waliszewski
Martwa natura z pieskiem
 ok. 1925, olej, tektura

koloryści i figuracja



Józef Czapski
Kobieta przy drzwiach z kotarą, 1954, olej, płótno, depozyt Michaela Popiela de Boisgelin

Bronisław Wojciech Linke
Golgota – Nowoczesność
 1958, technika mieszana, dykta



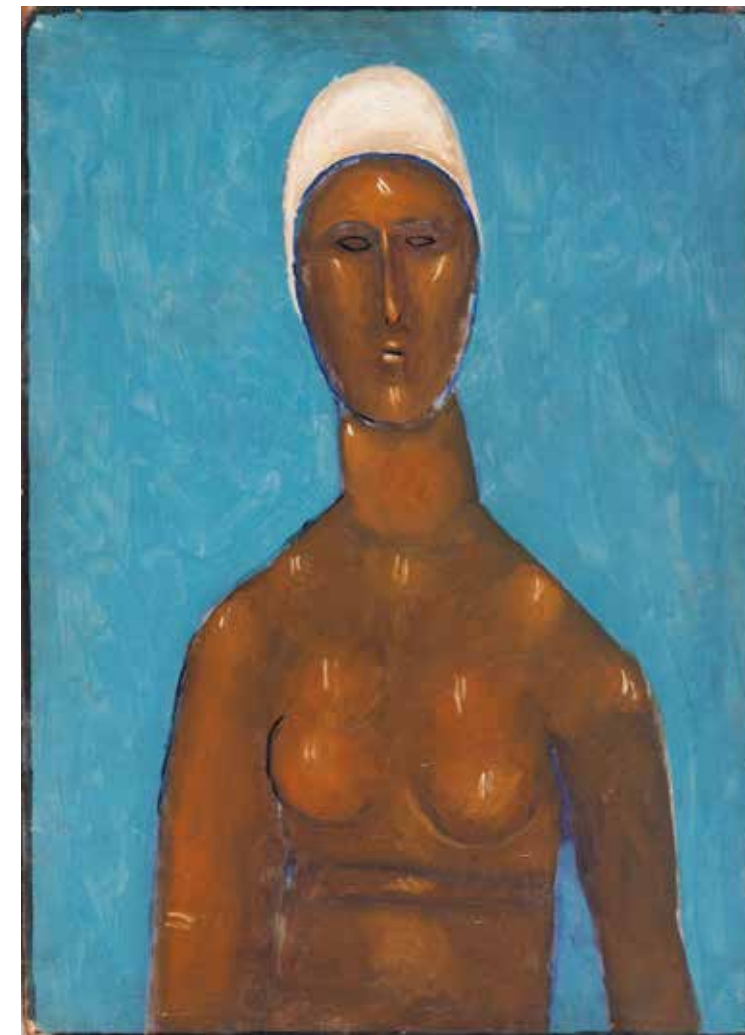
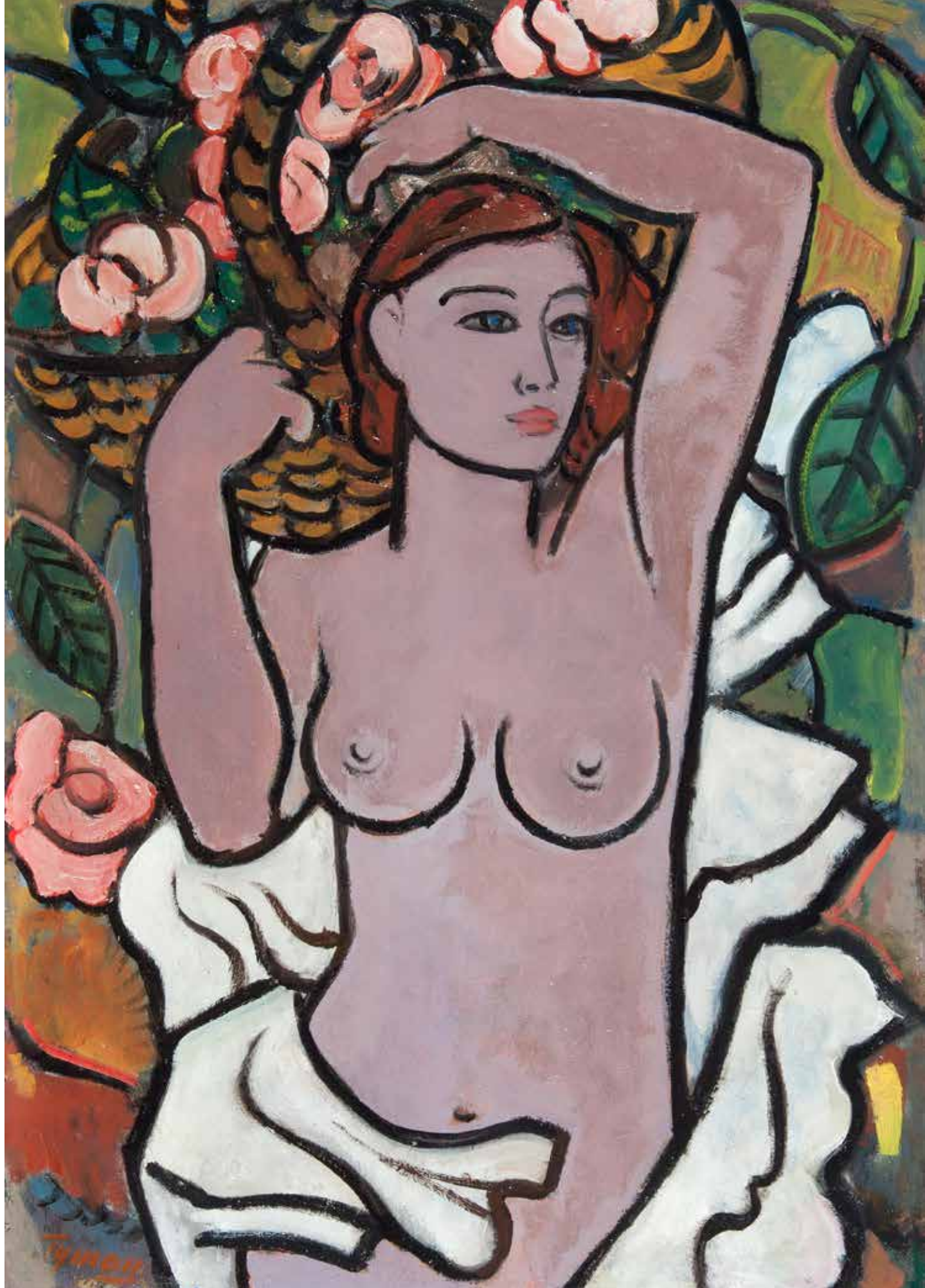
Maria Jarema
Dwie głowy
 1950, tempera, tusz, kredka, papier



koloryści i figuracja

Tymon Niesiołowski

Wiosna, 1957, olej, tektura



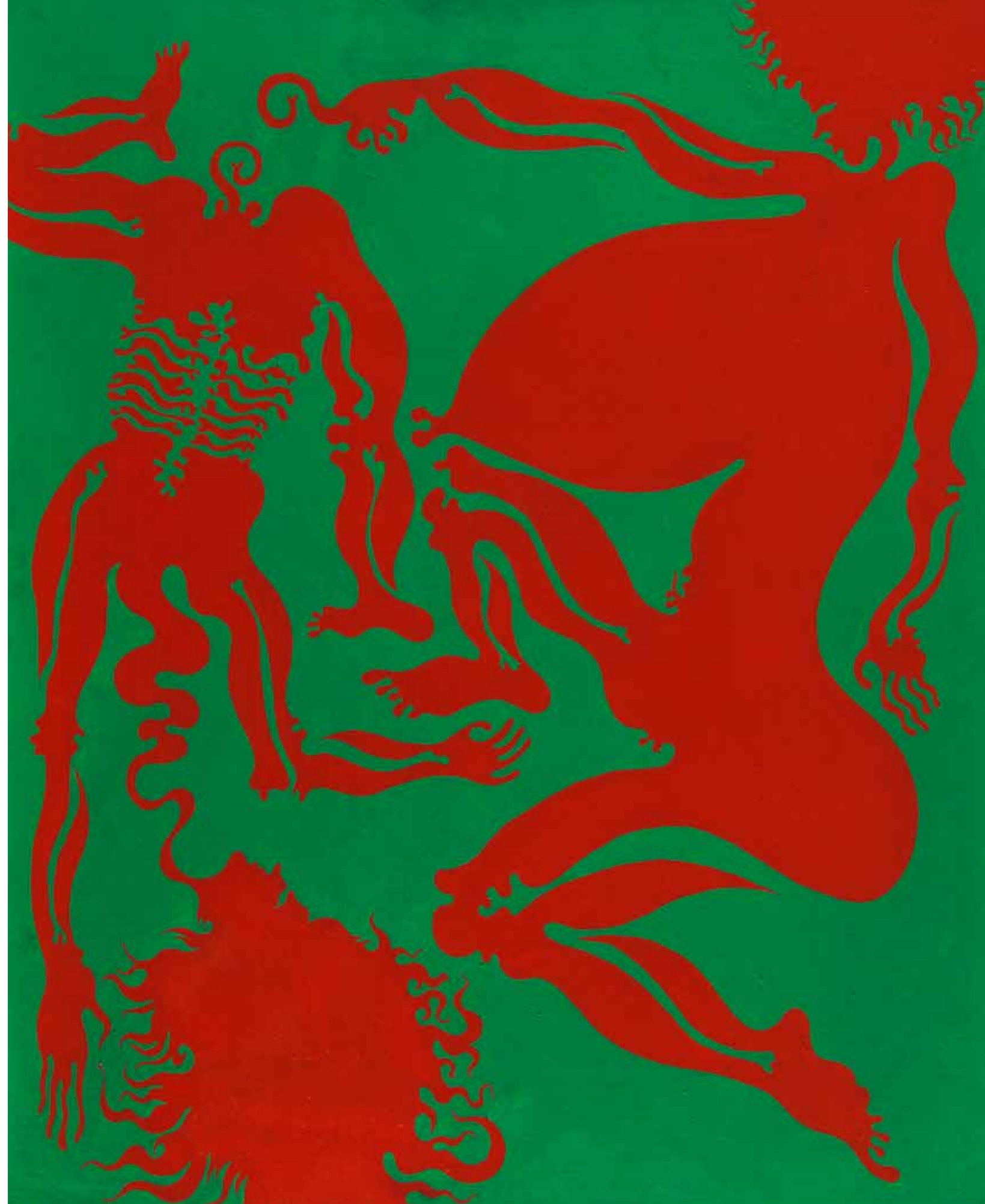
Jerzy Nowosielski

Dziewczyna w czepku kąpielowym, 1954, olej, dykta

Kazimierz Mikulski
W nowe światy kroczymy
 1957, olej, płótno



Jan Dobkowski
Sytuacja p.e.
 1971, olej, płótno



Alfred Lenica
Robotnicy
 1952, olej, płótno



Henryk Waniek
Pejzaż pożegnalny
 1978, olej, płótno



Tadeusz Kantor
Kobieta z parasolką, 1946, olej, płótno



Wacław Taranczewski
Martwa natura z dzbankiem
 1950, olej, płótno



Eugeniusz Eibisch

Portret Wiktora Ludwika Kielbassa, ok. 1950, olej, płótno



Artur Nacht-Samborski

Popiersie mężczyzny, 1950, olej, płótno



Leopold Lewicki
Pejzaż zimowy z domami
ok. 1932, olej, dykta



Józef Jarema
Pejzaż
ok. 1930 (?), olej, płótno

Marcin Samlicki

Ulica w miasteczku, 1927, olej, płótno



Joseph Konopka

Sunbather 6, 1966, akryl, płótno



Jerzy Fedkowicz

Martwa natura z kwiatami, ok. 1950 (?), olej, płótno



Józef Czapski

Martwa natura z pomarańczami, po 1930, olej, płótno, depozyt Michaela Popiela de Boisgelin

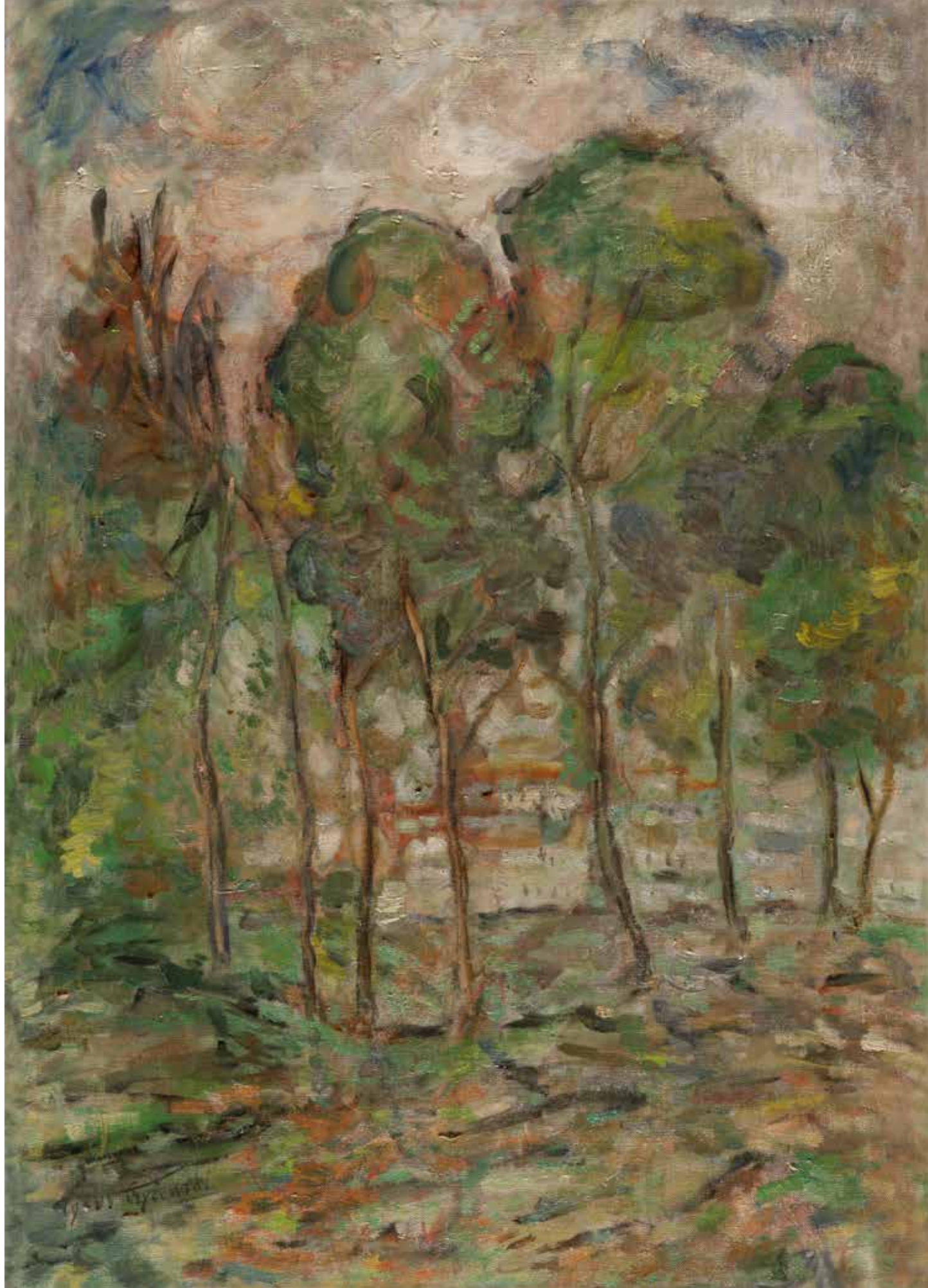


koloryści i figuracja

Tytus Czyżewski

Pejzaż

1940 (?), olej, płótno



Eugeniusz Eibisch

Portret kobiety, 1930–1940, olej, płótno



Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy)
Portret profesora Kunceka, 1920, pastel, papier



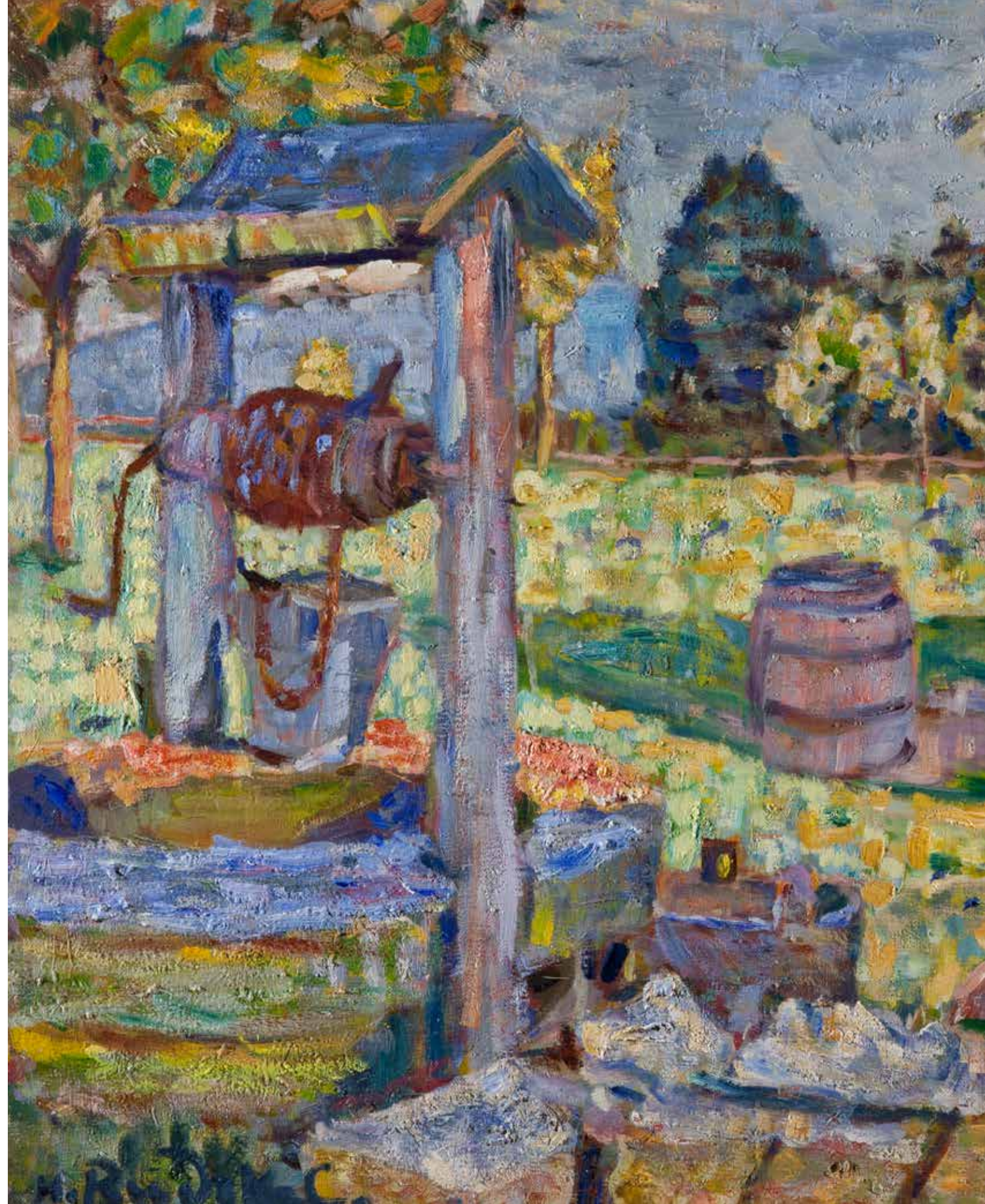
Konrad Szrednicki
Autoportret z paletą, 1951, olej, płótno



Hanna Rudzka-Cybis
Pejzaż z Tuligłówn
 ok. 1936, olej, płótno



Hanna Rudzka-Cybis
Studnia w Dobczycach
 1956, olej, płótno



awangarda abstrakcyjna

Swoje miejsce w nowej Galerii znalazło, po raz pierwszy w tak rozszerzonym chronologicznie zestawie, malarstwo nieprzedstawiające, czyli abstrakcja geometryczna, o wiele mniej popularna w Polsce niż na Zachodzie Europy czy w Stanach Zjednoczonych. Reprezentację ma również abstrakcja niegeometryczna taszystowska (nazwa pochodzi od francuskiej nazwy plamy *une tache*) – bardziej popularna w kraju odmiana malarstwa abstrakcyjnego, zarówno wśród samych twórców, jak i odbiorców sztuki. Od końca lat 50. do początków 70. abstrakcja była jednym z dominujących kierunków w Polsce, także jako naturalna reakcja artystów na siemniężny, narzucony przez powojenne władze, radziecki realizm socjalistyczny, nawiązujący do przebrzmiałego XIX-wiecznego realizmu. Dlatego większość chciała malować tak, jak malowano na Zachodzie, nierzadko kosztem oryginalności. To właśnie polscy abstrakcyjniści mieli od początku kontakty z tuzami światowej awangardy i są tam rozpoznawalni. W Galerii prezentowane są dwie późne prace Henryka Stażewskiego, wielkiego klasyka abstrakcji geometrycznej – pół-przestrzenny *Aluminiowy relief nr 25* i *Kompozycja nr 11* oraz praca *Zamknięte formy* powstała w latach 50., z prywatnej kolekcji Krzysztofa Musiała. Świadectwem podobnego myślenia o sztuce, w jeszcze większym stopniu hołdującego ogólnowiświatowym trendom są *Refleksy II* Adama Marczyńskiego ze szkoły krakowskiej. W tym przypadku ruchome płytki-kasetony

na użytek odbiorcy komponującego wraz z artystą obraz są na pograniczu sztuki kinetycznej, zakładającej ruch w dziele sztuki, i konceptualnej. Według Marczyńskiego: „Oglądający obraz może dokonać wyboru realizacji plastycznej – jest ona wynikiem poszukiwań w stworzonym przez artystę obszarze”. Podręcznikowym przykładem abstrakcji geometrycznej w duchu pierwszej awangardy europejskiej jest *Kompozycja geometryczna* Jonasza Sterna ze szkoły krakowskiej. Zachwycano się wówczas możliwością ograniczenia się w obrazie do kilku najczystszych i najprostszych barw i kształtów, wiążąc je często z filozoficznym i metafizycznym komentarzem. Stern, zawsze ściśle związany z ruchem robotniczym, był członkiem przedwojennej Komunistycznej Partii Polski. Przez sześć miesięcy więziono go w obozie w Berezie Kartuskiej. Szczęśliwie uratowany z masowej egzekucji lwowskiego getta był tłumaczem z niemieckiego dzieł ojca abstrakcji Wassily Kandinsky’ego i duchowym przywódcą krakowskiego środowiska w powojennej Polsce. Pewną ciekawostką na ekspozycji jest klasyczna, jedna z nielicznych, *Abstrakcja zimna* Jerzego Nowosielskiego, który w późniejszych latach wyrażał swą niechęć do tego typu malarstwa, skupiając się wyłącznie na figuracji. Interesujące połączenie klasyki abstrakcji z nowszymi trendami reprezentuje *Optical art* / Mariana Kopfa, krakowskiego nestora kierunku. Obraz jest późnym niestandardowym nawiązaniem do jednego z najbardziej interesujących trendów

Stanisław Wałach
Instrument II
ok. 1950, olej, deska





Teresa Rudowicz
Kompozycja czerwona
1955, olej, płótno

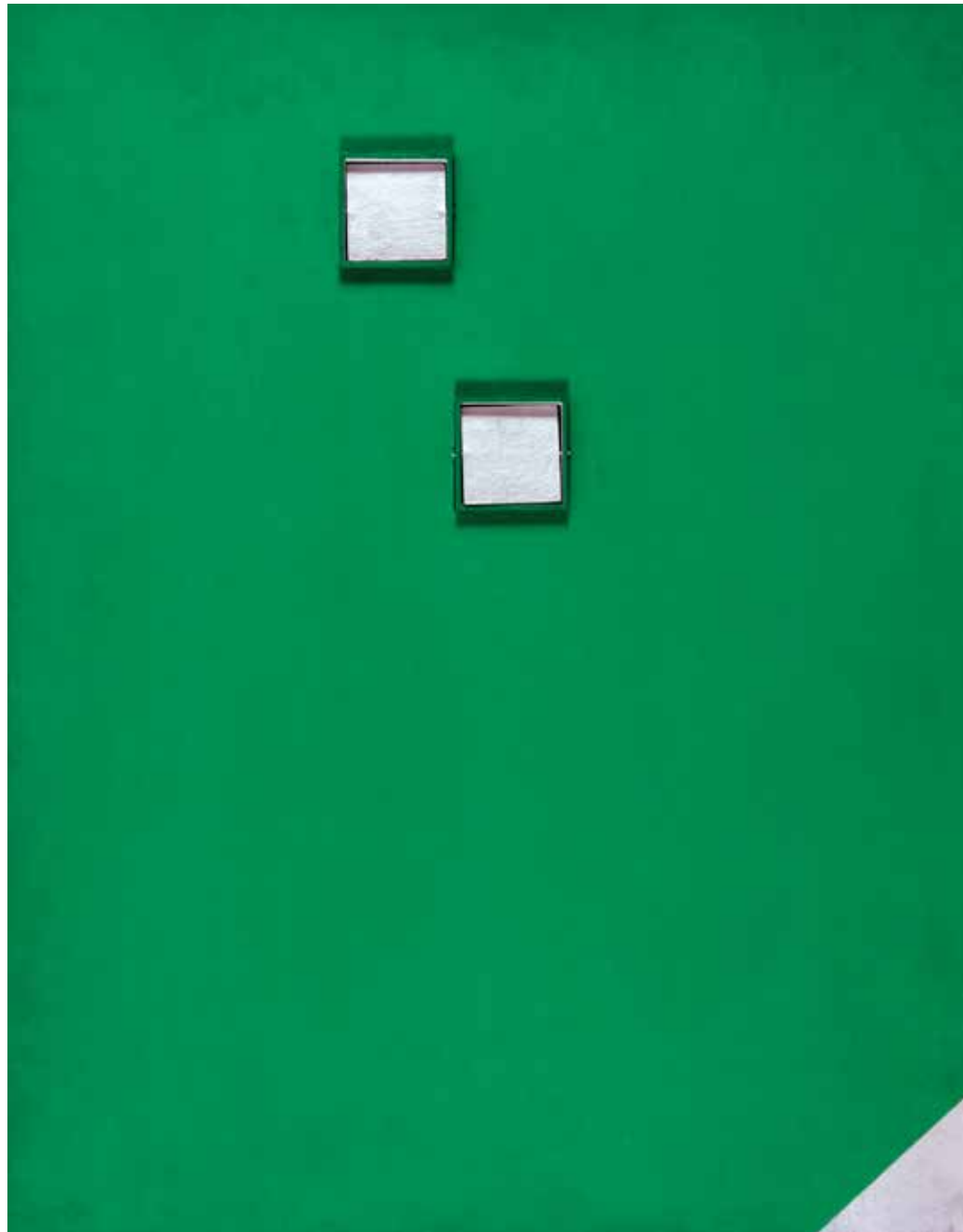
w sztuce lat 60. XX wieku – op-artu, czyli optical artu bazującego na zaskakującym wizualnym pomysle i optycznej iluzji, często powodującej u widza zawrót głowy. Jego pionierem i najdoskonalszym przedstawicielem był osiadły we Francji Węgier Victor Vasarely, którego prace są wciąż żywe i inspirujące, mimo że splagiowano je na tysiące sposobów. Kopf zaczął od malarstwa figuratywnego, by szybko dotrzeć do oryginalnej symbolicznej abstrakcji geometrycznej, której zresztą nie lubi tak nazywać. Po nadaniu swoim pracom symbolicznych tytułów stają się one dla niego manifestacją światopoglądu niezmiennego od dziesięcioleci – historia świata to stała walka dobra ze złem, jakości z nijakością, prawdy z kłamstwem. Artysta podarował Muzeum sto kilkadziesiąt swoich prac w latach 2002 i 2005. Op-artowskie są także *Permutacje* I Jana Ziemskiego z jednej z faz jego bardzo różnorodnej twórczości. Artysta interesował się

astronomią, kosmonautyką, science-fiction, zaczynał od surrealizmu i dekalomanii, w latach 50. tworzył ciepło abstrakcyjne *Formury*, by w 60. zwrócić się ku abstrakcji geometrycznej, tworząc tak charakterystyczne dla siebie pół-przestrzenne kompozycje z cienkich łukowatych, przeważnie czarnych, białych i czerwonych listewek, wykorzystując prawa iluzji, fizjologii i psychologii postrzegania, teorię widzenia i koloru.

Modne w latach 60. i 70. zainteresowania artystów nauką, w szczególności matematyką, reprezentuje praca Mariana Warzechy *59/103*, natomiast impastową kolażową abstrakcję niegeometryczną *Obroty* Erny Rosenstein. Kompozycja jest wczesnym przykładem konsekwentnej przez kilka dziesiętków lat drogi twórczej łączącej abstrakcyjne dokonania XX-wiecznej sztuki z fascynacją poezją, której także była twórczynią. Przedstawicielami tego samego kierunku są Jerzy Tchórzewski i Rajmund Ziemiński.



Henryk Stażewski
Kompozycja nr 11, 1976, olej, deska



Adam Marczyński
Refleksy II
1974, akryl, drewno

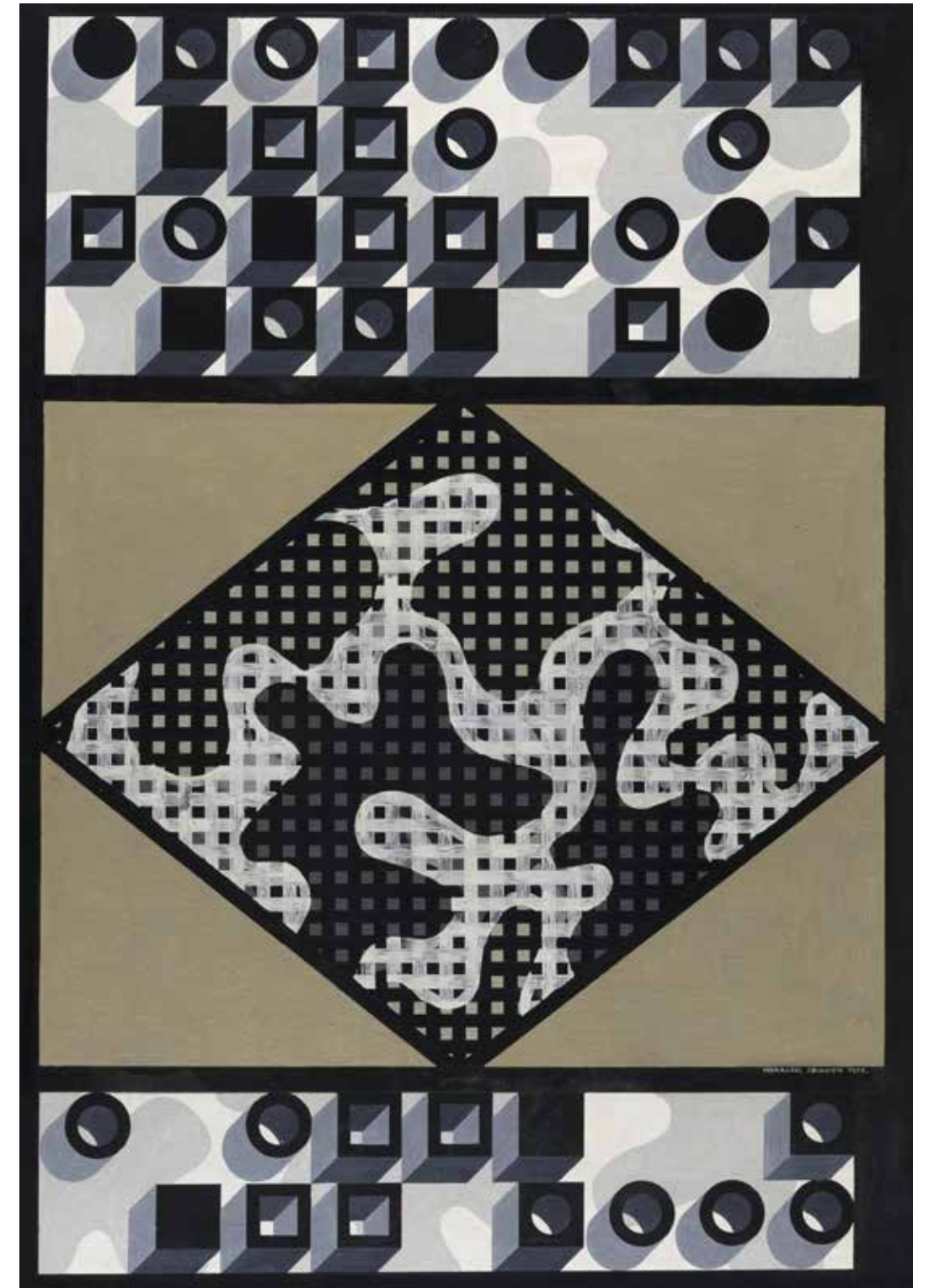


Henryk Stażewski
Alumiowy relief nr 25
1964, aluminium

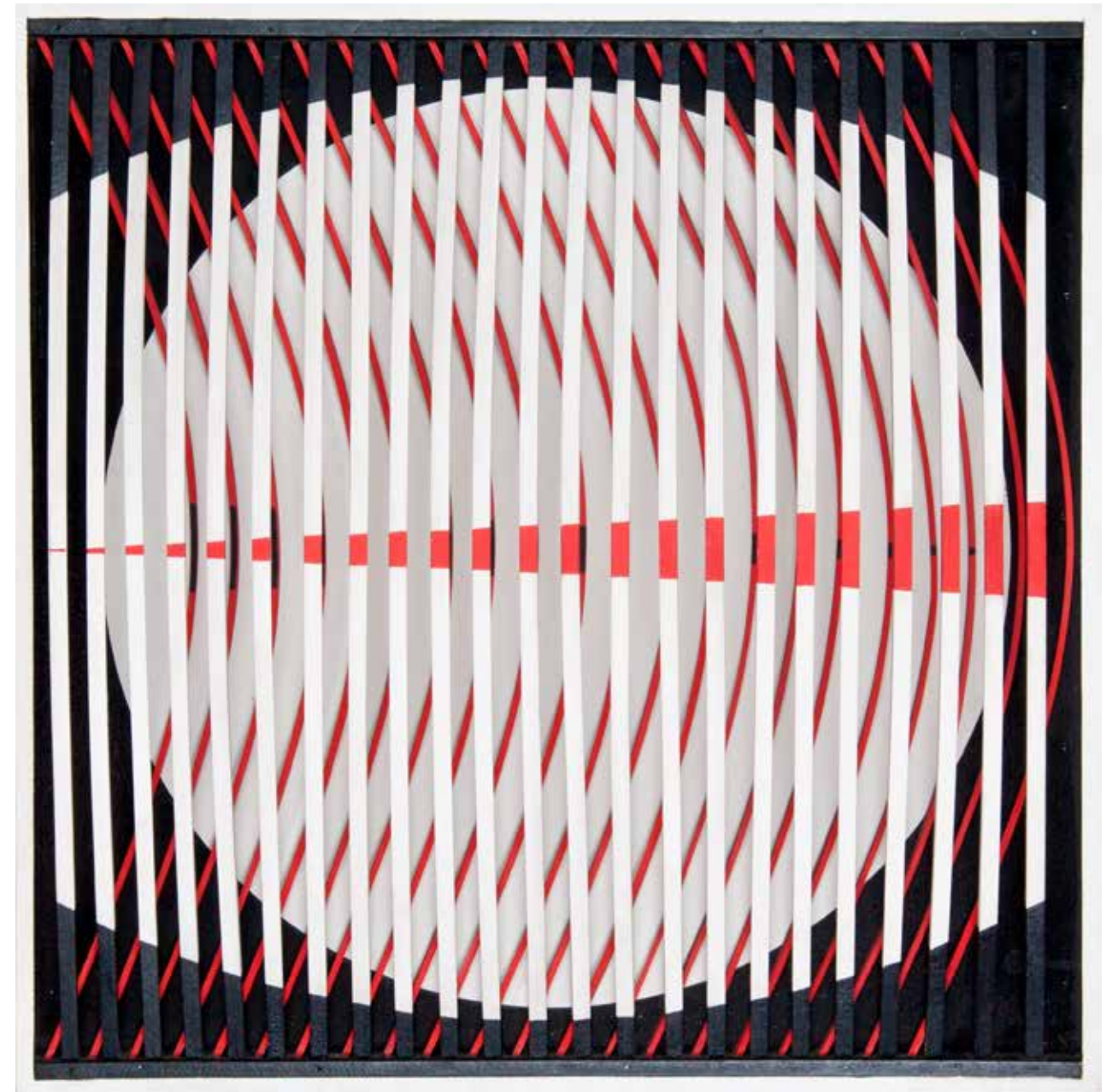
Jerzy Nowosielski
Abstrakcja
 1958, olej, płótno



Zbigniew Moralski
A B C
 1976, olej, płótno



Janusz Eysymont
U schyłku nocy
 1975, akryl, płótno

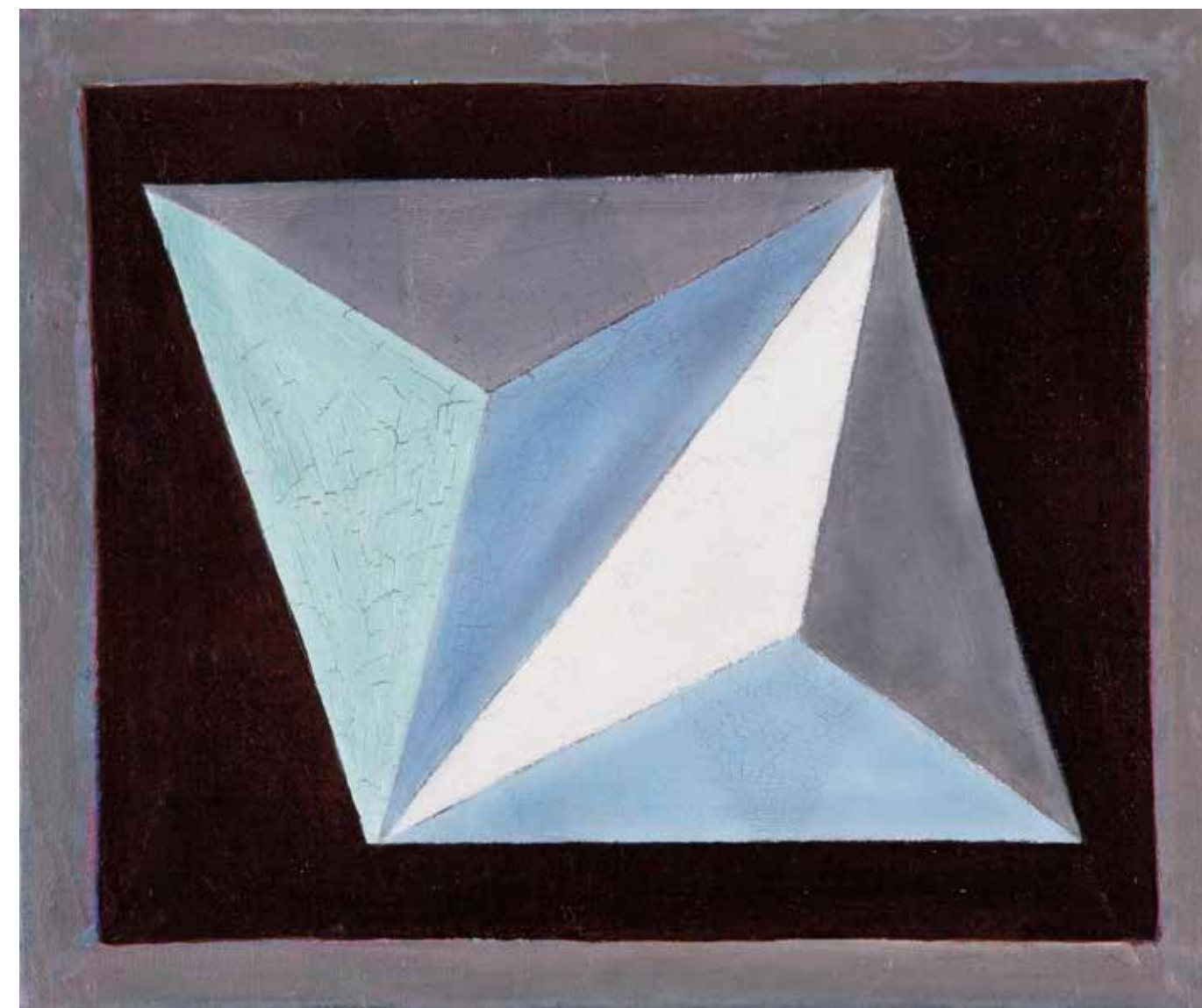


Jan Ziemiński
Permutacje I
 ok. 1967, olej, drewno

awangarda abstrakcyjna



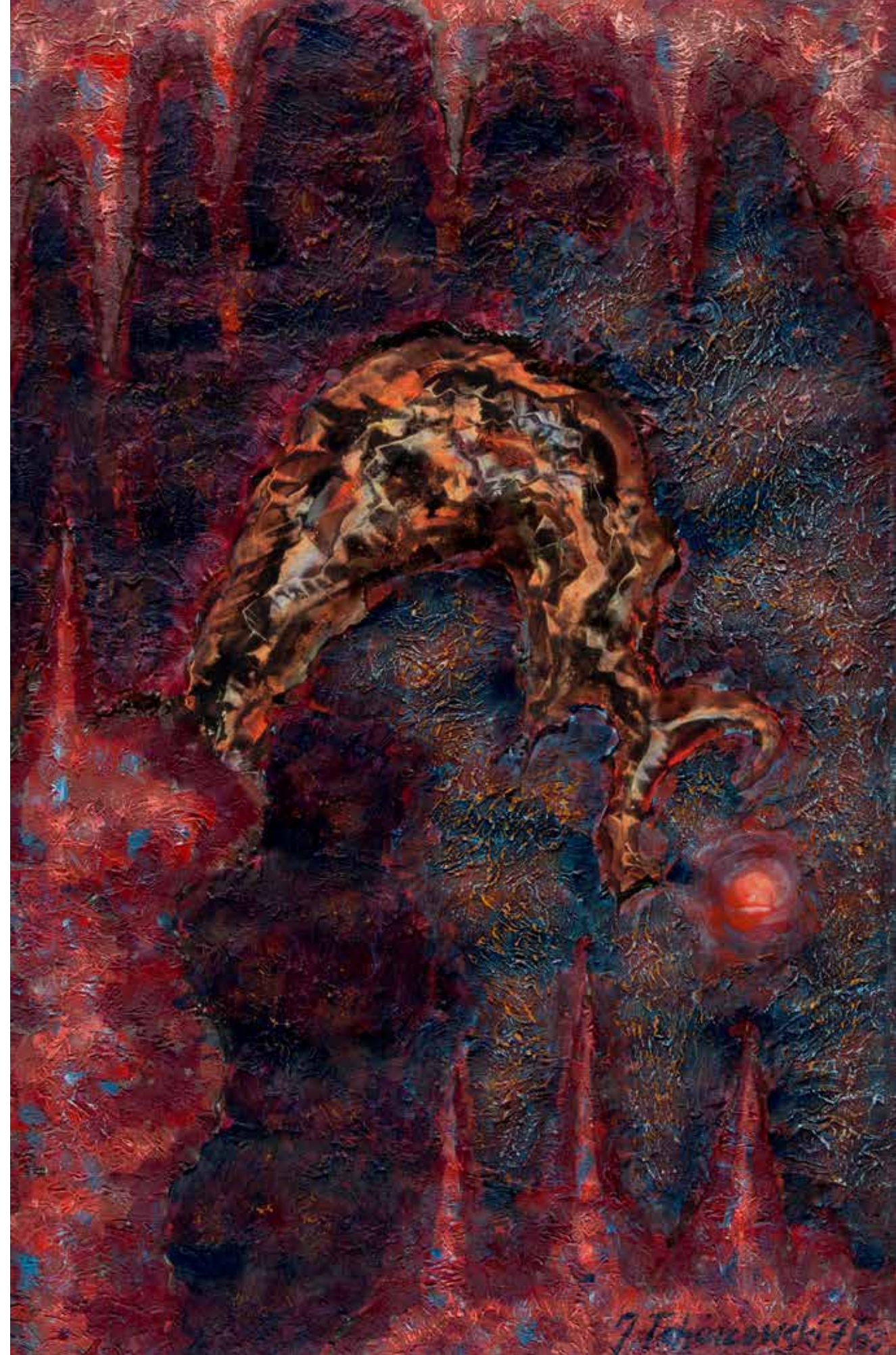
Jonasz Stern
Kompozycja geometryczna
1954, olej, płótno



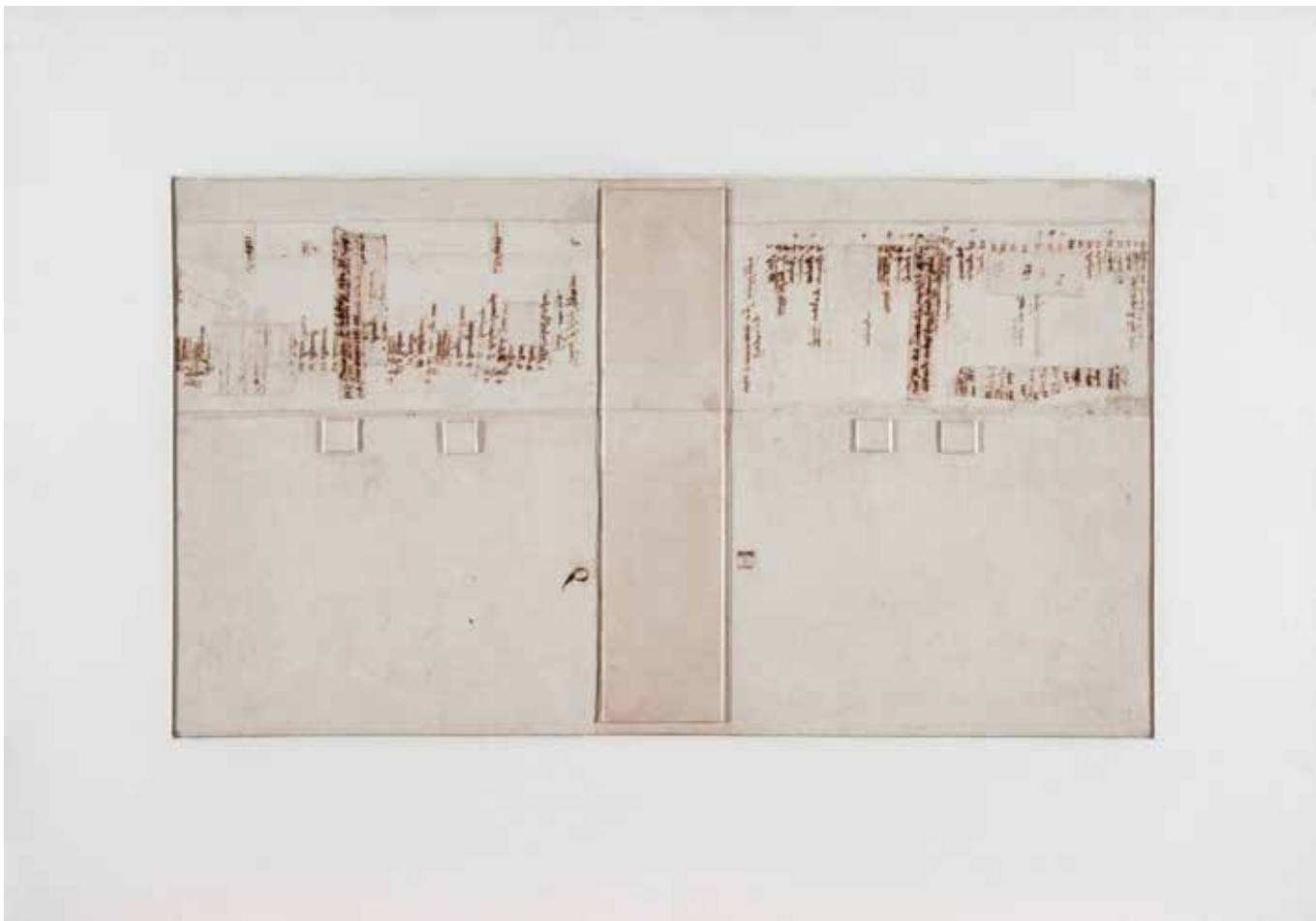
Marian Kopf
Optical art I
1979, olej, płótno



Erna Rosenstein
Obroty
 1958, technika
 mieszana, collage
 płótno



Jerzy Tchorzewski
Czyhanie na gwiazdę
 1976, technika
 mieszana, karton



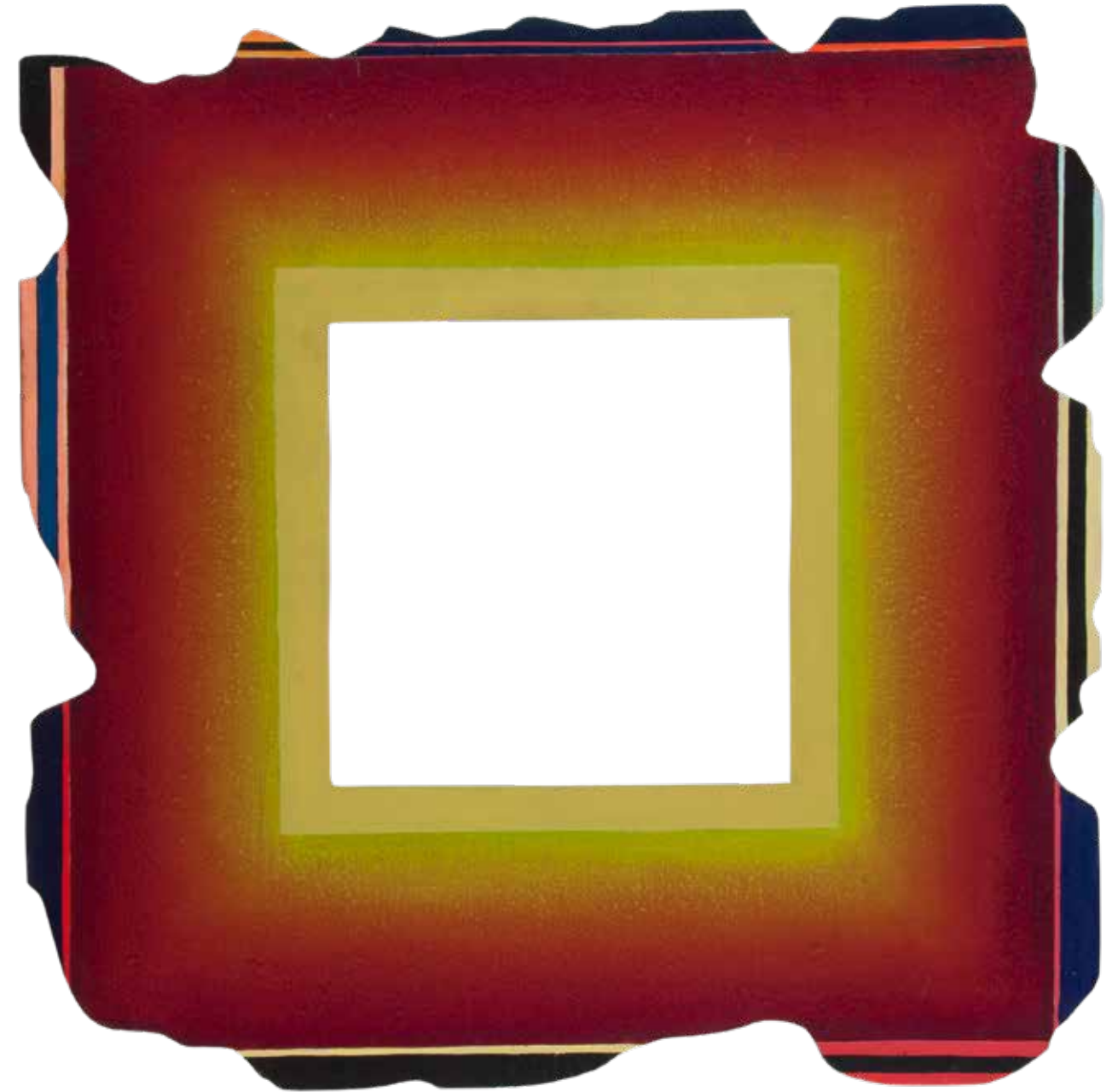
Marian Warzecha
59/103
 1959, tusz, collage
 papier, tektura, płótno



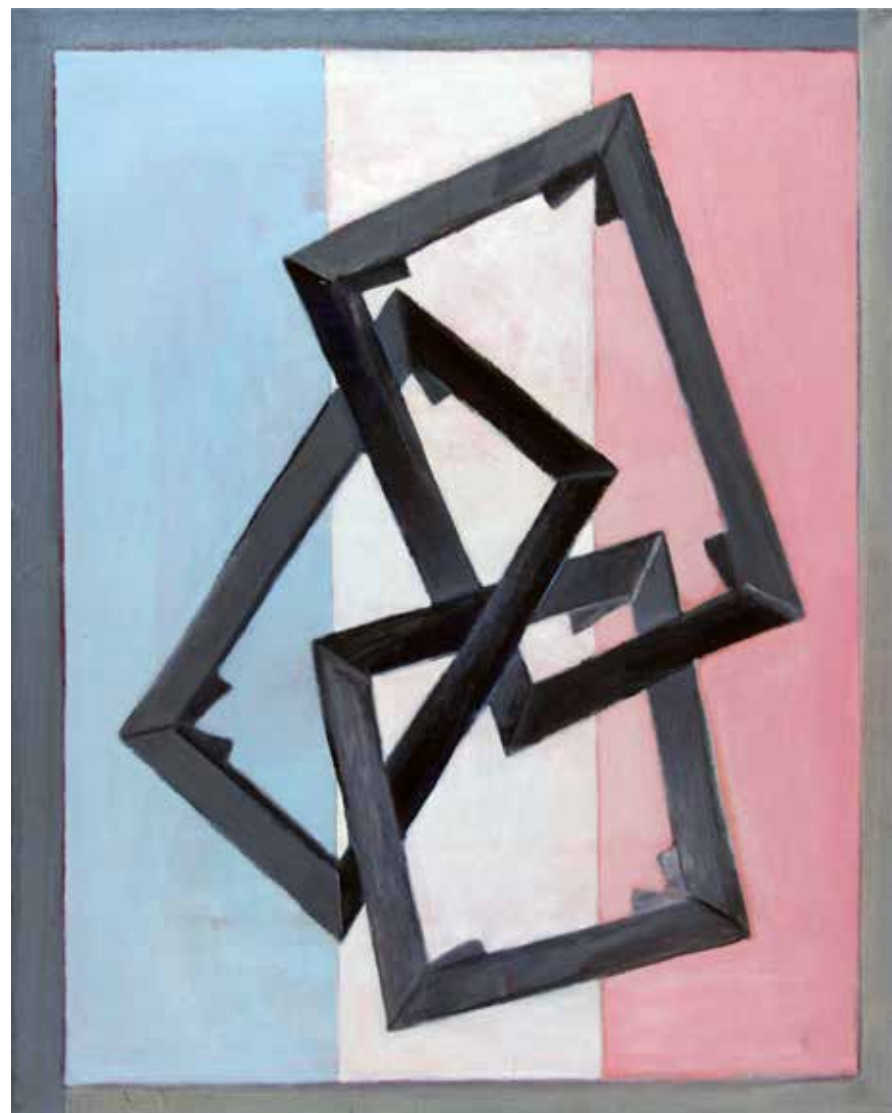
Marek Włodarski
Szklarz
 1927, akwarela, papier
 depozyt Krzysztofa Musiała



Adela Szwaja
Światło i znak, 1959, olej, płótno



Jan Berdyszak
Obszar koncentrujący, 1976–1977, akryl, deska



Marian Kopf
Nawet w Paryżu nie zrobią z owsa ryżu
 1967, olej, płótno



Jan Tarasin
Fragment
 1973, olej, płótno

mn
muzeum
narodowe
w kielcach

rzemiok

rzemiosło

Przedmioty takie jak naczynia, obiekty z kości i rogu, z kamienia, drewna, a później z metalu, potem jeszcze tkaniny i biżuteria były pierwszymi wytworami ludzkimi o cechach artystycznych. Od najdawniejszych czasów były one gromadzone i troskliwie przechowywane w skarbcach możnowładczych, kościelnych i klasztornych. W kulturze polskiej rzemiosło odgrywało szczególną rolę. Przedmioty o wysokim poziomie artystycznym pełniły różne funkcje, służąc kultowi religijnemu i świeckim splendorom. Świadczyły o bogactwie i statusie społecznym właścicieli, były przedmiotem dumy rodowej, ważnym elementem bogatego życia obyczajowego szlachty i mieszczaństwa. Czy to wykonywane w lokalnych warsztatach, przez polskich i obcych rzemieślników



Misa z dekoracją w typie imari

Japonia, XVII/XVIII w., porcelana, kobalt podszkliwnie
żelazo naszkliwnie, złocenie

czy sprowadzane z zagranicy, świadczą o potrzebach estetycznych i guście Polaków.

Zbiory rzemiosła artystycznego Muzeum Narodowego w Kielcach liczą blisko pięć tysięcy obiektów, które doskonale ilustrują przemiany stylistyczne w sztuce zdobniczej od XVI do XX wieku. Obejmują one ceramikę, szkło, meble, wyroby z metali oraz tekstylia. Są wśród nich zarówno przedmioty importowane, jak i dzieła rzemieślników-cudzoziemców działających w Polsce, w przeważającej jednak liczbie wyroby warsztatów czy, w okresie późniejszym, manufaktur i zakładów lokalnych.

W zbiorach Działu Rzemiosła Artystycznego najliczniejszym zespołem jest kolekcja ceramiki, która obejmuje niemal wszystkie gatunki należące do tej dziedziny, począwszy od cennego łżyckiego dzbana kamionkowego ze sceną Ukrzyżowania,

przez wielobarwne majoliki włoskie, wczesne fajanse z Delft oraz wytwórni niemieckich, angielskich, francuskich i polskich z XVII–XIX wieku, aż po porcelanę. W tej ostatniej, szczególnie bogato reprezentowanej grupie, znajdują się m.in. naczynia dalekowschodnie z kolekcji Augusta II Mocnego z drezdeńskiego Pałacu Japońskiego i z pierwszej europejskiej manufaktury porcelany w Miśni, a także z wytwórni w Sévres, Berlinie i Wiedniu oraz w Korcu i Baranówce. W Muzeum Narodowym w Kielcach zgromadzono największą w kraju kolekcję ceramiki z najstarszej polskiej, działającej do dziś, wytwórni w Ćmielowie.

Interesującą grupę stanowią szkła, wśród których najcenniejsze są barokowe naczynia z czołowych hut czeskich, saskich oraz śląskich. W kolekcji reprezentowane są najważniejsze polskie manufaktury magnackie Radziwiłłów w Nalibokach i Sieniawskich w Lubaczowie. Są tu zabytki tak unikatowe, jak puchar wrocławskiego Bractwa Altarystów, malowany czarną emalią przez Ignaza Preisslera, odznaczające się kunsztowną dekoracją rytowaną prace z kręgu Christiana Gotfrieda Schneidera – czynnego w śląskich Cieplicach, autora wzorników stosowanych na Śląsku do końca XVIII wieku oraz szkła XIX-wieczne wykonane różnymi technikami, m.in. dzieła czeskiego technologa, wynalazcy większości z nich – Fryderyka Egermanna. Grupę szczególnie dekoracyjną stanowią szkła secesyjne z wytwórni Emila Gallé czy Braci Daum w Nancy, reprezentujące francuski styl floralno-pejzażowy oraz szkła czeskie ilustrujące ciekawe eksperymenty technologiczne. Odmienne stylistycznie szkła z okresu dwudziestolecia międzywojennego, utrzymane w stylu art déco, pochodzą z głównych hut polskich (Niemen, Zawiercie, Hortensja) i zachodnioeuropejskich. Siedemnaste i osiemnaste stulecie to okres rozkwitu wielu dziedzin rzemiosła artystycznego, w tym meblarstwa. Obok najbardziej znanych mebli gdańskich dużą popularnością cieszyły się meble toruńskie, elbląskie i kolbuszowskie. Różnorodne sprzęty wytwarzano również w wielu mniejszych ośrodkach. Na uwagę zasługuje grupa XVIII i XIX-wiecznych zegarów mechanicznych wykonanych w czołowych ośrodkach europejskiego zegarmistrzostwa: Londynie, Paryżu, Wiedniu.



ceramika

Słowo ceramika pochodzi z języka greckiego (*keramos*) i oznacza wyroby uformowane z gliny, które po wysuszeniu są wypalane w ogniu. Umiejętność wytwarzania przez człowieka wyrobów ceramicznych sięga czasów starożytnych. Naczynia lepiono ręcznie, a w okresach późniejszych toczono na kole garncarskim, wypalano w odpowiednich temperaturach oraz szkliwiono, by porowaty czerep nie przepuszczał płynnych substancji. W zależności od rodzaju użytych surowców i zastosowanej techniki produkcji otrzymywano proste wyroby garncarskie, fajansowe, kamionki i porcelanę. Produkcja ceramiczna podlegała uwarunkowaniom stylistycznym i technologicznym, ściśle ze sobą powiązanym i pozostającym w związku z innymi dziedzinami wytwórczości artystycznej. Duży wpływ na rozwój ceramiki w Europie mieli Arabowie, którzy po zajęciu Półwyspu Iberyjskiego rozpowszechnili tu starą bliskowschodnią technikę wyrobu i zdobienia ceramiki. Sposób wytwarzania fajansu trafił następnie przez Majorkę na Półwysep Apeniński, gdzie w okresie renesansu znakomicie rozwinęła się produkcja użytkowej i dekoracyjnej majoliki włoskiej.

Terminem majolika określa się wyroby fajansowe wykonane z jasnych glin, krytych białym szkliwem cynowym i przeźroczystym ołowiowym, wielobarwnie zdobione. Po pierwszym wypaleniu naczynia

i pokryciu go białym szkliwem przystępowano do jego malowania. Dekoracja wykonywana metodą *al fresco* wymagała dużej biegłości malarza. Drugi wypał w temperaturze od 800–1000°C spajał trwale farby i szkliwo z czerepem. Najdroższe wyroby ozdabiano lustrami – związkami srebra i miedzi tworzącymi na powierzchni naczynia cienką powłokę nadającą naczyniu metaliczny połysk. Na ceramicznych naczyniach przedsta-



Dzban ze scenami Ukrzyżowania
Śląsk (?), Łużyce (?), przed 1754, kamionka

wiano epizody biblijne, mitologiczne, historyczne lub alegoryczne, ponieważ renesansowa teoria *istorii* nie ominęła sztuk zdobniczych. Tematykę narracyjną podejmowali twórcy tapiserii czy rzemieślnicy tworzący meble. Tematy i rozwiązania kompozycyjne czerpano z grafiki. Majolika z dekoracją *istoriato* jest jednym z najbardziej fascynujących zjawisk w dziejach ceramiki nowożytnej. W połowie szesnastego stulecia styl *istoriato* stał się najważniejszym typem dekoracji w warsztatach księstwa Urbino. Tak dekorowane majoliki powstawały również w Pesaro, Castel Durante i Gubbio. Ważnymi ośrodkami produkcji ceramicznej były: Faenza, umbryjskie miasto Deruta, tokańskie Montelupo i Wenecja. Z ośrodkiem ceramicznym w Urbino wiązany jest, znajdujący się w zbiorach Muzeum, owalny półmisek z przedstawieniem Amora w centralnym medalionie i barwną rafaeleską.

W XVII wieku pozycję dominującą w produkcji fajansu przejęła Holandia, gdzie w drugiej połowie stulecia rozwinął się prężnie działający ośrodek w Delft. Klasyczne „Delfty” to wyroby przypominające sprowadzaną wówczas w znacznych ilościach chińską porcelanę, a zatem malowane kobaltem we wzory dalekowschodnie. Takie charakterystyczne białoniebieskie talerze oraz wielobarwne apliki zdobiły ściany w kieleckim pałacu. Wyroby z Delft były następnie naśladowane przez liczne manufaktury europejskie. Na terenie Niemiec działały fajansarnie, z których XVI-wieczny rodowód ma ośrodek produkcji majolik w Norymberdze. Drugim ośrodkiem był Hamburg. O ile Norymberga pozostawała w strefie wpływów majoliki włoskiej, to na produkcję Hamburga znaczny wpływ miał styl wyrobów holenderskich, głównie Delft. Od 1661 roku funkcjonowała założona przez Holendrów manufaktura fajansu w Hanau, a w 1666 powstała wytwórnia we Frankfurcie nad Menem. Wiec XVIII był czasem szczególnego rozkwitu produkcji fajansu. Do wysoko cenionych należą wyroby manufaktur w Norymberdze, Fuldzie, Brunszwiku, Müнден czy Bayreuth. Równocześnie z rozwojem produkcji fajansu kwitła w Europie inna gałąź rzemiosła ceramicznego – kamionka, należąca do tzw. wyrobów spieczonych. Wyroby spieczone w przeciwieństwie do porowatych mają czerep w pewnej



mierze zeszlony, nie przepuszczający cieczy i posiadają dużą wytrzymałość mechaniczną oraz odporność chemiczną. Produkcja kamionek znakomicie rozwinęła się na terenach pomiędzy rzekami Mozą i Renem w jego górnym biegu. W przeciwieństwie do twórców majolik nadreńscy garncarze mniej interesowali się zagadnieniami barwy. W produkcji kamionek o naturalnym szarym, brunatnym, czerwonym, żółtym lub czarnym kolorze silnie spieczonej glinki główny nacisk położono na formę i technikę zdobienia.

Zewnętrzna powierzchnia naczyń pokrywana półplastyką lub reliefową dekoracją. Początkowo była ona roślinna lub zgeometryzowana; od początku XV wieku zaczęły pojawiać się postacie ludzkie lub zwierzęce, a po połowie XVI stulecia całe sceny figuralne na tle uproszczonego krajobrazu lub architektury. Najliczniej zachowane do dziś wyroby to dzbany, konwie, flaszki i inne naczynia korpusowe. Kamionka nadreńska swój najpełniejszy wyraz artystyczny osiągnęła po połowie XVI wieku, a o pierwszeństwo rywalizowały trzy ośrodki: Kolonia, Raeren i Siegburg. Po roku 1600 sztuka kamionkarska rozchodzi się szerzej na południowo-wschodnie regiony Niemiec. Także na Śląsku o starych tradycjach garncarskich, znane były z wyrobów kamionkowych liczne miejscowości: Bolesławiec (Bunzlau), Jagłowice (Jacksdorf), Krzysz-

towice (Christianstadt), Tupolice (Teuplitz) i Trzebiel (Triebe). W jednym z takich ośrodków powstał prezentowany w Galerii unikatowy dzban kamionkowy z dekoracją o ciekawej ikonografii, przedstawiającą scenę Ukrzyżowania. Na naczyniu umieszczony został również wizerunek garncarza. W wiekach XVIII i XIX produkcja wyrobów kamionkowych była już popularna w całej Europie. Naczynia, dorównujące jakością słynnym kamionkom z Bolesławca, produkowano w XIX wieku w świętokrzyskim Ćmielowie.

Najszlachetniejszym rodzajem ceramiki jest porcelana, a jej głównymi cechami są: gładkość, biel, przeświecalność, odporność na wysoką temperaturę i zarysowania. Do wyrobu masy używa się czystej glinki kaolinowej (ok. 50% składu masy) z dodatkiem skalenia potasowego (25%) i kwarcu (25%). Proces wypalania przebiega w dwóch podstawowych etapach: najpierw wypala się ją w temperaturze ok. 900–950°C na biskwit, następnie nakłada się płynne szkliwo i ponownie wypala w temperaturze ok. 1400°C. Taki wyrób można pokryć barwną dekoracją oraz złoceniami i ponownie wypalić, ale już w dużo niższej temperaturze. Porcelana została wynaleziona w Chinach na początku panowania dynastii Tang, w VII wieku. Przez kolejne dziesięciolecia proces produkcji doprowadzono do takiej dosko-

Talerz z dekoracją typu *imari* z kolekcji Augusta II Mocnego w Pałacu Japońskim w Dreźnie

Chiny, Okres Kangxi, ok. 1700, porcelana, kobalt podszkliwnie, żelazo naszkliwnie, złocenie



nałości, że w czasach dynastii Ming (1368–1644) powstawały naczynia o wyjątkowo cienkich ściankach. Rozwinięto też metodę dekorowania podszkliwnego, z użyciem tlenku kobaltu dającego po wypaleniu kolor niebieski. Monopol chiński na wyrób porcelany skończył się w wieku XI, bo już w XII stuleciu sekret jej produkcji poznali Koreańczycy, a następnie Japończycy. W 1644 roku tron w Chinach objęła mandżurska dynastia Qing. Po regresie w produkcji porcelany w pierwszym okresie panowania dynastii, nastąpił okres jej znakomitego rozwoju po wstąpieniu na tron cesarza Kangxi w 1662 roku. W tym czasie powstawały naczynia o motywach z przewagą koloru zielonego (tzw. *famille verte*), odcieni różu (*famille rose*) i czerni (*famille noire*). Z porcelaną zdobioną wielobarwnie łączy się interesująca grupa wyrobów zwanych chińskie *imari*, nawiązujących typem dekoracji do XVII-wiecznej japońskiej porcelany pochodzącej z Arita, zdobionej kobaltem, czerwienią i złotem. W zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach przechowywane są: jeden japoński i dwa chińskie

talerze z dekoracją typu *imari*, tym cenniejsze, że pochodzą z kolekcji Augusta II Mocnego zgromadzonej w Pałacu Japońskim w Dreźnie, o czym świadczą ryte na spodzie numery Johanneum. Charakterystyczne dla tej grupy zabytków motywy zdobnicze wykonywano kładzionym podszkliwnie kobaltem oraz naszkliwną czerwienią żelazową i złotem. W ten sposób dekorowana jest japońska miska z przełomu XVII i XVIII wieku imponująca swoimi rozmiarami oraz doskonałym stanem zachowania.

W Europie od końca XV wieku podejmowano próby zmierzające do odkrycia sposobu wytwarzania porcelany. Pierwszym wyrobem tego rodzaju była tak zwana porcelana medycejska, która powstała w XVI wieku we Florencji. W jej skład wchodziła glina z Vicenzy, piasek, cyna lub ołów. Naczyniom, które chińską porcelanę przypominały wyłącznie poprzez zestawienia barwne, nadawano oryginalną, manierystyczną formę.

W XVII wieku ośrodek poszukiwań przeniósł się do Francji, gdzie specjaliści w zakresie produkcji fajansu mieli więcej szczęścia i zbliżyli się o jeden krok do celu. W 1673 roku Louis Poterat otrzymał patent na wyrób porcelany frytowej w Rouen, która po udoskonaleniu składu jako porcelana miękka była podstawową masą stosowaną przez ceramików francuskich.

To, czego od dawna szukały bezskutecznie całe pokolenia ceramików europejskich, udało się odkryć w Dreźnie, u progu XVIII stulecia, dzięki współdziałaniu trzech ludzi. Byli nimi: Johann Friedrich Böttger, Ehrenfried Walter Tschirnhaus i Fryderyk August I, zwany Augustem Mocnym, książę Saksonii i król Polski. Pierwszymi naczyniami, jakie udało się wyprodukować, były te nazwane przez Tschirnhausa i Böttgera *Jaspi-sporzellan*, porcelaną jaspisową. Obecnie określa się je jako czerwoną kamionkę Böttgera. Problem koloru Böttger rozwiązał dopiero w 1709 roku, zastępując czerwony bolus białym kaolinem. W początku 1710 roku został wydany królewski patent na założenie fabryki porcelany w Dreźnie, przeniesionej wkrótce do Miśni, do zamku Albrechtsburg.

O wysokim poziomie artystycznym twardej porcelany z Miśni zdecydowali dwaj artyści: malarz Johann



Gregorius Höroldt i rzeźbiarz Johann Joachim Kändler. Pierwszy przybył z Wiednia w 1720 roku, drugi kierował modelarnią od roku 1731. Początkowo dekoracje naczyń miśnieńskich wzorowane były na porcelanie dalekowschodniej. Stąd też takie motywy, jak: żółte lwy, czerwone smoki, kwiaty indyjskie czy Imari. Interesującym przykładem takich inspiracji jest para wazonów z dekoracją typu Kakiemon z gałęzią śliwy i pędami bambusa, datowanych na ok. 1723 rok. Na tym samym stylu japońskiej porcelany wzorowano dekorację kubka z ryżowym płotem, liśćmi dębu i kwitnącymi krzewami z kolekcji Augusta II Mocnego w Pałacu Japońskim w Dreźnie.

Około 1732 roku do obfitości kolorów naszkliwionych dołączono kładziony podszkliwnie kobalt. Dało to możliwość opracowania dekoracji nawiązującej do chińskiego „wzoru cebulowego” (zwiebelmuster), który w oryginałach nie miał nic wspólnego z cebulą, lecz stylizowanym owocem granatu. Występuje on na okazałym półmisku ze zbiorów kieleckich, datowanym na lata 1740–1750. Motyw ten cieszył się niesłabnącym powodzeniem przez długi czas, stąd też jego obecność na filiżankach i spodku z 2. ćwierci XIX wieku, podarowanych do zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach przez Ludwika Wiktora Kielbassa.

Johann Gregorius Höroldt wypracował charakterystyczny typ dekoracji stosowany z niewielkimi modyfikacjami do lat 30. XVIII stulecia. Artysta z wielkim wyczuciem stosował motywy chińskie, współgrające harmonijnie z kartuszami o eleganckiej formie, w które były wpisywane scenki lub pojedyncze postacie. Nie naśladowały one wzorów chińskich, lecz były projektami opartymi o współczesne relacje podróżnicze oraz ogólnie panującą modę na „chińszczyznę”. Z kolei Kändler wpłynął na rozwój rzeźby figuralnej nie tylko w samej wytwórni miśnieńskiej, dla której zaprojektował niemal tysiąc pojedynczych figur oraz grup figuralnych, ale również porcelanowej plastyki figuralnej w Europie. Jedną z jego ważniejszych prac z wczesnego okresu działalności był serwis koronacyjny Augusta III zrealizowany w 1733 roku, z którego pochodzi, obecna w zbiorach Muzeum, figurka putta trzymającego w ręku kartusz z herbami Polski, Litwy, Saksonii i Wettinów.

W latach 40. XVIII wieku dekoratorzy miśnieńscy docenili walory powszechnie znanych rodzimych roślin ogrodowych. Te słynne *Deutsche Blumen*, najczęściej w postaci wielobarwnych bukietów z jednym kwiatem dominującym, były chętnie naśladowane w manufakturach w Berlinie, Wiedniu, Korcu czy Baranówce i są licznie reprezentowane w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach. Wykonany w 1740 roku serwis *Watteau* zapoczątkował modę na zdobienie naczyń motywami kopiowanymi z malarstwa rokokowego. Malowana z wyjątkową biegłością scena w typie *Watteau* zdobi lustro półmiska prezentowanego w Galerii. Kołnierz naczynia pokrywa reliefowa dekoracja nazywana *Dulong*, opracowana przez Johanna Friedricha Eberleina w 1743 roku.

Okres największej świetności artystycznej Miśni, szukania coraz to nowych form i barw, kończy się wraz z wybuchem wojny siedmioletniej w 1756 roku. Nadto



Kubek z dekoracją w typie Kakiemon z kolekcji Augusta II Mocnego w Pałacu Japońskim w Dreźnie
Manufaktura Porcelany w Miśni
ok. 1725–1730, porcelana, emalie naszkliwne, złocenie



w ciągu XVIII stulecia w Europie zaczęły powstawać liczne manufaktury porcelany, stanowiące konkurencję dla wytwórni miśnieńskiej. Kiedy Samuel Stöltzel przeniósł z Miśni do Wiednia tak pilnie strzeżone arkana wytwarzania masy porcelanowej, założona tu w 1719 roku manufaktura zapoczątkowała powstawanie kolejnych wytwórni. Kluczową rolę w tym dziele odegrał Joseph Jacob Ringler, który dostarczył arkanum do Höchst (1746), Strasburga (1751), Nymphenburga (1753) i Ludwigsburga (1760), zaś jego uczniowie przyczynili się do powstania wytwórni m.in. w Berlinie (1751), Fürstenbergu (1753), a także przenieśli sekret wyrobu twardej porcelany do Sèvres (1768) oraz Paryża (lata 70. XVIII wieku). Do czołowych europejskich wytwórni porcelany należały manufaktury w Wiedniu i Berlinie. Z pierwszej pochodzi, prezentowany w Galerii, klasycystyczny serwis z monogramem AW Aleksandra Wielopolskiego, z drugiej m.in. filiżanka z serwisu Fryderyka Wielkiego ze scenką rodzajową w typie Antoine’a Watteau oraz owalny półmisek z ptakami i sosjerka z uchwytem w formie ptasiej głowy. Model ten był naśladowany i powielany przez inne wytwórnie, także polskie, m.in. w Ćmielowie.

Pierwszą polską masę porcelanową opracowano dopiero w 1790 roku w Korcu, leżącym na Wołyniu w dobrach księcia Józefa Klemensa Czartoryskiego

(1740–1810). Kontrakt założycielski koreckiej manufaktury (pierwotnie fajansu) został zawarty 17 listopada 1783 roku. Pierwszym dyrektorem wytwórni został Franciszek Mezer, z którym książę podpisał umowę na sześć lat z możliwością przedłużenia. Pierwsze wyprodukowane w Korcu próbki porcelanowe Franciszek Mezer przesłał Stanisławowi Augustowi Poniatowskiemu w 1790 roku. Król obdarował go pierścieniem ze swoją cyfrą, zaś Sejm przyznał mu polski indygenat. W 1795 roku Franciszek Mezer przeniósł się do założonej z inicjatywy Aleksandra Augusta Zamoyskiego manufaktury w Tomaszowie, gdzie kierował produkcją fajansu, a w 1806 rozpoczął wytwarzanie porcelany. Dyrektorem fabryki w Korcu został Michał Mezer, który jednak w 1803 roku postanowił odejść, o czym świadczy zawarty w sierpniu tego roku kontrakt z Józefą i Adamem Walewskimi na założenie wytwórni w leżącej w ich dobrach Baranówce.

W manufakturach w Korcu i Baranówce produkowano naczynia, należące obecnie do najcenniejszych przykładów rodzimej porcelany w naszych zbiorach muzealnych. W dekoracjach dominowały motywy kwiatowe, w tym bukiety wzorowane na wyrobach miśnieńskich oraz rzuty drobnych bławatków – deseń pochodzenia francuskiego, następnie chętnie stosowany w manufakturze wiedeńskiej. Wyjątkowo

**Figurka putta z kartuszem z herbami Rzeczypospolitej Obojga
Narodów oraz Saksonii i Wettinów**

Manufaktura Porcelany w Miśni, proj. Johann Joachim Kändler
1733, porcelana, emalie i złoto naszkliwne

efektowny jest tzw. wzór tarniny w tonacji nasyconego kobaltu i złota, inspirowany ceramiką angielską z manufaktury w Derby.

Warto wspomnieć, że w Anglii William Cookworthy, aptekarz i kwark, bez wsparcia cesarzy i królów zestawiał masę porcelanową. Samodzielnie dokonał tego, co udało się wcześniej jedynie Tschirnhausowi i Böttgerowi. Pierwszą sztukę angielskiej porcelany wypalono w Plymouth 14 marca 1768 roku, a w 1770 roku powstała Plymouth New Invented Patent Porcelain Manufactory.

Jednak największe osiągnięcia ceramicy angielscy mieli w produkcji fajansu. Dostęp do dobrych glin w Kornwalii i na południu Anglii oraz udoskonalenie składu masy stworzyło warunki do rozwinięcia produkcji na prawdziwie przemysłową skalę. Szczególne zasługi na tym polu położył Josiah Wedgwood (1730–1795). Wedgwood kierował kilkoma manufakturami, z których najbardziej znana Etruria w Stoke-on-Trent w hrabstwie Staffordshire czynna była od 1770 roku. Okres rozkwitu produkcji na Wyspach Brytyjskich utrzymywał się przez cały XIX wiek. W samym hrabstwie Staffordshire działało kilka wytwórni fajansu, m.in. William Davenport and Company w Longport, Brown-Westhead, Moor and Company i Georg Leach Ashworth and Bros w Hanley czy William Taylor Copeland and Sons Ltd. w Stoke. Istotnym impulsem w rozwoju fajansu było wynalezienie przemysłowej metody dekoracji, polegającej na przeniesieniu rysunku z płyty miedziorytniczej na naczynie przed szkliwieniem i ostatecznym wypaleniem. Zdobienie naczyń fajansowych podszkliwnymi drukami szybko rozpowszechniło się w całej Anglii i na kontynencie. Pierwszą polską wytwórnią, w której zastosowano do dekorowania fajansu druki miedziorytnicze o wzorowanym na angielskim dwubarwnym układzie, była, działają-



ca od 1809 roku, manufaktura w Ćmielowie. W zakładzie tym wzorowano się na wyrobach angielskich nie tylko w zakresie dekoracji, ale także formy naczyń. Przykładem takim jest waza z wysokimi pętlowymi uchwytami formowanymi starannie na kształt liści palmowych i z pokrywą o dekoracyjnym uchwycie. Ten typ naczynia bez wątpienia wywodzi się od klasycystycznej wazy Wedgwooda, która pojawia się w katalogu wyrobów już w 1774 roku.

Założona w początku XIX przez Jacka hr. Małachowskiego wytwórnia w Ćmielowie w latach 30. pozostawała w rękach książęcego rodu Druckich Lubeckich. Około 1838 roku rozpoczęto tu produkcję porcelany. Wytwórnią kierował wówczas pochodzący z Czech Gabriel Weiss. Pierwsze naczynia były jeszcze niedoskonałe, wykonane z grubej, nie zawsze dobrze oczyszczonej masy. Ich formy powtarzały kształty równolegle produkowanych naczyń fajansowych, a wykonywane ręcznie malatu-

ry nawiązywały do wcześniejszych wyrobów z Korca i Baranówki. W 1863 roku fabrykę objął w dzierżawę, a następnie, na początku lat 70., wykupił Kazimierz Cybulski. Był on właścicielem dużego sklepu w Warszawie znanego pod szyldem *Skład szkła, porcelany, fajansu i naczyń kamiennych*. Cybulski w 1882 roku zrezygnował z produkcji fajansu, rozwinął natomiast produkcję porcelany, naczyń kamionkowych, a przez krótki okres w Ćmielowie wykonywano także majolikę. Jej produkcją kierował sprowadzony z Francji Stanisław Thiele, który przeszedł następnie do założonej przez Michała ks. Radziwiłła w 1881 fabryki majoliki w Nieborowie. Księżę powierzył mu kierownictwo wytwórni, której największy rozkwit nastąpił w latach 1883–1885. W 1887 roku Aleksander Drucki Lubecki odkupił fabrykę w Ćmielowie od spadkobierców Kazimierza Cybulskiego. Wkrótce do współpracy zaangażował syna, Aleksandra juniora. Odtąd zakład funkcjonował jako „Fabryka Porcelany, Naczyń Kamiennych, Pieców Kaflowych i Cegły Ogniotrwałej Książąt Druckich Lubeckich w Ćmielowie”. W tym okresie jakość produkcji znacznie się podniosła, osiągając przed 1914 rokiem wysoki europejski poziom. Dzięki inwestycjom Druckich Lubeckich rozpoczęto mechanizację fabryki. Około 1900 roku do Ćmielowa po raz drugi przybyli instruktorzy z Limoges, którzy rozpoczęli szkolenie miejscowych pracowników. I wojna światowa przerwała produkcję na sześć lat. Fabryka ruszyła ponownie dopiero w 1920 r., jednak Aleksander Drucki Lubecki, którego interesom zagroziła inflacja, nie mógł podjąć koniecznym remontom i inwestycjom. Dlatego sprzedał „Ćmielów” Towarzystwu Akcyjnemu Polskiego Banku Przemysłowego we Lwowie.

Najlepszy czas dla fabryki nastąpił po 1927 roku, kiedy kierownictwo nad zakładami w Ćmielowie i Chodzieży przejęła nowa spółka akcyjna ze Stani-

slawem Burtanem na czele. W latach 30. wytwórnia Ćmielowska opanowała cały rynek krajowy oraz cieszyła się sporym uznaniem na rynku światowym, eksportując znaczny procent swoich wyrobów.

Po II wojnie światowej Spółka Akcyjna „Ćmielów” została upaństwowiona i połączona w jeden organizm z fabryką porcelany „Świt”. W 1951 roku fabryka otrzymała nazwę Zakłady Porcelany „Ćmielów”, pod którą funkcjonowała do 1997 roku.



Wazon-butla z kwiatami i ptakami

Chiny, okres Kangxi, koniec XVII wieku
porcelana, kobalt podszkliwnie
malowanie ręczne

**Wazka cylindryczna z dekoracją roślinną w typie imari**

Chiny, okres Kangxi, 1. poł. XVIII w., porcelana
kobalt podszkliwnie, żelazo naszkliwnie, złocenie

**Waza z dekoracją kwiatową typu Pseudo Tobacco Leaf**

Chiny, okres Qianlong
1775–1785, porcelana
kobalt podszkliwnie, emalie
naskliwne, złocenie

Talerz głęboki z dekoracją lambrekinową w typie imari i „kwiatami indiańskimi”

Manufaktura Porcelany w Miśni, mal. Johann David Kretschmar (?)

ok. 1730, porcelana, kobalt podszkliwny, żelazo i złoto naszkliwnie



Filiżanka do czekolady z dwiema satyrycznym scenkami chińskimi w stylu Höroldta

Manufaktura Porcelany w Miśni, Johann Gregorius Höroldt (?)

1724–1725, porcelana, emalie naszkliwne, złocenie



Spodek z satyryczną scenką chińską w stylu Höroldta

Manufaktura Porcelany w Miśni, Johann Gregorius Höroldt (?)

ok. 1725, porcelana, emalie naszkliwne, złocenie





**Talerze płytke ze skośną kratownicą
i dekoracją z „kwiatów indiańskich”**

Manufaktura Porcelany w Miśni
mal. Johann Georg Spittler
ok. 1730, porcelana, kobalt podszkliwny
żelazo i złoto naszkliwnie

Para wazonów z dekoracją Kakiemon

Manufaktura Porcelany w Miśni
ok. 1723, porcelana, emalie naszkliwne, złocenie



Półmisek okrągły z kobaltowym wzorem „cebulowym”
Manufaktura Porcelany w Miśni, 1740–1750, porcelana, kobalt podszkliwny



**Naczynie na prusz herbaciany
z dekoracją w „suche kwiaty”**
Manufaktura Porcelany w Miśni
1740–1750, porcelana, kobalt podszkliwny



Patera w kształcie liścia
Manufaktura Porcelany w Miśni
mal. Johann Christian Zschentsch
1765–1774, porcelana, kobalt podszkliwny



Herbatniczka-imbryk
Manufaktura Porcelany w Miśni
ok. 1780, porcelana, emalie naszkliwne, złocenie



Filiżanka do herbaty z uszkiem w kształcie dwóch splecionych gałązek
Manufaktura Porcelany w Miśni
1745–1750, porcelana, emalie naszkliwne

**Para talerzy głębokich z lwem koreańskim,
lejącą czapłą oraz krzakiem peoni
w typie Kakiemon**
Manufaktura Porcelany w Miśni
ok. 1740, porcelana, emalie naszkliwne



Półmisek okrągły z dekoracją reliefową typu Dulong i sceną pejzażowo-rodzajową

Manufaktura Porcelany w Miśni
ok. 1750, porcelana, emalie naszkliwne, złocenie



Sosjerka z uchwytem w kształcie ptasiej głowy

Królewska Manufaktura Porcelany w Berlinie
pocz. XIX w., porcelana, złocenie



Filiżanka z pejzażem ze sceną rodzajową

Manufaktura Porcelany w Miśni, mal. Monogramista JB
ok. 1780, porcelana, emalie naszkliwne, złocenie



Talerz z dekoracją Reliefzierat
Królewska Manufaktura Porcelany w Berlinie, 4. ćw. XVIII w., porcelana, emalie naszkliwne



Dzbanuszek
Królewska Manufaktura Porcelany w Berlinie
ok. 1780, porcelana, emalie naszkliwne



Półmisek owalny z ptakami
Królewska Manufaktura Porcelany w Berlinie
1769–1789, porcelana, emalie naszkliwne, złocenie



Dzbanuszek na trzech nóżkach z nakrywką
Manufaktura Porcelany w Wiedniu
1791 lub 1796, porcelana, złocenie



Waza z serwisu margrabiego Aleksandra Wielopolskiego
Manufaktura Porcelany w Wiedniu, 1816, porcelana, złocenie



Naczynia z serwisu margrabiego Aleksandra Wielopolskiego
Manufaktura Porcelany w Wiedniu, 1816, porcelana, złocenie





Mlecznik dekorowany medalionami z różami

Manufaktura Porcelany w Korcu, lata 20. XIX wieku, porcelana, farby naszkliwne, złocenie



Miska-płukalniczka dekorowana szlakiem z czarno-złotych owali

Manufaktura Porcelany w Korcu, 1828, porcelana, farby naszkliwne, złocenie



Talerz dekorowany wieńcem z tarniny

Manufaktura Porcelany w Korcu, lata 20. XIX wieku, porcelana, kobalt podszkliwnie, złocenie



Czarka ze spodkiem dekorowana złotym fryzem
Manufaktura Fajansu i Porcelany w Tomaszowie Lubelskim
1806–1815, porcelana, złocenie



Imbryk kobaltowy z monogramem wiązonym EA
Manufaktura Porcelany w Baranówce
1828, porcelana, farby naszkliwne, złocenie



Mlecznik z korpusem w niebieskie prążki
Manufaktura Porcelany w Baranówce, ok. 1820, porcelana, farby naszkliwne, złocenie



Talerz głęboki z bukietem niezapominajek
Manufaktura Porcelany w Baranówce, 1810–1815
porcelana, farby naszkliwne



Waza z podstawą i pokrywą z dekoracją w rzucik bławatkowy
Manufaktura Porcelany w Baranówce, 1828
porcelana, farby naszkliwne



Talerz płytki z ptakiem na gałęzi winorośli
Manufaktura Porcelany w Baranówce, 1829
porcelana, farby naszkliwne



**Talerz płytki dekorowany
bukietem z różowym tulipanem**
Manufaktura Porcelany w Baranówce
ok. 1830, porcelana, farby naszkliwne



Waza z pokrywą
Manufaktura Porcelany w Baranówce
ok. 1830, porcelana, farby naszkliwne



**Koszyczek na owoce z ażurowym
kołnierzem, bukietem i motylem**
Manufaktura Porcelany w Baranówce
ok. 1890, porcelana,
farby naszkliwne, złocenie

Filiżanka i spodek z motywem pejzażowym

Anglia, Staffordshire, Josiah Wedgwood & Sons Ltd.

1871, fajans delikatny,
druk podszkliwny

**Filiżanka i spodek wzór „SWISS PASTIME”**

Anglia, Staffordshire, William Davenport & Co.

ok. 1850, fajans delikatny,
druk podszkliwny

**Talerz płytki wzór „FERRARA”**

Anglia, Staffordshire, Josiah Wedgwood & Sons Ltd., William Brookes (rytownik)

1832–1850, fajans delikatny, druk podszkliwny





Talerz płytki z niebieskim wzorem tapetowym
Fabryka Fajansu i Porcelany w Ćmielowie
ok. 1860, fajans, druk podszkliwny



Talerz płytki z pejzażem z ruinami
Fabryka Fajansu i Porcelany w Ćmielowie
1850–1860, fajans, druk podszkliwny



Salaterka ośmioboczna z ruinami pałacu w Łobzowie
Fabryka Fajansu i Porcelany w Ćmielowie
1863–1882, fajans, druk podszkliwny



Talerz głęboki
Fabryka Fajansu i Porcelany w Ćmielowie
ok. 1850, porcelana, malowanie ręczne, złocenie



Mlecznik
Fabryka Fajansu i Porcelany w Ćmielowie
1839–1863, porcelana, malowanie ręczne



Puszka z pokrywą
Fabryka Fajansu i Porcelany w Ćmielowie
ok. 1850, porcelana, malowanie ręczne, złocenie



Fabryka Porcelany w Ćmielowie

1863–1887, porcelana, malowanie ręczne, złocenie





Serwis do kawy Kula
Fabryka Porcelany w Ćmielowie, proj. Bogdan Wendorf
po 1933, porcelana, kalkomania, złocenie

Serwis Kaprys

Fabryka Porcelany w Ćmielowie, proj. Bogdan Wendorf
po 1933, porcelana, kalkomania





Serwis Płaski z dekoracją marmurkową
Fabryka Porcelany w Ćmielowie, proj. Bogdan Wendorf
po 1933, porcelana, stemplowanie, złocenie

Serwis do kawy Bałtyk

Fabryka Porcelany w Ćmielowie, proj. Bogumił Marcinek
przed 1934, porcelana, kalkomania, złocenie



Serwis do kawy Dorota

Fabryka Porcelany w Ćmielowie

proj. Lubomir Tomaszewski, 1961, porcelana, malowanie natryskowe i ręczne





Figurka Wielbłąd
Fabryka Porcelany w Ćmielowie
proj. Lubomir Tomaszewski
1957 porcelana, malowanie ręczne,
natrysk wybierany



Figurka Murzyn
Fabryka Porcelany w Ćmielowie
proj. Hanna Orthwein
1957, porcelana, malowanie natryskowe



Figurka Sudanka
Fabryka Porcelany w Ćmielowie
proj. Henryk Jędrasiak
1958, porcelana, malowanie natryskowe



Bazanty
Fabryka Porcelany w Ćmielowie
proj. Hanna Orthwein
1957, porcelana, malowanie natryskowe



SZKŁO

Początki rzemiosła szklarskiego sięgają przełomu V i IV tysiąclecia p.n.e. Najstarsze znane zabytki archeologiczne pochodzą z terenów Mezopotamii i Egiptu. Technika wyrobu szkła ze Wschodu rozprzestrzeniła się w krajach basenu Morza Śródziemnego: w Grecji, a potem w Cesarstwie Rzymskim. Wiele z osiągnięć antycznych szklarzy, zwłaszcza w dziedzinie szkła barwionego, po upadku Cesarstwa zostało niemal zapomnianych. Po okresie późnośredniowiecznych poszukiwań i eksperymentów odradzająca się wytwórczość szklarska przeżyła swój rozkwit w Wenecji w XV i XVI stuleciu. Z Italii docierała do krain położonych na północ od Alp: Anglii, Niderlandów, Bawarii, Turynii, Saksonii, Czech i sąsiadującego Śląska, a także na tereny Rzeczypospolitej. W zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach znajduje się kilka weneckich szkieł formowanych hutniczo na gorąco. Można przypuszczać, że to tam powstał trzon z wewnętrzną rubinową nitką i ażurowymi kwiatami, wtórnie zaadaptowany do wykonania pucharu w północno-czeskim ośrodku, zapewne w Karkonoszach, gdzie w 4. ćwierci XVII wieku dodano stopę i czaszę z rytowanymi scenami starotestamentowymi: *Judyta z głową Holofernesa* i *Zuzanna i starcy*. W XVII wieku wenecki ośrodek szklarski powoli tracił na znaczeniu, do czego w znacznym stopniu przyczyniło się wynalezienie szkła kryształowego potasowo-wapniowego w Czechach i szkła ołowiowego w Anglii. Czeski kryształ odznaczał się dużą przejrzystością oraz wysokim współczynnikiem załamania światła. Cechy te uwydatniała dekoracja, przede wszystkim szlifowana i rytowana. Na początku XVIII wieku szkło

czeskie zaczęło bogato zdobić, stosując te dwie techniki. Barokowe szkła z hut czeskich zdobione są zróżnicowaną dekoracją szlifowaną (szlify owalne, kuliste, klinowe, soczewkowe) i rytowaną (sceny biblijne, symboliczne, wyobrażenia heraldyczne). Często w trzony kielichów, na wzór wenecki, wprowadzano spiralnie skręcone wielobarwne nitki szklane, tzw. filigrany. Interesującą grupą szkieł czeskich są tzw. *zwischen goldgläser*, dwuścienne naczynia ze złotą folią umieszczoną między ściankami, wykonywane w latach 1720–1750.

Przedstawiciele rodów szklarskich przemieszczały się często między Śląskiem, Czechami i Sakso-



Kielich Bractwa Altarystów

Śląsk, Huta Johanna Christiana Preusslera (?)

dekoracja – Wrocław, Ignaz Preissler

1715–1729, szkło bezbarwne, czarna emalia (schwarzlot), szlifowanie

nią. W saksońskich hutach w Dreźnie i Glücksburgu, w czasach panowania królów z dynastii Wettinów – Augusta II Mocnego i Augusta III, powstały flety z dekoracjami alegorycznymi i szkła stołowe z monogramem *AR* do wyposażenia licznych rezydencji królewskich.

Na Śląsku huty szkła lokowano na terenach górzystych, przede wszystkim w Kotlinie Kłodzkiej i Kotlinie Jeleniogórskiej, na terenach graniczących z Czechami. Wytwórczość szklarską Śląska reprezentują szczególnie cenne obiekty. Wśród nich, jako wyjątkowy dokument epoki, wyróżnia się kielich wykonany dla wrocławskiego Bractwa Altarystów, malowany w latach 1715–1729 przez przybyłego z Kronstadt Ignaza Preisslera. Posługując się czarną emalią zwaną szwarzlotą, artysta wykonał sceny ilustrujące doroczne, kulturowane przez bractwo uroczystości: na ściankach czaszy biesiadują członkowie konfraterni, a na niezachowanej, ale znanej z opisów nakrywie, znajdowała się scena liczenia pieniędzy. Prace Preisslera już za jego czasów cieszyły się wielkim uznaniem. Szkła z 1. połowy XVIII wieku mają charakterystyczne kształty i dekorację o zdobnionym, delikatnym, a zarazem bogatym grawerunku, utrzymanym w stylistyce baroku. Czołowym śląskim grawerem i projektantem szkła był, działający w Cieplicach w Kotlinie Jeleniogórskiej, Christian Gottfried Schneider, który jako autor wzorników przyczynił się do ukształtowania śląskiej szkoły grawerskiej. Pod koniec XVIII stulecia w Cieplicach działał jeszcze jeden ceniony artysta – Johann Sigismund Menzel – dekorator szkła, który wyspecjalizował się we wprowadzanych między ścianki naczyń profilowych portretach z czarnej i złotej folii. Na Śląsku wykonywano również szkła na zamówienia z Polski, Czech, Prus i Saksonii. Najczęściej były one zdobione herbami, inicjałami, a czasem popiersiem osoby, dla której je wykonano.

W XVIII wieku swój największy rozkwit miała produkcja polskich szkieł stołowych, do czego w niemałym stopniu przyczyniła się kultura sarmacka. Pierwszą polską manufakturą wytwarzającą szkło wysokiej jakości była huta na Bielanych pod Warszawą, założona przez Augusta III Mocnego. Sprowadzona głównie z Saksonii grupa specjalistów miała swój udział

Kielich wiwatowy

Polska, Huta szkła Radziwiłłów

1730–1740, szkło bezbarwne, szlifowanie, rytowanie

w uruchamianiu tej, jak i kolejnych polskich manufaktur szklanych. Konstanty Franciszek Fremel, kierujący hutą bieleńską, został następnie zatrudniony przez Adama Mikołaja Sieniawskiego w Hucie Kryształowej, czynnej od 1717 roku, znajdującej się w starostwie lubaczowskim.

Dwie najsłynniejsze wówczas polskie wytwórnie szkła powstały z inicjatywy Anny z Sanguszków Radziwiłłowej w 1727 roku w Nalibokach, a w roku 1737 w Urzeczcu. Największą estymą cieszyły się reprezentacyjne kielichy do wina zwane wiwatowymi, których używano do wznoszenia szczególnie ważnych toastów. Ceniono również smukłe, wysokie flety, a niepohamowana sarmacka fantazja stworzyła kielichy typu kulawka. Specjalistów w dziedzinie technologii i zdobienia szkła poszukiwano w ośrodkach niemieckich, śląskich i czeskich. W Lubaczowie produkowano m.in. szkła stołowe wyróżniające się stosowanym na szeroką skalę szlifem, podkreślającym przejrzystość i świetlistość masy szklanej. Były to szlify: soczewkowy, w karpia łuskę, w tzw. plaster miodu, często pokrywające całą powierzchnię przedmiotu lub towarzyszące dekoracji rytowanej, najczęściej heraldycznej.

Duże serwisy z herbami wykonywano na specjalne zamówienia w hutach radziwiłłowskich, w których także pracowali cudzoziemcy zwerbowani w ośrodkach saskim i czeskim; z czasem zastępowali ich wykształceni na miejscu fachowcy. Charakterystyczne dla szkieł z Naliboków i Urzeczca były tzw. kreski: grawerowane, geometryczne wzory przy krawędziach czasz, stóp i na nakrywach, niekiedy częściowo szlifowane. Rodzima produkcja wypierała sprowadzane z Anglii szkła o klasycystycznych już formach. W hutach nalibocko-urzeckich na przełomie XVIII i XIX stulecia stosowano wynaleziony przez Anglików szlif

brylantowy, który wykonywano na szklach z dużą domieszką ołowiu.

W XVIII wieku we Francji narodził się klasycyzm, zwany także stylem Ludwika XVI. Styl ten, nawiązując do sztuki antyku, wprowadzał proste, spokojne formy, nieprzeładowane dekoracją. U schyłku XVIII stulecia klasycyzujące tendencje zaczęły kształtować także formę i dekorację wyrobów ze szkła. Muzeum Narodowe w Kielcach ma w swoich zbiorach niewielką grupę szkieł klasycystycznych. Odznaczają się one gładkimi, kolistymi lub kwadratowymi, fasetowanymi stopami oraz przeważnie fasetowanymi trzonami i niewielkimi, półowoidalnymi czaszami, zdobionymi motywami szachownicy, lambrekinów, girland kwiatowych, owsa, chwościków i tzw. sucharków, czyli rombów. Szkła klasycystyczne są zazwyczaj mniejszych rozmiarów niż barokowe, a związane jest to ze zmianą obyczajów biesiadnych. Wielkie, wystawne uczyty powoli odchodziły w przeszłość, ustępując miejsca skromniejszemu, bardziej kameralnym spotkaniom. Świadectwem tych przemian jest nieduży kielich o smukłym fasetowanym trzonie, zdobiony przy krawędzi wylewu ornamentem lambrekinowym i girlandą, a poniżej, na środku czaszy – napisem „Kochaymy się”, nawiązującym do przemijającego już zwyczaju wznoszenia toastów.

W pierwszym dwudziestoleciu XIX wieku w Niemczech ukształtował się styl o charakterze wybitnie mieszczańskim zwany *biedermeierem*. Wyrazem gustów bogacącego się w XIX wieku mieszczaństwa były także szkła artystyczne. W tym czasie zdecydowanie zmienia się forma naczyń, które stają się grubocienne, masywne, przysadziste w proporcjach. Szklanice, ciężkie puchary na stopach, patery, kufle i butelki na wodę zdrojową



zdobiono za pomocą szlifów, grawerunków, farb emaliowych i lustrów. Tematykę przedstawień stanowiły sceny mitologiczne, rodzajowe oraz widoki miast i uzdrowisk. Szczególnym powodzeniem cieszyły się szkła kolorowe, barwione w masie tlenkami metali

lub barwnie powlekane. Dziewiętnaste stulecie było czasem wielu eksperymentów w dziedzinie barwienia szkła. Produkowano szkło mleczne, kobaltowe, zielone, żółte, czerwone i rubinowe, próbując odtworzyć stare receptury na szkło kolorowe, ale jednocześnie poszukując nowoczesnych sposobów jego pozyskiwania. Ważną postacią dla rozwoju barwnego szkła XIX-wiecznego był Georg hr. Buquoy wynalazca szkieł nieprzejrzystych: hialitu czarnego, barwionego związkami manganu oraz hialitu czerwonego przypominającego wyroby z laki. Pierwsze szkła tego typu wyprodukowano w hutach czeskich w Kamenickim Šenovie, Okrouhli i Falknovie.

Technologiem, który wiele wniósł do produkcji szklarskiej był Friedrich Egermann. Jemu zawdzięczamy, między innymi, barwienie szkła za pomocą lazury czerwonej miedziowej i lazury żółtej srebrzej oraz wynalezienie w 1828 roku szkła lithialinowego. Opatentowane przez Egermanna szkło lithialinowe ma barwę jasnoczerwoną lub ugrową, czy od żółtawej po brązową, i wyglądem przypomina żyłkowaną powierzchnię kamieni szlachetnych, stąd jego nazwa, zaczerpnięta z języka greckiego, w którym *lithos* oznacza kamień. W tym samym czasie także na Śląsku prowadzono intensywne prace nad technologią szkła. Franz Pohl, zatrudniony przez Christiana Benjamina Preußlera w Hucie Karlstal, rozpoczął udane eksperymenty w zakresie odtworzenia zapomnianej weneckiej techniki filigranu sieciowego, *millefiori*, opakowej białej emalii, szkła alabastrowego i mlecznego oraz awenturynu miedziowego i chromowego. Wysokiej jakości szkła kryształowe w stylu *biedermeier*, rzeźbione, szlifowane, grawerowane i malowane zgodnie z obowiązującą modą produkowano w śląskiej Hucie Josephine

Kielich-flet ze sceną myśliwską

Saksonia, 1730–1745, szkło bezbarwne,
szlifowanie, rytowanie

założonej przez hrabiego Leopolda Schaffgotscha w 1842 roku w Szklarskiej Porębie. Nadzór nad jej budową i kierownictwo objął Franz Pohl.

Niepowtarzalny wyraz szkło artystyczne zyskało w okresie secesji. Największy udział we wprowadzaniu innowacji w produkcji szkła mieli Francuzi oraz Czesi, a także amerykański twórca Louis Comfort Tiffany. U progu dwudziestego stulecia udało się rozwinąć produkcję na skalę przemysłową. Obok tradycyjnego szlifowania i rytowania wielowarstwowych szkiele, zastosowano metodę trawienia ich wielopowłokowych powierzchni za pomocą kwasów fluorowodorowego i stężonego siarkowego. Dodatkowe efekty dekoracyjne uzyskiwano dzięki wprowadzaniu barwnych szklanych proszków i nitek między warstwy szkła; powierzchnię uszlachetniano w procesie iryzacji. W Nancy w latach 90. XIX wieku podjęto seryjną produkcję wielopowłokowych wyrobów trawionych i szlifowanych, zdobionych motywami floralnymi i krajobrazowymi. W poszukiwaniu własnego stylu twórcy secesji zwrócili się przede wszystkim do natury, do świata roślin i zwierząt. Szczególnym zainteresowaniem darzył przyrodę, a zwłaszcza rośliny Émile Gallé, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli art nouveau, twórca słynnej École de Nancy. Odbiciem zainteresowań tego wszechstronnie wykształconego miłośnika i badacza przyrody były projekty, w których królowały poddane makroskopowym studiom rośliny, kwiaty, owoce czy owady. Szkła dekorowane motywami pejzażowymi stanowią odstępstwo od tej reguły i wśród dominujących w zbiorach kieleckiego muzeum wazonów z dekoracjami roślinnymi stanowią wyjątek, tym cenniejszy, że powstały w firmie Émile’a Gallé’a jeszcze przed jego śmiercią.

W tym samym czasie w Nancy działała wytwórnia Antoina i Augusta Daum. Obok ulubionych motywów



floralnych na naczyniach z wytwórni Daum występują pejzaże leśne czy wodne. Tematyka wprowadzona przez Lotaryńczyków króluje w innych francuskich wytwórniach: Lamartine czy Legras & Cie z St. Denis pod Paryżem. W okresie secesji swoją działalność

rozpoczął wszechstronny artysta – złotnik, jubiler, projektant szkła – René Lalique. Od 1918 roku produkował szkło prasowane, tj. wyciskane w formach. Jego wyroby sygnowane były nazwiskiem artysty i numerem modelu, jak np. miseczka z dekoracją płatkową ze zbiorów kieleckich.

Odmiernym torem szły zainteresowania technologów czeskich, którzy większy nacisk położyli na eksperymenty z masą szklaną. Dobrym przykładem jest fioletowo-niebiesko-zielony wazonik z firmy Gebrüder Pallme-König & Habel, pokryty nieregularną siecią ze szklanych nitek, mieniący się dzięki metodzie iryzacji, polegającej na pokryciu powierzchni naczynia solami metali, mającymi współczynnik załamania światła większy od współczynnika załamania światła szkła. W wytwórniach czeskich powstawały szkła mrożone i czesane, zdobione dekoracją srebrną nanoszoną sposobem galwanicznym. Często osadzano je w oprawach z metalu.

Do najsłynniejszych czeskich wytwórni należały: czynna w Klasterskim Młynie firma Johann Loetz-Witwe, firmy Wilhelm Kralik Sohn, Gebrüder Pallme-König & Habel czy Ludwig Moser & Söhne z Karlovych Varów. Projektanci z kręgu Warsztatów Wiedeńskich, jak Josef Hoffmann, Koloman Moser czy Michael Powolny, współpracujący z wytwórniami szkła, odchodzili od dekoracji złożonych z gęstych floralnych motywów na rzecz form zgeometryzowanych, czego przykładem jest oranżowy wazon-amfora z detalami z czarnego szkła. W Polsce secesyjne szkła wykonywały huty Niemen i Hortensja, bardziej jednak znane z wyrobów późniejszych, utrzymanych w konwencji art déco.

W dwudziestoleciu międzywojennym dużym uznaniem cieszyło się, wynalezione

w 1820 roku w Stanach Zjednoczonych, szkło prasowane. Świadczy o tym między innymi bogata oferta wyrobów wytwarzanych tą metodą, obecna w katalogu huty Hortensja z 1936 roku. Hortensja, działająca w Piotrkowie Trybunalskim, należała do Belgijskiej Spółki Akcyjnej Towarzystwa Akcyjnego Przemysłowego i Handlowego dawnych przedsiębiorstw Emila Haeblera. W omawianym okresie była jedną z najbardziej znanych w Polsce firm produkujących szkło. Jakość jej produktów i różnorodny asortyment pozwalały na rywalizowanie z innymi wytwórniami. W Brzozówce na Białorusi działała huta Niemen, która w dwudziestoleciu międzywojennym była największym polskim producentem i eksporterem szkła prasowanego i dmuchanego. Duży sukces na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 roku odniosła huta Zawiercie. Ważną częścią jej produkcji było kopiowanie szkiele w stylu biedermeier. W latach 20. produkowano tu naczynia utrzymane w nowoczesnym stylu, o delikatnej kolorystyce i kubicznych formach.

**Kulawka z herbami Polski, Litwy i Wettinów**

Polska, Huta szkła Radziwiłłów
ok. poł. XVIII w., szkło bezbarwne,
szlifowanie, rytowanie

Kufel z nakrywą ze sceną symboliczną

Niemcy (?), 1. poł. XVIII w., szkło bezbarwne,
oprawa cynowa, rytowanie



Kielich ze sceną polowania

i podwójnym kartuszem herbowym

Śląsk, Huta Johanna Christiana Preusslera
1720–1730, szkło bezbarwne, metal, rytowanie
szlifowanie, trybowanie



Kielich z herbem Jelita

Polska, przed 1790, szkło bezbarwne
szlifowanie, rytowanie, polerowanie





Kieliszek z sylwetowym portretem męskim
Śląsk, Johann Siegismund Menzel, ok. 1790
szkło bezbarwne, międzyściennie złota folia,
czarna emalia, szlifowanie, rytowanie, złocenie

Karafka dwudzielna
Rosja, Cesarska Manufaktura Szklana
po 1820, szkło bezbarwne, szlifowanie,
farby transparentowe, lazura żółta
srebrzysta, złocenie

**Kielich z herbem
i fryzem kwiatowym**
Anglia, ok. 1770
szkło bezbarwne,
rytowanie, szlifowanie



Kielich z napisem Kochajmy się
Anglia – szkło, Polska – rytowanie
1790–1800, szkło bezbarwne, szlifowanie,
rytowanie, polerowanie

Puchar z widokami zdrojowisk czeskich
Czechy, Novy Bor (?), Fryderyk Egermann (?)
ok. 1835, szkło powlekane: przejrzyste zielone i lithialinowe, farby emaliowe,
szlifowanie, rytowanie, złocenie, srebrzenie



Puchar jubileuszowy z dedykacją i brylantowym szlifem

Czechy, Fryderyk Egermann, 1837

szkło bezbarwne, szlifowanie, lazura żółta

srebrna, lustry



Szklanka z brylantowym szlifem, z monetą – dwuzłotówką

Królestwa Polskiego z 1831 roku w dniu Śląsk

Huta Karlstal, Mennica w Warszawie, Karol Gronau, 1831–1840

moneta – 1831, szkło bezbarwne, srebro, szlifowanie, bicie stemplem



Puchar z godłami Polski i Litwy i herbem Wąż

Śląsk, wytwórnia nieznana, 2. ćw. XIX w. (ok. 1840)

szkło bezbarwne, szlifowanie, rytowanie



Kielich-flet z dekoracją w sucharki

Śląsk, 1800–1820, szkło bezbarwne

szlifowanie, matowanie, rytowanie



Flakonik zielony z korkiem ze złotą dekoracją kwiatową
Czechy, Huta hrabiego Harracha, 1840–1850
szkło kolorowe, szlifowanie, złocenie



Flakonik z korkiem z czerwonymi kaboszonami
Czechy, Fryderyk Egermann, 1830–1840, szkło lithialinowe,
złocenie, szlifowanie



Puchar z nakrywą ze scenami jeździeckimi
Czechy, Huta hrabiego Harracha 1840–1850, szkło kolorowe,
szlifowanie, rytowanie, złocenie



Wazon z dekoracją kwiatową na niebieskim tle
Czechy, Przemysłowa Szkoła Szklarska, 1885–1890, szkło bezbarwne,
farby transparentowe, szlifowanie, trawienie, złocenie



Szklanka lithialinowa z festonami
Czechy Pld., 2. ćw. XIX w., szkło powlekane, bezbarwne i lithialinowe,
szlifowanie, rytowanie, złocenie



Pucharek z dekoracją kwiatową na tle kulistych faset
Czechy, Huta hrabiego Harracha, 1835–1840, szkło bezbarwne,
lazura czerwona miedziowa, szlifowanie, farby emaliowe, złocenie



**Puchar ośmioboczny z medalionami
monogramem i napisem**

Śląsk, Huta Karlstal, 2. ćw. XIX w.
szkło bezbarwne, szlifowanie, rytowanie,
lazura żółta srebrzawa, lustry



**Puchar z widokiem
Łazienek w Busku Zdroju**
Śląsk, Huta szkła Josephine (?)
1845–1850, szkło bezbarwne
szlifowanie, lazura czerwona
miedziowa, rytowanie



**Karafka fioletowa z korkiem
z dekoracją roślinną**

Śląsk, Huta szkła Josephine (?)
1840–1850, szkło bezbarwne, szkło
kolorowe szlifowanie, powlekanie,
farby emaliowe, złocenie

Kufel z nakrywą z genealogią rodu Potockich

Śląsk, Huta Karlstał, przed 1838, szkło bezbarwne, lazura
żółta srebrzysta, szlifowanie, rytowanie

**Szklanka pamiątkowa z widokiem Charlottenbrunn**

Śląsk, Huta szkła Josephine, poł. XIX w., szkło bezbarwne,
lazura żółta srebrzysta, szlifowanie, rytowanie

**Szklanka z wyobrażeniem muzy Erato**

Czechy, ok. 1880, szkło bezbarwne, farby emaliowe,
lazura żółta srebrzysta, złocenie, szlifowanie

**Pucharek z kulistymi fasetami i brylantowym szlifem**

Śląsk, Huta Karlstał, 1830–1840, szkło bezbarwne, szlifowanie,
lazura żółta srebrzysta, lustry



Szklanka pamiątkowa z jeleniem na tle lasu i dedykacją
 Śląsk, Huta szkła Josephine, proj. Franz Pohl (?), Ernst Friedrich Wilhelm Simon
 1868, szkło powlekane, bezbarwne i kobaltowe, szlifowanie, rytowanie

Pucharek ośmioboczny z dekoracją płatkową z dwóch rzędów łuków
 Śląsk, Huta szkła Josephine, proj. Franz Pohl, 1843–1845, szkło bezbarwne,
 szkło kobaltowe, szlifowanie, powlekanie



Czarka kobaltowo-biała na nóżce
 Śląsk, Huta szkła Josephine, proj. Franz Pohl, malarz Joseph Hofmann (?)
 1850–1851, szkło kolorowe, szkło mleczne, srebro, powlekanie,
 szlifowanie, złocenie



Karafka z korkiem z pionowymi szlifami
 Śląsk, Huta szkła Josephine, proj. Franz Pohl
 poł. XIX w., szkło powlekane, bezbarwne, białe opakowe i kobaltowe





Kufel z nakrywą z widokami miejscowości w Kotlinie Jeleniogórskiej

Śląsk, Huta szkła Josephine, 2. poł. XIX w., szkło bezbarwne, lazura czerwona miedziowa, szlifowanie, rytowanie, trawienie

Patera z widokami miejscowości czeskich
Śląsk, Huta Karlstal, poł. XIX w., szkło bezbarwne, szkło różowy rubin
złota, powlekanie, szlifowanie, rytowanie



Puchar z widokami Szczawna Zdroju i zamku w Książu Wielkim

Śląsk, Huta szkła Josephine (?), 2. ćw. XIX w., szkło bezbarwne, lazura czerwona miedziowa, szlifowanie, rytowanie



Puchar z wizerunkiem ks. Józefa Poniatowskiego

Śląsk, Huta szkła Josephine, 1850–1860, szkło bezbarwne, lazura czerwona miedziowa, szlifowanie, rytowanie, srebrzenie, złocenie

Dzbanuszek zdobiony złotymi kropkami

Śląsk, Huta szkła Josephine, proj. Franz Pohl, malarz Johann Adolph (?),
2. poł. XIX w., szkło mleczne opalowe, złocenie

**Kieliszek z impastowo-reliefową dekoracją, serwis nr 1071**

Śląsk, Huta szkła Josephine, proj. Artur Gerlach
2. poł. XIX w., szkło bezbarwne,
farby emaliowe, złocenie

**Szklanka z widokiem uzdrowiska
Salzbrunn i monogramem AW**

Śląsk, Huta szkła Josephine, proj. Franz Pohl,
dekoracja Joseph Hauptmann, 1855–1860
szkło mleczne opalowe i barwne przezroczyste,
farby emaliowe, szlifowanie, matowanie,
rytowanie, złocenie

**Karafka
sześciokomorowa z korkami**

Czechy (?), Francja (?)
2. poł. XIX w.
szkło bezbarwne, rytowanie



Wazonik z motywem klematisu

Francja, Firma Émile Gallé, ok. 1900, szkło zamącone, szkło kolorowe, powlekanie, trawienie, szlifowanie, polerowanie



Wazonik z górskim pejzażem

Francja, Firma Émile Gallé, 1900–1904, szkło zamącone, szkło kolorowe, powlekanie, trawienie, szlifowanie, polerowanie



Wazonik z pejzażem wodnym

Francja, Firma Émile Gallé, 1900–1904, szkło zamącone, szkło kolorowe, powlekanie, trawienie, szlifowanie, matowanie, polerowanie



Wazonik z dekoracją z liści i kwiatów klematisu

Francja, Firma Émile Gallé, 1904–1914, szkło zamącone, szkło emaliowe, barwniki proszkowe, powlekanie, szlifowanie, trawienie



Patera z motywem kwiatów, owoców i liści truskawek

Francja, Firma Braci Daum, 1891–1895, szkło bezbarwne, srebro, trawienie, złocenie, szlifowanie, farby emaliowe, trybowanie, powlekanie



Wazonik czworoboczny z pejzażem wodnym

Francja, Firma Legras & Cie, ok. 1900, szkło opalowe, barwniki proszkowe, szkło kolorowe, powlekanie, trawienie, szlifowanie, farby emaliowe, iryzacja



Żardiniera czterolistna z zielonym pejzażem wodnym

Francja, Firma Braci Daum, 1895–1900, szkło bezbarwne, szkło kolorowe, powlekanie, matowanie, złocenie, farby emaliowe



Wazonik z motywem liści i kwiatów powoju

Francja, Firma Émile Gallé, 1904–1914, szkło zamącone, szkło emaliowe, barwniki proszkowe, powlekanie, trawienie, szlifowanie



Wazon z motywem liści i owoców leszczyny

Francja, Firma Émile Gallé, ok. 1908, szkło zamącone, szkło emaliowe, sztuczne tworzywo, barwniki proszkowe, powlekanie, trawienie, szlifowanie, polerowanie



Karafka z zielonymi pęcherzami i kwiatami powoju

Czechy, Firma Carla Goldberga, ok. 1900, szkło bezbarwne, farby emaliowe, miedź, trawienie, rytowanie, polerowanie, złocenie

Kieliszek w typie römera z aplikowanym kwiatem maku
Czechy, Firma Ludwig Moser & Söhne, pocz. XX w., szkło bezbarwne,
szkło kolorowe, rytowanie, lazura żółta srebrzysta, inkrustacja



Kieliszek do szampana

Czechy, Firma Ludwig Moser & Söhne, pocz. XX w., szkło bezbarwne,
szkło kolorowe, rytowanie, powlekanie, inkrustacja



Wazon zielony czworoboczny z taśmowo-kwiatowym dekoem
Czechy, Firma Josefa Riedela, pocz. XX w., szkło kolorowe,
farby emaliowe, złocenie, szlifowanie

Flakoniki z dekoracją z łodyg i pąków goździka
Czechy, Firma Ludwig Moser & Söhne, pocz. XX w., szkło bezbarwne,
powlekanie, rytowanie



Dzbanuszek z siecią nieregularnych komórek, zielone nakładki
Czechy, Firma Wilhelm Kralik Sohn, pocz. XX w.
szkło bezbarwne, szkło kolorowe, mosiądz, dmuchanie do formy, formowanie ręczne, iryzacja



Wazonik pokryty siecią nieregularnych nitek
Czechy, Firma Gebrüder Pallme-König und Habel, pocz. XX w.
szkło kolorowe, nitkowanie, iryzacja



Dzbanuszek zielony z wielobarwnymi nitkowymi płatkami
Czechy, Firma Gebrüder Pallme-König und Habel, ok. 1900
szkło bezbarwne, metal, dmuchanie do formy, niklowanie

Wazonik z wtopionymi kroplami z pejzażem leśnym z łąką
Francja, Firma Lamartine, pocz. XX w.
szkło bezbarwne, barwniki proszkowe, powlekanie, trawienie,
farby emaliowe, farby transparentowe





Wazon z szyjką oplecioną nitką w kształcie węża

Czechy, Firma Johann Loetz Witwe, pocz. XX w., szkło kolorowe, iryzacja



Wazon tulipanowy z dekoracją nitkową i kropłową

Czechy (?), pocz. XX w., szkło bezbarwne, szkło mrożone, płatki szklane, barwniki proszkowe, powlekanie, nakrapianie, mrożenie, lazura żółta srebrzysta, iryzacja



Wazon z dekoracją z łodyg i kwiatów

Czechy, Firma Johann Loetz Witwe
pocz. XX w., szkło marmurowe, szkło kolorowe, srebrzenie galwaniczne, iryzacja, powlekanie, rytowanie



Wazon czarny pokryty nieregularnymi iryzowanymi płatkami

Czechy, Firma Johann Loetz Witwe, po 1900, szkło kolorowe, barwniki proszkowe, iryzacje kropkowe, iryzacja



Wazonik różowawy z barwnym pejzażem leśnym

Czechy, Firma Beyermann & Co 1865–1928, ok. 1920, szkło bezbarwne, barwniki proszkowe, farby emaliowe, barwienie powierzchniowe, trawienie



Kompotiera zielona z nakładanymi nitkami i kwiatami

Czechy, wytwórnia nieznana, pocz. XX w.
szkło kolorowe, metal, nitkowanie, iryzacja, chromowanie



Flakon opalowy zdobiony płatkową cieniowaną nitkowaną dekoracją
Czechy, Firma Gebrüder Pallme-König und Habel, pocz. XX w.
szkło opalowe, szkło kolorowe, powlekanie, nitkowanie, iryzacja



Wazonik z pejzażem leśnym zimowym z wysokimi drzewami
Francja, Firma Braci Daum, 1900–1907, szkło zamącone, barwniki
proszkowe, powlekanie, farby emaliowe, trawienie



Dzbanuszek 6-bocznie rozszerzony, matowy, z fioletowym nitkowaniem
Czechy, Firma Gebrüder Pallme-König und Habel, pocz. XX w.
szkło bezbarwne, mosiądz, nitkowanie, matowanie, iryzacja, niklowanie

Karafka z korkiem, różowa z czarnymi zygzakami, nr wzoru 743

Polska, Huta Hortensja, 1930–1939, szkło kolorowe, szkło przezroczyste, dmuchanie, rytowanie, matowanie, farby emaliowe



Wazonik z pionowymi i poziomymi szlifami

Polska, Huty szklane J. Stolle Niemen, ok. 1930, szkło jasnozielone przezroczyste, szlifowanie

Wazon z plastyczną kwiatowo-luskową dekoracją, nr wzoru 1109

Polska, Huty szklane J. Stolle Niemen, 1930–1939, szkło kolorowe przezroczyste, wydmuchiwane w formie, matowane



Wazonik kobaltowy z fryzem figuralnym

Czechy, Ludwig Moser & Söhne, Koloman Moser, ok. 1918 szkło półprzezroczyste kobaltowe, szlifowanie, trawienie, złocenie



Wazonik ze spiralnym nitkowaniem

Czechy, Firma Joann Loetz Witwe

1920–1930, szkło bezbarwne, szkło kolorowe, barwniki proszkowe, powlekanie



Wazon ze skośnymi przenikającymi się puklami, nr wzoru 430

Polska, Huta Hortensja

1920–1939, szkło bezbarwne, prasowanie

meble i zegary

Ludzie od zarania dziejów posługiwali się różnymi sprzętami ułatwiającymi codzienne funkcjonowanie czy też pełniącymi funkcje reprezentacyjne. Pierwsze prymitywne meble pojawiły się prawdopodobnie wraz z powstaniem trwałych siedzib ludzkich. W ciągu tysiącleci zmieniały się technologie i materiały, jakich używano do ich wyrobu, a każda epoka starała się wypracować swoje indywidualne podejście do formy i dekoracji.

Stulecie siedemnaste i osiemnaste to okres rozkwitu wielu dziedzin rzemiosła artystycznego, w tym meblarstwa. W Polsce obok najbardziej znanych mebli gdańskich dużą popularnością cieszyły się meble toruńskie, elbląskie i kolbuszowskie. Różnorodne sprzęty wytwarzano również w wielu mniejszych ośrodkach. Zwykle ich twórcy, utalentowani stolarze, pozostają anonimowi. Jedynym meblem ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach, który przypisywany jest konkretnemu rzemieślnikowi, jest skrzynia wykonana w warsztacie klasztornym przez brata Hilariona. Wiadomości o tym utalentowanym rzemieślniku pochodzą z inskrypcji na stallach w kościele pobernardyńskim w Sierakowie oraz z ksiąg zmarłych zakonu bernardyńskiego. Wynika z nich, że Hilarion, który działał przed 1667 rokiem, był bratem laikiem w zakonie franciszkańskich obserwantów zwanych



Komoda klasycystyczna trzyszufladowa

Polska, ok. 1800, sosna, topola, mahoń, brąz, mosiądz, stolarka, snycerka, okleinowanie, politurowanie, odlewanie, złocone

w Polsce bernardynami. W inskrypcji obok jego imienia widnieje napis S POSNANIA, a nekrologi nazywają go Poznanius. Może to świadczyć zarówno o tym, że zakonnik pochodził z tego właśnie miasta, ale równie dobrze może określać jego przynależność do konwentu poznańskiego. W nekrologu nadano mu miano *mensator Optimus*, czyli najlepszy stolarz.

Skrzynia, mebel o stosunkowo prostej konstrukcji, towarzyszyła człowiekowi od najdawniejszych czasów. W starożytnym Egipcie, Grecji i Rzymie powstało wiele jej odmian, a materiałem, z którego je wykonywano było nie tylko drewno, ale również metal, kamień i terakota, często malowane, inkrustowane lub zdobione rzeźbą. Skrzynie były popularne zarówno w średniowieczu, jak i w renesansie, kiedy to nastąpił szczególny rozwój w artystycznym kształtowaniu tych mebli. Skrzyń różnych rozmiarów używano do przechowywania przedmiotów użytkowych, żywności, kosztowności, dokumentów; wcześniej służyły również jako stoły, miejsca do siedzenia oraz kufry podróżne. Do końca szesnastego stulecia dekorowano je głównie rzeźbą. Rzadziej w tym czasie skrzynie zdobiono intarsją. Dzięki wynalezieniu przez stolarza augsburskiego Renniera w 2. poł. XVI wieku specjalnej piły do cięcia drewna, stosowanie tej techniki stało się łatwiejsze, a przez to bardziej powszechne. Intarsja to



Zegar kominkowy Edukacja Achillesa

Francja, koniec XVIII / pocz. XIX w., mosiądz, stal, emalia biała i czarna, brąz złocony, cyzelowany

stara i bardzo popularna w baroku technika zdobnicza, polegająca na wykładaniu powierzchni przedmiotów drewnianych ornamentami ułożonymi z innych gatunków drewna, różniących się kolorem, a często i strukturą. W ten sposób powstawały dekoracje roślinne, geometryczne, a nawet skomplikowane sceny figuralne. Od początku osiemnastego stulecia wszechobecne skrzynie i kufry zaczęły być wypierane przez komody oraz szafy, nie tylko funkcjonalne, ale zwykle bardziej okazałe, a przez to reprezentacyjne. W tych czasach bowiem meble, podobnie jak wiele innych przedmiotów codziennego użytku, miały podkreślać pozycję społeczną właściciela. Mimo to nie zaniechano ich produkcji, nawet w tak ważnym ośrodku jak Elbląg. To właśnie z warsztatów elbląskich pochodzi skrzynia z jasnego jesionowego drewna intarsjowanego mahoniem i palisandrem. Zdobí ją dekoracja taśmowa, sylwety ptaków i motywy kwiatowe.

Innym rodzajem mebla była wielofunkcyjna sekretera, która największą popularnością cieszyła się w XVII i na początku XVIII wieku. Sekretera składała się z podstawy w formie komody z szufladami zaopatrzonej u góry lub w części środkowej w odkładaną płytę do pisania. W bardziej rozbudowanej wersji posiadała nastawę wypełnioną szufladkami, półkami, zamykaną jednym lub dwoma skrzydłami. Interesującym przykładem tzw. małej formy meblarskiej jest pułtynka, czyli sekretarzyk przeznaczony do ustawienia na stoliku lub biurku, w szufladach którego gromadzono istotne dokumenty lub korespondencję. Być może był to model mebla, a nawet *majstersztyk*, którym to terminem zapożyczonym z języka niemieckiego i znaczącym dokładnie „mistrzowskie dzieło” określano pracę czeladnika cechowego, będącą głównym sprawdzianem jego umiejętności przed wyzwoleniem się na mistrza. Często tego typu sprzęty stawiano w witrynie warsztatu rzemieślniczego, aby zachęcić ewentualnych klientów do składania zamówień.

W XVIII wieku we Francji narodził się klasycyzm, zwany także stylem Ludwika XVI. Styl ten, nawiązując do sztuki antyku, wprowadzał proste, spokojne formy, nieprzeładowane dekoracją. W ukształtowanych w tym duchu meblach faliste linie i gięte płaszczyzny ustąpiły miejsca prostym. Repertuar motywów ornamentalnych miał najczęściej charakter antykizujący. Chętnie sięgano po takie motywy, jak: kasetony, tryglify, girlandy, wieńce laurowe i meandry, najczęściej stosowane w postaci dekoracji snycerskiej lub intarsji, niekiedy także aplikacji wykonywanych z cyzelowanego i złoconego brązu. Odmianą dojrzałego klasycyzmu był empire nazywany także stylem cesarstwa, któremu drogę do popularności otworzyły triumfy Napoleona. Meble tego czasu, o dość prostych formach, posiadają dekoracje – czasem nawet bardzo bogate – w postaci mosiężnych i złoconych

aplikacji. Sprzęty, zwłaszcza te wykonywane poza głównymi ośrodkami meblarstwa, otrzymywały także złożone dekoracje snycerskie. Modne były motywy zdobnicze zaczerpnięte ze sztuki starożytnego Rzymu, jak: palmety, wieńce laurowe, wizerunki gryfów i hermy, a kiedy Napoleon wrócił spod piramid, w modę weszły także motywy egipskie.

Przełom XVIII i XIX wieku w angielskim meblarstwie zwany jest okresem Sheratona od nazwiska projektanta Thomasa Sheratona, autora wzornika *The Cabinet-Maker and Upholsterer's Drawing Book* powstałego w latach 1791–1793. Zarówno ta, jak i późniejsze publikacje tego zdolnego rzemieślnika odegrały znaczącą rolę w popularyzowaniu nowych tendencji w angielskim, a potem europejskim meblarstwie. W stylu Sheratona w jednym z licznych angielskich warsztatów w 1. ćwierci XIX wieku wykonano, prezentowane w Galerii, lekkie biurko z nadstawką. Cennym obiektem jest szafa kredensowa, która również powstała w Anglii na podstawie wzorów proponowanych przez słynnego projektanta. Zdobią ją ceramiczne plakiety pochodzące z wytwórni Wedgwooda. Umieszczono na nich sceny wywodzące się z mitologii greckiej. W Galerii obok mebli angielskich znalazły się dwa polskie klasycystyczne fotele o formach stanisławowskich pochodzące z lat 1770–1800.

W latach 20. XIX wieku w Niemczech ukształtował się styl o charakterze wybitnie mieszczańskim zwany *biedermeierem*. Meble *biedermeierowskie* miały być przede wszystkim funkcjonalne i wygodne. Użyteczności sprzętów podporządkowywano ich formę i zdobienia, a zatem miały one na ogół proste kształty i powściągliwą dekorację, zwłaszcza w pierwszym okresie. W meblach tego czasu, zwykle fornirowanych, układ słoików drewna był najważniejszą – obok eleganckiej formy – ozdobą; bogatsze



sprzęty dekorowano intarsją. Fronty niektórych z nich dodatkowo ożywiały mosiężne lub kościane kluczyki i ciągadła. Niektóre obiekty uszlachetniano, malując je fragmentarycznie lub w całości na czarno, co miało naśladować użycie drogiego drewna hebanowego. W rzeczywistości elegancki, ale i drogi importowany mahoń zastąpiły rodzime gatunki drewna. W Niemczech i na ziemiach polskich głównie orzech, dąb, ponadto grusza, wiśnia i czereśnia (te ostatnie często podbarwiane dla uzyskania szlachetniejszego efektu). Nieodzownym meblem w mieszczańskim wnętrzu była oszklona serwantka do przechowywania porcelany, szkła oraz różnego rodzaju bibelotów i pamiątek. W Galerii w Biedermeierowskiej serwant-



ce prezentowane są zabytkowe srebra z XIX wieku. Serwantce towarzyszy czteroszufładowa komoda – również w stylu Biedermeier.

W latach 80. XIX wieku w sztuce pojawił się nowy kierunek artystyczny, który trwał do czasu I wojny światowej. Kierunek ten to secesja, którego nazwa, wywodząca się od francuskiego słowa *secession*, czyli odejście, podkreślała jego charakterystyczną cechę – zerwanie ze stylami historycznymi. Secesja w sztuce użytkowej wiąże się przede wszystkim z charakterystyczną linią – giętką i ruchliwą – a także z ornamentem roślinnym i zwierzęcym; obok nich funkcjonowały także motywy geometryczne i abstrakcyjne. Pomimo że secesja na ogół kojarzy się z ozdobnością, część mebli i innych przedmiotów w tym stylu to obiekty o raczej prostej formie i wyrazie artystycznym osiąganym dzięki kształtom i liniom, a nie dekoracji. Mieszczańskie salony przełomu wieków zdobiły nie tylko charakterystyczne meble w stylu secesyjnym, jak np. lekki bufet ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach, dekorowany typowymi falistymi motywami roślinnymi, ale również sprzęty nawiązujące swą formą do modnych wówczas wzorów ludowych, na naszym terenie zapożyczonych często z folkloru zakopiańskiego. Chętnie sprowadzano również meble dalekowschodnie z ornamentami precyzyjnie wycinanymi w egzotycznym drewnie.

Niewielką, choć interesującą grupę w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach stanowią zegary. Są to czasomierze mechaniczne, XVIII- i XIX-wieczne, wykonane w czołowych ośrodkach europejskiego zegarmistrzostwa: Londynie, Paryżu, Wiedniu. Można podzielić je na cztery grupy: podłogowe, konsolowe-stołowe i kominowe, ściennie oraz podróżne. Do grupy XVIII-wiecznych zegarów szafowych należy niesygnowany zegar w obudo-



Zegar powozowy w podwójnym etui

Anglia, J.M. Carleson, 1. połowa XVIII w.

mosiądz, brąz, stal, srebro, szkło, sukno, drewno, skóra



wie fornirowanej orzechem. Na uwagę zasługuje zegar podróżny nazywany kareto- lub powozowym, z 1. połowy XVIII wieku, w podwójnym etui, przypominający większych rozmiarów zegarek kieszonkowy. Ten typ zegara zawieszanego na łańcuszku we wnętrzu pojazdu spopularyzował się w osiemnastym stuleciu. Mechanizm zegara z wychwytem wrzecionowym, funkcją bicia godzin i kwadransów oraz budzenia, został oprawiony w srebrną kopertę, bogato dekorowaną figuralnym repusem oraz ażurem. Tylną stronę koperty zdobi scena z przedstawieniem Merkurego oraz siedzącej na tarasie kobiety z księgą i piórem w dłoni; na balustradzie przysiadł żuraw. Merkury jako przewodnik podróżnych często był przedstawiany na zegarach powozowych. Kobieta z księgą oraz żurawia można interpretować jako symbole czujności. Na mechanizmie zegara wygrawerowana została sygnatura: J.M. Carleson, London.

Schyłek XVIII wieku to koniec epoki sławy angielskich zegarów szafkowych (*bracket clocks*), wypieranych przez bardziej efektowne francuskie zegary kominowe. Wkrótce i poza Francją zaczęły powstawać wzorowane na nich czasomierze. Ciekawa historia związana jest z empirowym zegarem z figurą muzy Terpsychory z ok. 1820 roku. Otóż figura muzy wzorowana jest na rzeźbie Antonia Canovy z 1816 roku prezentowanej w Muzeum Sztuki w Cleveland. Terpsychora jest muzą inspiracji oraz poezji lirycznej, co tłumaczy jej obecność na zegarze opatrzonym nazwiskami słynnych poetów: Wergiliusza, Homera, Voltaire'a, Racina i Tasso, umieszczonymi na podstawie zegara w wieńcach laurowych.

Niezwykle ciekawym zabytkiem jest Biedermeierowski zegar obrazowy z *Pejzażem nadreńskim* z lat ok. 1830–1840. Jego mechanizm umieszczono na odwrocie blachy, będącej podłożem dla malowidła ze sceną rodzajową na tle miasteczka i rzeki. Tarcza zegara jest w tym przypadku integracyjną częścią obrazu – znajduje się na wieży budynku.

Do grupy czasomierzy ściennych należy zegar-car- tel na uchwycie w formie wstęgi związanej na kokardę. Otacza go ażurowy kołnierz, a boki zdobią rogi obfitości oplatające dołem głowę satyra. Jego mechanizm został wykonany we Francji, natomiast obudowa nosi sygnaturę znanej warszawskiej firmy brązowniczej Bracia Łopieńscy. Wyroby tej wytwórni charakteryzują staranne, elegancko opracowane detale.



Skrzynia-skarbiec

Polska, Brat Hilarion, poł. XVII w., lipa, orzech, dąb, dąb czerwony, jawor, cis, żelazo, stolarka, okleinowanie, intarsja, politurowanie, ślusarka



Sekretarzyk (pultyna) w kształcie komody

Polska, poł. XVIII w., sosna, dąb, orzech okleina, dąb okleina, jawor okleina, mosiądz, sztuczna skóra, stolarka, okleinowanie, intarsja, politurowanie



Kufer

Polska (?), pocz. XVIII w., sosna, topola, orzech okleina, żelazo, stolarka, okleinowanie, politurowanie, ślusarka





Szafa kredensowa w stylu Sheratona

Anglia, plakiety – Josiah Wedgwood, XIX w., olcha, sosna, palisander okleina, orzech okleina, porcelana biskwit, mosiądz, stolarka, okleinowanie, intarsja, politurowanie, odlewanie, depozyt rodziny Popielów z Kurozwek

Biurko z nadstawką w stylu Sheratona

Anglia, 1. ćwierć XIX w.

Mahoń, orzech, jawor intarsja, heban, mosiądz: stolarka, intarsja, politurowanie, odlewanie, fornir



Serwantka „biedermeier”

Niemcy lub Polska, Kraków (?), 2 ćw. XIX w.

Sosna, topola, mahoń, mahoń okleina, szkło, lustro; stolarka, snycerka, okleinowanie, politurowanie





Komoda czteroszufladowa „biedermeier”
Polska, 2. ćw. XIX w., sosna, orzech, mosiądz, stolarka, okleinowanie,
politurowanie, toczenie, odlewanie, złocenie



Komoda-sekretera
Niemcy, ok. 1800, sosna, mahoni, czereśnia, grusza, mosiądz, sukno,
stolarka, toczenie, snycerka, okleinowanie, politurowanie



Bufet secesyjny
Polska, ok. 1900, dąb, sosna, brąz, stolarka,
snycerka, politurowanie, odlewanie



Zegar kominkowy z muzą Terpsychorą
Polska (?), Warszawa (?), Antoni Gugenmus (?)
ok. 1820, mosiądz, stal, brąz złocony, cyzelowany



Zegar-cartel – wiszący na uchwycie w kształcie kokardy
Francja, pocz. XX w. – mechanizm, Polska, Warszawa Firma Bracia Łopieńscy
ok. 1900 – obudowa, mosiądz, emalia biała i czarna, brąz złocony



wyroby z metali

W zbiorach Muzeum kilkoma przykładami reprezentowana jest działalność złotników warszawskich XIX wieku. Ich wyroby nie są tak okazałe jak XVIII-wieczne, zdecydowanie skromniejsze i przeznaczone dla mniej zamożnej klienteli. Tłumaczy się to opuszczeniem Warszawy po rozbiorach przez magnaterię i szlachtę, a później znacznymubożeniem kraju w trakcie wojen napoleońskich. Odbiorcami warszawskich złotników byli głównie mieszczaństwo, dlatego na srebrach rzadko spotyka się herby lub korony szlacheckie, a częściej tylko monogramy. Srebra z tego czasu są dość surowe i w wielu przypadkach niemal pozbawione dekoracji. W pierwszym dziesięcioleciu XIX wieku dominował w złotnictwie warszawskim purystyczny nurt klasycyzmu. W drugim dziesięcioleciu przyjął się empire, który trafiwszy w gust odbiorców utrzymał się długo, do lat 30. przechodząc w styl „historyczny” w latach 40. Do wybitniejszych złotników działających w pierwszej ćwierci XIX wieku należeli Jan Maciej Schwartz czy Tomasz Klimaszewski, choć srebra z ich sygnaturami reprezentują różny poziom. Do pozostałych warszawskich przedstawicieli tego rzemiosła należą: Karol Harald Wehdel, Feliks Jan Szwarc (Schwartz) – syn Jana Macieja, S. Sukert.

W 2. ćwierci XIX wieku poza Warszawą, na terenie Królestwa Polskiego, działały inne ośrodki złotnicze: w Radomiu, Lublinie i Kielcach. Złotnicy działali też

w mniejszych miastach i miasteczkach, Płocku, Włocławku, Chęcinach, Piotrkowie, Szydłowcu. W większości przypadków byli to rzemieślnicy pochodzenia żydowskiego, którzy wykonywali sztuce o prostych fasonach, półmiski, nieskomplikowane lichtarze. Jednak zamówienia od bogatego, okolicznego ziemiaństwa trafiały do biegłych złotników chrześcijańskich w miastach gubernialnych i w Warszawie.

Pod wpływem złotnictwa warszawskiego pozostawali działający w 2. ćwierci XIX wieku w Kielcach: Julian Kozłowski, Wojciech Brzechwa (Brzechffa) i August Dresselt, wyrabiający przedmioty codziennego użytku, takie jak cukiernice, koszyczki na owoce, dzbanki, łyżki i łyżeczki, łyżki wazowe, a także srebrne lichtarze. Były to na ogół przedmioty pozbawione szczególnej oryginalności, korzystano przy tym z gotowych i masowo wytwarzanych wówczas elementów tj. nóżek, uchwytów, zamków itd. Wyroby kieleckich złotników nie są notowane w drugiej połowie XIX wieku, stąd można przypuszczać, że po powstaniu styczniowym kieleckie zakłady szczególnie ucierpiały w wyniku represji rosyjskich i przestały istnieć.

W końcu lat 90. w warszawskich wyrobach złotniczych pojawiła się secesja, przede wszystkim we francuskiej wersji kwiatowo-roślinnej. W tym czasie szczególnie popularną dziedziną rzemiosła artystycznego stała



Dzbanek do kawy

Polska, Wojciech Brzechffa

przed 1851, srebro, kucie, odlewanie, lutowanie, cyzelowanie

się metaloplastyka, która dzięki seryjnemu powielaniu wzorów najlepiej realizowała ważną ideę programową stylu – dotarcia do jak najszerszego grona odbiorców. Temu przysłużyło się niewątpliwie zastosowanie na dużą skalę materiałów znacznie tańszych od metali szlachetnych. Ulubionym tworzywem artystów secesji były różnego rodzaju stopy cyny oraz platery. Przewodzącą rolę w rozwoju metaloplastyki miały dwie niemieckie, konkurujące ze sobą firmy: Kayser Sohn oraz Württembergische Metallwarenfabrik w Geislingen (znane pod skrótem „WMF”).

Jedną z największych polskich fabryk wyrobów platerowanych było Towarzystwo Akcyjne Fabryk Metalowych p.f. Norblin, Bracia Buch i T. Werner w Warszawie. W swoim asortymencie firma miała przedmioty użytkowe i dekoracyjne, a stylistykę secesji wprowadziła do wzornictwa na początku XX wieku i stosowała ją jeszcze w latach 20. Wyroby utrzymane w duchu secesji oferowała również czynna od 1888 roku warszawska Fabryka Wyrobów Srebrnych i Złotych A.B. Schifffers & S-ka. Podczas gdy secesja na Zachodzie Europy wypaliła się ok. 1905 roku, w warszawskim przemyśle złotniczym trwała do I wojny światowej, choć nigdy nie zdominowała produkcji. Do wybuchu wojny pozycję wiodącą utrzymywały firmy Wernera i Frageta, konkurujące z prężnie działającą wytwórnią Braci Hempel.



Solniczka łódkowa

Polska, Tomasz Klimaszewski, ok. 1808–1815, srebro, kucie, odlewanie, cyzelowanie, złocenie, lutowanie



Cukiernica skrzynkowa

Polska, August Dresselt

ok. 1825–1837, srebro, odlewanie, moletowanie, kucie, lutowanie, skręcanie, ślusarka



Koszyczek na słodycze

Polska, Jan Maciej Schwartz, przed 1806

srebro, kucie, wycinanie, odlewanie, skręcanie śrubami, grawerowanie



Łyżka cedzakowa

Polska, Julian Kozłowski, 2. ćw. XIX w.

srebro, kucie, odlewanie, złocenie, wycinanie, lutowanie



Lichtarz

Polska, Julian Kozłowski, 2. ćw. XIX w., srebro, kucie, odlewanie, trybowanie, lutowanie



Cukiernica trapezoidalna skrzynkowa z nakrywą

Polska, Firma Bracia Norblin, Buch i T. Werner
po 1912, cyna, odlewanie, złocenie, srebrzenie



Koszyczek na chleb

Polska, Julian Kozłowski, 2. ćw. XIX w., srebro, kucie, odlewanie, wycinanie, cyzelowanie

Podstawa do patery z figurką amorka, nr wzoru 128414

Niemcy, Brema, M.H. Wilkens & Söhne
1899, srebro, odlewanie, kucie



Tacka z popiersiami dwóch młodych kobiet

Niemcy, Württembergische Metallwarenfabrik
XIX/XX w., cyna, britannia metal, odlewanie, srebrzenie

Lustro prostokątne, stojące w ażurowej oprawie

Polska, Warszawa, Firma A. B. Schiffers & Co
1895–1910, mosiądz, szkło kryształowe, odlewanie, srebrzenie galwaniczne



