

ROCZNIK
MUZEUM NARODOWEGO
W KIELCACH
TOM 29

M U Z E U M N A R O D O W E W K I E L C A C H

ROCZNIK MUZEUM NARODOWEGO W KIELCACH

TOM 29

*Pod redakcją
dr. hab. Roberta Kotowskiego*



Muzeum Narodowe w Kielcach

K I E L C E 2 0 1 4

Rada naukowa
dr hab. prof. ASP Warszawa, Dorota Folga-Januszewska / Polska
Ph Dr. Sylva Dvořáčková / Czechy
prof. Marek Ruszkowski / Polska
dr hab. Roman Batko / Polska

Zespół redakcyjny
dr hab. *Robert Kotowski* - redaktor
Agnieszka Masny - sekretarz
Członkowie
dr *Magdalena Śniegulska-Gomula*
Daria Dyktyńska
Małgorzata Żarnowska-Maciągowska

Recenzenci
prof. *Wojciech Iwańczak* – Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach/Polska
dr hab. prof. UJK *Lidia Michalska-Bracha* – Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach/Polska
dr hab. prof. UJK *Stanisław Cygan* – Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach/Polska

Opracowanie redakcyjne
Emilia Zapala, Magdalena Śniegulska-Gomula

Indeks
Emilia Zapala

Tłumaczenie
dr *Magdalena Ożarska*

Projekt okładki
Zofia Darowska

Fotografie, rysunki, tabele
Archiwum IHS UW, Instytut Sztuki PAN - Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego,
Śląska Biblioteka Cyfrowa, http://www.desa.pl/pl/Aukcje/23784_7-aukcja-prac-na-papierze-26-kwietnia-2012-godz.-19/16762_016.html,

*P. Suchanek, Z. Rozlucka, K. Korpysz, E. Korpysz, K. Sowiński,
A. i K. Myśliński, J. Kaczmarczyk, B. Paprocki, J. Gągorowska-Chudobska*

© Muzeum Narodowe w Kielcach

PL ISSN 0137-2866

Wydawca
Muzeum Narodowe w Kielcach
25-010 Kielce
tel. 41 344 40 14; fax 41 344 82 61
e-mail: poczta@mnki.pl
www.mnki.pl

Skład druk i oprawa

druk-24h.com.pl
DRUKARNIA CYFROWA
Białystok, ul. Zwycięstwa 10
tel. 85 653-78-04
e-mail: biuro@partnerpoligrafia.pl

ZASADY PRZYJMOWANIA TEKSTÓW DO DRUKU ORAZ
RECENZOWANIA, W ROCZNIKU MUZEUM NARODOWEGO
W KIELCACH:

1. Redakcja „Rocznika Muzeum Narodowego w Kielcach” przyjmuje do druku oryginalne, wcześniej niepublikowane artykuły opatrzone pełnym aparatem naukowym i przygotowane zgodnie z zaleceniami Redakcji.
2. Złożenie maszynopisu do Redakcji jest równoznaczne z oświadczeniem Autora, że praca nie była dotychczas drukowana i nie jest zgłoszona do druku w żadnym innym czasopiśmie.
3. Redakcja dokonuje pierwszej weryfikacji zgłoszonych do druku tekstów.
4. Artykuły, które uzyskały akceptację Redakcji, kierowane są do dwóch recenzentów spoza jednostki. W przypadku tekstów powstałych w języku innym niż język polski, co najmniej jeden z recenzentów powinien być afiliowany w instytucji zagranicznej innej niż narodowość autora pracy. W procedurze recenzyjnej zostaje zachowana anonimowość recenzentów i autorów zgłoszonych artykułów.
5. Recenzja musi mieć formę pisemną i kończyć się jednoznacznym wnioskiem, co do dopuszczenia artykułu do publikacji lub jego odrzucenia. W przypadku rozbieżności Redakcja powołuje trzeciego recenzenta. Zasady kwalifikowania lub odrzucenia publikacji są umieszczone na stronie internetowej czasopisma.
6. Autor artykułu przyjętego do druku powinien w wyznaczonym przez Redakcję terminie ustosunkować się do treści recenzji (poprzez naniesienie odpowiednich poprawek w tekście artykułu) lub pisemnie wyjaśnić, dlaczego nie uwzględnił uwag recenzenta (w przypadku, kiedy nie zgadza się z częścią recenzji).
7. Ostateczna decyzja o przyjęciu artykułu do druku należy do Redakcji.
8. Pełna elektroniczna wersja (pdf) „Rocznika MNKi” zostanie udostępniona na stronie internetowej czasopisma po upływie 2 lat, do tego czasu dostępne będą abstrakty.
9. Redakcja wprowadza zasady mające na celu przeciwdziałanie przypadkom „ghostwriting” oraz „guest authorship”, tj. wymaga od współautorów publikacji ujawnienia wkładu poszczególnych autorów w jej powstanie (tzn. podania kto jest autorem koncepcji, założeń, metod, protokołu itp. wykorzystanych przy powstaniu publikacji). Odpowiedzialność za prawdziwość informacji ponosi autor ją zgłaszający.
10. Po przyjęciu tekstu do druku zostanie zawarta stosowna umowa licencyjna między Muzeum Narodowym w Kielcach (Wydawcą) a autorem tekstu.

PROCEDURA RECENZOWANIA

Tom, Rocznik MNKi

Tytuł artykułu

Recenzent (imię i nazwisko, adres i e-mail):

I. Kryteria oceny artykułu

Skala ocen: 0 -5 pkt.

1. Oryginalność stawianego problemu	
2. Wartość naukowa / innowacyjność pracy	
3. Poprawność przyjętych metod badawczych	
4. Osiągnięty cel (w jakim stopniu autor wykonał postawione przed sobą zadanie badawcze)	
5. Erudycja i stopień wykorzystania materiału bibliograficznego	
6. Dobór ilustracji	
7. Logika konstrukcji pracy / czytelność wywodu; poprawność językowa i stylistyczna	
Ocena ogólna	

II. Zalecenia recenzenta*

Przyjęto do druku bez poprawek	
Przyjęto do druku po dokonaniu poprawek według wskazówek Recenzenta	
Przyjęto do druku po przeredagowaniu zgodnie z uwagami Recenzenta i po ponownej recenzji	
Praca nie kwalifikuje się do druku	

III. Uzasadnienie

IV. Uwagi / propozycje korekt w artykule

Redakcja deklaruje, że wersją pierwotną „Rocznika Muzeum Narodowego w Kielcach”, tom 29. jest wersja papierowa.

SPIS TREŚCI

Od redakcji	11
-------------------	----

HISTORIA

Arkadiusz Toporski, <i>Zaangażowanie ziemian guberni kieleckiej i radomskiej w działalność organizacji społecznych w okresie I wojny światowej</i>	15
Łukasz Wojtczak, <i>Listy Henryka Sienkiewicza w zbiorach Pałacyku w Obłęgorku</i>	41
Michał Sierlecki, <i>Rejestracja przekazów historii mówionej, metody i zasady zachowania kolekcji w Muzeum Dialogu Kultur</i>	55

HISTORIA SZTUKI

Anna Myślińska, <i>Ku niepodległości. Marsz z Oleandrów do Kielc (6-12 VIII 1914) w sztuce</i>	67
Mirosław Wachowiak, <i>Nieoczywista ciągłość - zagadnienia warsztatowe okresu symbolicznego twórczości Józefa Pankiewicza</i>	97
Joanna Kaczmarczyk, <i>Wędrowek po kraju ciąg dalszy, czyli o obrazach Rafała Hadziewicza na terenie obecnego województwa lubelskiego</i>	123
Iwona Rajkowska, <i>Katalog raisonné Stefana Żechowskiego - podsumowanie projektu badawczego</i>	141
Anna Manicka, <i>Katastrofizm Stefana Żechowskiego - wariant kosmiczny</i>	153
Magdalena Śniegulska-Gomuła, <i>Projekty rzeźbiarza krakowskiego Franciszka Kalfasa dla wytwórni w Ćmielowie</i>	161
Anna Pietrzak, <i>Szkła z symbolami masońskimi w zbiorach MNKi</i>	177
Ewa Korpysz, <i>Dekoracja sakrarium w kościele św. Zygmunta w Szydłowcu. Problem rekonstrukcji, interpretacji i atrybucji</i>	193
Jacek Jackowski, <i>„Pamiętki przeszłości” z archiwum wydobyte czyli zarys historii dokumentacji kieleckiego folkloru muzycznego</i>	219

ARCHEOLOGIA

- Jolanta Gągorowska-Chudobka, *Materiały z cmentarzyska kultury łużyckiej w Bocheńcu, pow. Jędrzejów w zbiorach MNKi* 257

KONSERWACJA DZIEŁ SZTUKI

- Małgorzata Misztal, *Prace konserwatorskie przy grupie portretów z rodziny Schütz ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach. Odkrycia dotyczące atrybucji, identyfikacja przedstawionych postaci* 281
- Marek Mazurek, *Konserwacja pary reprezentacyjnych portretów Sabiny z Karnickich Morstinowej ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach* 299

KOMUNIKAT

- Marian Gucwa, *Dar Andrzeja i Janiny Mrożewskich dla Muzeum Narodowego w Kielcach* 321

RECENZJE I OMÓWIENIA

- Daria Dyktyńska, *Źródła i materiały do dziejów szlachty województwa sandomierskiego w XVI- XVIII wieku. Tom III Akty podziałów dóbr ziemskich szlachty sandomierskiej z XVII wieku* 329
- Anna Myślińska, *Tożsamość w społeczeństwie współczesnym: pop-kulturowe [re]interpretacje* 333

KRONIKA ŻAŁOBNA

- Anna Lewicka, *Barbara Modrzejewska (1930-2013)* 339
- Bogusław Paprocki, *Janusz Kuczyński (1930-2014)* 343
- INDEKS NAZWISK 349
- SPIS ILUSTRACJI 361

CONTENTS

From the Editors	12
------------------------	----

HISTORY

Arkadiusz Toporski, <i>The Involvement of the Kielce and Radom Guberniya Landed Gentry in Social Organisations during WW1</i>	15
Łukasz Wojtczak, <i>The Letters of Henryk Sienkiewicz in the Collections of the Oblęgorek Palace</i>	41
Michał Sierlecki, <i>Oral History Records: Preservation Methods and Principles at the Cultur Dialogue Museum</i>	55

ART HISTORY

Anna Myślińska, <i>Towards Independence: the Presentation of the March from Oleandry to Kielce (6-12 August, 1914) in Art</i>	67
Mirosław Wachowiak, <i>Inconspicuous Continuity. The Symbolic Period in the Artistic Output of Józef Pankiewicz: Selected Technical Issues</i>	97
Joanna Kaczmarczyk, <i>Journeying around Poland, or the Paintings by Rafał Hadziewicz in Today's Lublin Voivodeship</i>	123
Iwona Rajkowska, <i>The Stefan Żechowski Catalogue Raisonné: Recapitulation of a Research Project</i>	141
Anna Manicka, <i>Stefan Żechowski Catastrophism: the Cosmic Variety</i>	153
Magdalena Śniegulska-Gomuła, <i>Designs by Krakow Sculptor Franciszek Kalfas for the Ćmielów China Manufactory</i>	161
Anna Pietrzak, <i>Glassware with Masonic Symbols in the Collections of the National Museum in Kielce</i>	177
Ewa Korpysz, <i>Decoration of the Sacrarium at St. Sigismund's Church in Szydłowiec: the Problems of Reconstruction, Interpretation and Attribution</i> ...	193
Jacek Jackowski, <i>"Mementoes of the Past" from the Archives</i>	219

ARCHAEOLOGY

Jolanta Gągorowska-Chudobka, <i>Relics from the Cemetery of the Lusatian Culture at Bocheniec, Jędrzejów Powiat, in the Collections of the Kielce National Museum</i>	257
---	-----

ART CONSERVATION

Małgorzata Misztal, <i>Conservation Works on the Group of Schütz Family Portraits from the Collections of the National Museum in Kielce: Discoveries on Attribution and Identification of the Subjects</i>	281
Marek Mazurek, <i>Conservation of a Pair of Official Portraits by Sabina Morstinowa née Karnicka from the Collections of the National Museum in Kielce</i>	299

COMMUNICATION

Marian Gucwa, <i>The Gift of Andrzej and Janina Mrożewski</i>	321
---	-----

REVIEWS AND DISCUSSIONS

Daria Dyktyńska, <i>Sources and Materials for the History of the Sandomierz Voivodeship Gentry in the 16th-18th Centuries. Vol. III 17th-Century Sandomierz Gentry Land Division Deeds</i>	329
Anna Myślińska, <i>Identity in Contemporary Society: Pop-Cultural [Re] Interpretations</i>	333

OBITUARIES

Anna Lewicka, <i>Barbara Modrzejewska (1930-2013)</i>	339
Bogusław Paprocki, <i>Janusz Kuczyński (1930-2014)</i>	343
INDEX OF NAMES	349
LIST OF ILLUSTRATIONS	361

OD REDAKCJI

Publikacja, którą oddajemy do Państwa rąk to kolejny, 29. tom Rocznika Muzeum Narodowego w Kielcach. Na jego łamach od kilkudziesięciu lat systematycznie popularyzowane są wyniki badań naukowych w zakresie muzealnictwa, historii, historii sztuki, archeologii, regionalizmu, jak również szerzenia idei ochrony i konserwacji zabytków.

Wśród autorów prezentujących w niniejszym tomie swój dorobek naukowy, są zarówno muzealnicy – pracownicy Muzeum Narodowego w Kielcach, jak również innych placówek muzealnych oraz naukowcy z innych ośrodków i instytucji.

Tradycyjnie już wśród podejmowanych w wydawnictwie zagadnień dominuje tematyka muzealna, odniesienia do zbiorów kieleckiego Muzeum Narodowego i działalności wystawienniczej oraz konserwatorskiej. Ambicją redakcji Rocznika jest, by konsekwentnie popularyzować wiedzę o naszych obiektach, zbiorach, a także podejmowanych działaniach muzealnych. Tym samym, w niniejszym tomie przybliżone zostały wiadomości związane z tematyką wystaw, zarówno minionych, prezentowanych w 2014 roku, jak np. retrospektywa prac Stefana Żechowskiego, jak również planowanych w najbliższym czasie, jak wystawa twórczości Rafała Hadziewicza czy porcelany śmielowskiej.

W kontekście 100. rocznicy wybuchu I wojny światowej znajdują Państwo artykuły z zakresu historii i historii sztuki, będące odniesieniem do tego wydarzenia.

To jednak tylko kilka wybranych wątków, jakie zamieściliśmy w niniejszym tomie. Stanowią one jedynie zachętę do sięgnięcia po naszą publikację i zainicjowania się w lekturze. Mam wielką nadzieję, że 29. tom Rocznika Muzeum Narodowego w Kielcach pozwoli Czytelnikom wśród różnorodnych tekstów zawartych w opracowaniu, znaleźć te, najbardziej odpowiadające indywidualnym zainteresowaniom. Życząc zajmującej lektury, wierzę, że po raz kolejny udało się autorom i redakcji zaproponować fascynującą przygodę z książką, muzeum, historią i sztuką.

*dr hab. Robert Kotowski
Dyrektor Muzeum Narodowego
w Kielcach*

FROM THE EDITOR

The book which you are holding in your hands is another, twenty-ninth, volume of the National Museum in Kielce Annual. For several decades, the Annual has regularly popularised results of research in the fields of museum science, history, art history, archaeology and regional studies, as well as propagating the ideas of monument protection and conservation. The authors who present their research in this volume are both museum professionals – the employees of the National Museum in Kielce or other museums, and scholars from other centres and institutions.

It is a tradition that the Annual's content is predominated by museum-related matter, as well as subjects concerning the collections of the Kielce National Museum, its exhibitions and conservation works. The Editors of the Annual consistently aim to publicise our Museum's facilities, collections and projects. Hence the volume contains information about themed exhibitions, both those presented in the passing year 2014, such as the Stefan Żechowski retrospective, and those scheduled for the nearest future, such as the Rafał Hadziewicz or Ćmielów china exhibitions. Given the 100th anniversary of the outbreak of WW1, papers on historical events and art history related to this event have also been included.

Yet these are but a handful of topics covered in the present book, highlighted as an invitation for you to read our volume. I do hope that this twenty-ninth volume of the National Museum in Kielce Annual will make it possible for readers to pick those texts out of the many that will reflect their personal interests. Hoping that you enjoy your reading, I believe that our authors and editors have once again succeeded in bringing this fascinating trip through books, museums, history and art to you.

*Robert Kotowski, PhD habil.
Director of the National Museum
in Kielce*

H I S T O R I A

ARKADIUSZ TOPORSKI

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

ZAANGAŻOWANIE ZIEMIANY GUBERNI KIELECKIEJ I RADOMSKIEJ W DZIAŁALNOŚĆ ORGANIZACJI SPOŁECZNYCH W OKRESIE I WOJNY ŚWIATOWEJ

Właściciele ziemscy Królestwa Kongresowego zdobywali doświadczenie w pracy społecznej w okresie zaborów. System administracyjny stworzony w kraju przez władze rosyjskie blokował Polakom dostęp do urzędów publicznych. Brak możliwości rozwijania kariery w administracji państwowej zmuszał do poszukiwania alternatywnych form aktywności, za pośrednictwem których można było wcielać w życie hasło pracy organicznej i spełniać własne ambicje. Obywatele ziemscy angażowali się w działalność społeczną na wielu płaszczyznach - począwszy od pomocy materialnej, skończywszy na osobistym udziale w zarządzaniu organizacjami. W chwili wybuchu I wojny światowej zdobyte w ten sposób doświadczenie było bezcenne. Operacje militarne prowadzone nad Wisłą na przełomie 1914 i 1915 roku zrujnowały krajową gospodarkę i pozbawiły środków do życia dużą część społeczeństwa. Zasięg akcji ratunkowej prowadzonej przez rząd był ograniczony. Miejscowa ludność w wielu przypadkach mogła liczyć jedynie na pomoc organizacji obywatelskich, które przyjęły na siebie ciężar łagodzenia negatywnych skutków klęsk wojennych.

Spółeczna akcja pomocy potrzebującym funkcjonowała od pierwszych tygodni wojny. Kierowały nią komitety obywatelskie, które powstawały w różnych częściach kraju za pozwoleniem władz rosyjskich. Początkowo komitety udzielały pomocy doraźnej i nie prowadziły między sobą ścisłej współpracy. Sytuacja zmieniła się od połowy września 1914 roku. Generał Gubernator warszawski wydał zgodę na utworzenie Centralnego Komitetu Obywatelskiego (CKO), którego zadaniem było ujęcie ruchu w ramy organizacyjne. CKO powstał z inicjatywy działaczy Centralnego Towarzystwa Rolniczego. Funkcję prezesa powierzono Sewerynowi Światopełk-Czetwertyńskiemu. Interesy guberni kieleckiej i radomskiej reprezentowali we władzach w Warszawie: Marian Arkuszewski, Stanisław Mikułowski-Pomorski, Jan Lutosławski oraz Ludwik Górski¹.

¹ Archiwum Narodowe w Krakowie (ANK), Archiwum Naczelnego Komitetu Narodowego (NKN), mf. 100 274, Dokumenty dotyczące działalności komitetów obywatelskich Królestwa

Organizacji nadano strukturę terytorialną. W Królestwie Polskim powstało dziewięć gubernialnych komitetów obywatelskich. W skład każdego z nich wchodziło od 10 do 15 osób, które delegowane były przez komitety powiatowe lub zostały wybrane przez gubernatora. Komitety gubernialne Ziemi Kieleckiej i Radomskiej rozpoczęły działalność pod koniec listopada 1914 roku. Ich skład społeczny był jednolity - ziemianie mieli w nich zdecydowaną przewagę. Do Komitetu Obywatelskiego guberni kieleckiej powołani zostali właściciele ziemscy: Eustachy Dobiecki, Jan Rudnicki, Erazm Różycki, Julian Borkiewicz, Stefan Godlewski, Artur Dobiecki, Fortunat Zdziechowski, Aleksander Moes, Henryk Potocki, Władysław Wielowiejski, Stanisław Michalski, Romuald Daniewski i Aleksander Wielopolski. Skład komitetu uzupełniali: gubernator kielecki oraz dwóch przedstawicieli miejscowej inteligencji. Podobnie wyglądała sytuacja w radomskim Komitecie gubernialnym, którego pracą kierowała zamozna szlachta ziemiańska: Władysław Pruszek, Aleksy Grobicki, Stanisław Mikułowski-Pomorski, Marian Arkuszewski, Henryk Dembiński, Antoni Bieliński, Jan Herniczek, Zdzisław Heydel, Zygmunt Leszczyński, Adam Łuniewski, Teofil Pieniążek, Stanisław Rauszer, Juliusz Tarnowski oraz Feliks i Michał Grodzińscy².

Drugie miejsce w strukturze hierarchicznej zajmowały powiatowe komitety obywatelskie, powstałe z inicjatywy osób posiadających upoważnienie warszawskiego CKO. Zadaniem delegata CKO było zorganizowanie spotkania wyborczego z udziałem miejscowych działaczy społecznych. Na wiecu wybierano kilka osób, które mogły dokonać kooptacji współpracowników. Taki sposób tworzenia powiatowych komitetów obywatelskich faworyzował właścicieli ziemskich kosztem przedstawicieli innych warstw ludności. W guberni kieleckiej i radomskiej trudno znaleźć przykład komitetu, w którym ziemianie nie odgrywaliby dominującej roli. Wyjątek stanowi powiat kielecki, którego komitet

Polskiego; *Kalendarz radomski na rok przestępny 1916*, Radom 1915, s. 67-82; A. Arkuszewski, Marian Arkuszewski, w: *Ziemiaństwo polscy XX wieku. Słownik biograficzny*, cz. I, Warszawa 1992, s. 2-4; U. Oettingen, *Działalność dobroczynna ziemiaństwa w Królestwie Polskim w latach I wojny światowej - problem badawczy*, w: *Dobroczynność i pomoc społeczna na ziemiach polskich w XIX, XX i na początku XXI wieku*, t. I, red. M. Przeniosło, Kielce 2008, s. 89-105; *Polska w czasie Wielkiej Wojny (1914-1918). Tom II. Historia społeczna*, red. M. Handelsman, Warszawa 1932, s. 10-11; M. Przeniosło, *Działalność struktur terenowych instytucji samopomocy społecznej na terenie Królestwa Polskiego w latach 1914-1918*, „Roczniki Dziejów Społecznych i Gospodarczych” 2001, t. 61, s. 91-114.

² Archiwum Akt Nowych (AAN), Centralny Komitet Obywatelski Królestwa Polskiego w Warszawie (CKO), sygn. 935, k. 7-8; ANK, NKN, mf. 100 274, Instrukcja urzędowa o organizacji i działalności komitetów obywatelskich powiatowych i gubernialnych; ANK - Oddział w Spytkowicach, NKN, sygn. 882, Akcja ratunkowa w guberni kieleckiej; „Drużyna” 1915, nr 2, s. 1-2; „Gazeta Kielecka” 1915, nr 65, s. 3-4; *Kalendarz radomski na rok przestępny 1916*, s. 67-82; A. Arkuszewski, Adam Łuniewski, w: *Ziemiaństwo polscy XX wieku*, cz. I, s. 96-97; S. Cieplowska, Antoni Bieliński, w: *Ziemiaństwo polscy XX wieku*, cz. II, s. 7; I. Cichowska, Zygmunt Leszczyński, w: *Ziemiaństwo polscy XX wieku*, cz. V, s. 72-73; J. Dowbór-Muśnicki, Jan Herniczek, w: *Ziemiaństwo polscy XX wieku*, cz. II, s. 76; *Polska w czasie Wielkiej Wojny (1914-1918). Tom II. Historia społeczna*, s. 16-17; A. Raniszewski, Aleksy Grobicki, w: *Ziemiaństwo polscy XX wieku*, cz. VI, s. 48-49; J. Różycki, Erazm Różycki, w: *Ziemiaństwo polscy XX wieku*, cz. I, s. 133; M. Szymańska, Józef Mikułowski-Pomorski, w: *Ziemiaństwo polscy XX wieku*, cz. VI, s. 92-94; T. Życzkowska, Wojciech Heydel, w: *Ziemiaństwo polscy XX wieku*, cz. V, s. 45-47.

tworzyło pięciu reprezentantów szlachty i siedmiu przedstawicieli duchowieństwa oraz inteligencji³.

Najniższe miejsce w hierarchii zajmowały komitety miejskie i gminne. Miejskie powstawały najczęściej w stolicach poszczególnych powiatów. W ich skład wchodził zazwyczaj księża oraz przedstawiciele inteligencji. Przy wyborze komitetów gminnych kierowano się najbardziej demokratycznymi zasadami. Wyboru dokonywano na zabranii zorganizowanym przez delegata komitetu wyższego szczebla. Mieli w nim prawo uczestniczyć reprezentanci wszystkich warstw ludności i organizacji społecznych. Mandat otrzymywało pięć osób. Udział ziemian w pracach gminnych komitetów obywatelskich był niewielki. Dla przykładu można wymienić Michała Popiela (Wójcza - powiat stopnicki), Aleksandra Druckiego-Lubeckiego (Pętkowice - powiat iłżecki), Franciszka Rupniewskiego (Klimontów - powiat sandomierski) oraz Mariana Jagmina (Grabów - powiat kozienicki). Każda z tych osób pełniła funkcję przewodniczącego w komitecie gminnym⁴.

Według danych statystycznych, w Królestwie Kongresowym do czerwca 1915 roku powstały 554 komitety obywatelskie (dziewięć gubernialnych, 48 powiatowych, sześć okręgowych, 91 miejskich i 400 gminnych). Liczba komitetów guberni kieleckiej wynosiła 121, zaś guberni radomskiej 94. Działalność organizacji zmierzała w dwóch kierunkach - pierwszym z nich było niesienie pomocy potrzebującym, natomiast drugim pełnienie funkcji samorządu lokalnego i dążenie do unormowania sytuacji ekonomicznej. Pomoc potrzebującym najczęściej przybierała postać bezpośredniego wsparcia materialnego. Komitety obywatelskie otwierały punkty żywnościowe, w których wydawano darmowe lub tanie posiłki. Uboga ludność mogła liczyć na bezpłatne zaopatrzenie w artykuły spożywcze, odzież, obuwie oraz lekarstwa. Osobom pozbawionym dachu nad głową oferowano miejsca w schroniskach i noclegowniach. Komitety obywatelskie roztaczały opiekę nad dziećmi oddzielonymi od rodziców, nad bezrobotnymi oraz ewakuowanymi z terenów objętych wojną. Sekcje lekarskie zajmowały się udzielaniem pomocy medycznej. Otwierano szpitale i ambulatoria. W teren wysyłane były lotne kolumny sanitarne, które dokonywały darmowych szczepień i przeprowadzały dezynfekcję ulic. Funkcje samorządu lokalnego komitety wypełniały m.in. za pośrednictwem straży oraz sądów obywatelskich, które powstały w wielu częściach kraju dla zapanowania nad dezorganizacją życia publicznego⁵.

³ AAN, CKO, sygn. 660, k. 31-300; sygn. 891, Materiały dotyczące działalności komitetów obywatelskich Królestwa Polskiego; sygn. 916, k. 18-21; sygn. 935, k. 7-8; sygn. 958, k. 78-80; Centralne Towarzystwo Rolnicze (CTR), sygn. 649, k. 1-249; ANK, NKN, mf. 100 274, Instrukcja urzędowa o organizacji i działalności komitetów obywatelskich powiatowych i gubernialnych; „Gazeta Rolnicza” 1914, nr 49, s. 4-5; *Kalendarz radomski na rok przestępny 1916*, s. 67-82; *Polska w czasie Wielkiej Wojny (1914-1918). Tom II. Historia społeczna*, s. 16-17.

⁴ AAN, CKO, sygn. 660, k. 31-300; sygn. 916, k. 18-21; sygn. 935, k. 7-8; sygn. 958, k. 78-80; sygn. 1177, k. 80; CTR, sygn. 649, k. 1-249; Archiwum Państwowe w Kielcach (APK), CK Komenda Powiatowa w Busku, sygn. 383, k. 2-24; ANK, NKN, mf. 100 274, k. 10-13; „Gazeta Rolnicza” 1914, nr 49, s. 4-5; *Polska w czasie Wielkiej Wojny (1914-1918). Tom II. Historia społeczna*, s. 15-16; M. Przeniosło, *Komitet Obywatelski miasta Kielc 1914-1915*, w: *Z dziejów Kielc w latach 1914-1918*, red. U. Oettingen, Kielce 2004, s. 37-48.

⁵ AAN, CKO, sygn. 935, k. 151; sygn. 958, k. 41; CTR, sygn. 471, k. 2; APK, CK Komenda Powiatowa w Busku, sygn. 383, k. 2-24; *Komitet Ratunkowy miasta Kielce*, sygn. 1, k. 1-143;

Komitety obywatelskie odegrały ważną rolę w początkowym okresie I wojny światowej. Ich powstanie było reakcją polskiego społeczeństwa na sytuację, jaka zapanowała w kraju po rozpoczęciu walk zbrojnych na froncie wschodnim. Podstawowym celem działalności komitetów było ocalenie ludności przed ubóstwem i śmiercią. Wraz z upływem czasu organizacja stopniowo przejmowała kompetencje administracji rosyjskiej, która opuszczała Królestwo pozostawiając za sobą chaos i nieład. Wiosną 1915 roku jeden z korespondentów czasopisma „Drużyna” zwracał w artykule uwagę na duże zasługi wypracowane przez komitety obywatelskie w stosunkowo krótkim okresie: *Z chwilą wybuchu wojny w różnych częściach kraju naszego powstały instytucje społeczne, które otrzymały nazwę komitetów obywatelskich. Komitety te powstawały w początkach odruchu, prawie instynktownie: wojska nieprzyjacielskie następowały, władze rządowe rosyjskie usuwały się i przed pozostawionymi samym sobie mieszkańcami miast i wsi wstawało widmo bezrządu, a więc i możliwość, szczególnie w miastach, rozpasania się żywiołów ciemnych; żywioły te, nie czując nad sobą siły prawnej, na pewno zechciałyby bezkarnie krzywdzić ludność spokojną. Otóż, ta obawa anarchii pchnęła przede wszystkim ludność do utworzenia instytucji samoobronnej i samorządnej: powstały kadry milicji obywatelskiej, które zastąpiły władze policyjne i sądowe. Prawie równocześnie wytworzyła się druga przyczyna potrzeby komitetów: z podpalonych wsi i miast zniszczona ludność zaczęła się skupiać w miejscach mniej zagrożonych, tamże zaczęli napływać robotnicy i wyrobnicy, dla których zabrakło pracy. Jak zbiegła ludność bezdomna, tak i robotnicy bezrolni znaleźli się na obcym bruku, często bez grosza, bez środków do życia: komitety musiały przyjąć na siebie obowiązek utrzymania i karmienia tych rzesz⁶.*

Komitety obywatelskie Królestwa Polskiego istniały do jesieni 1915 roku. Po rozpoczęciu okupacji władze niemieckie i austriackie utworzyły nowe struktury samopomocy społecznej. Podczas okupacji niemieckiej spadkobiercą Centralnego Komitetu Obywatelskiego została Rada Główna Opiekuńcza (RGO). W Lublinie powstał z kolei Główny Komitet Ratunkowy (GKR), który uzyskał pozwolenie na prowadzenie działalności 15 listopada 1915 roku. Funkcję prezesa GKR sprawowały w latach 1915-1918 cztery osoby, wśród których trzy reprezentowały większą własność ziemską guberni kieleckiej i radomskiej: Henryk Dembiński z Przysuchy (powiat opoczyński), Juliusz Tarnowski z Końskich (powiat konecki) i Juliusz Zdanowski ze Śmiłowic (powiat miechowski)⁷.

Główny Komitet Ratunkowy - podobnie jak Centralny Komitet Obywatelski - zorganizowany był na zasadzie terytorialnej. Najwyższe miejsce w hierarchii zajmowały komitety ziemskie, które obejmowały obszar guberni. Ich skład tworzyli: od dwóch do czterech przedstawicieli komitetów powiatowych, pięciu przedstawicieli miast oraz dwóch delegatów organizacji społecznych. Drugie miejsce w hierarchii zajmowały komitety powiatowe, których członkowie reprezentowali

ANK, NKN, mf. 100 274, Instrukcja urzędowa o organizacji i działalności komitetów obywatelskich powiatowych i gubernialnych.

⁶ „Drużyna” 1915, nr 2, s. 2-3.

⁷ M. Przeniosło, *Działalność struktur terenowych instytucji samopomocy społecznej*, s. 91-114; J. Socha, *Juliusz Zdanowski*, w: *Słownik biograficzny działaczy Centralnego Towarzystwa Rolniczego (1907-1929)*, red. J. Socha, Łódź 2003, s. 125-126. Czwartym prezesem GKR był Jan Stecki - ziemianin z guberni lubelskiej.

poszczególne gminy. Komitety ratunkowe dwóch najwyższych szczebli zdominowane były przez ziemiaństwowo. Jako przykład może posłużyć sytuacja z powiatu włoszczowskiego, gdzie właściciele największych majątków ziemskich obsadzili osiem na dziewięć mandatów w komitecie. Działaczami miejscowych struktur GKR byli: August Potocki, Michał Komorowski, Jerzy Morstin, Sergiusz Niemojewski, Henryk Potocki, Zygmunt Glinka, Stefan Siemieński i Maksymilian Konarski. Skład komitetu uzupełniał Teofil Rzepczyński - ksiądz proboszcz z Włoszczowy⁸.

Najniższe miejsce w hierarchii zajmowały komitety miejskie oraz gminne. Ziemianie z reguły nie uczestniczyli w ich pracach. GKR w Lublinie wydał instrukcję, która ściśle określała jak powinien wyglądać skład społeczny komitetów gminnych (ksiądz, ziemianin, włościanin, przemysłowiec, wójt oraz sędzia gminny)⁹. Dyrektywa ta nie była jednak w praktyce przestrzegana. Wójt gminy Kowala-Stepocina w powiecie radomskim wysłał 17 października 1916 roku pismo do komendanta obwodu, w którym składał zażalenie na komitet ratunkowy: *Istniejący obecnie Komitet Obywatelski gminy jest nie z wyborów i składa się z kilku obywateli ziemskich i paru zaproszonych przez nich gospodarzy, którzy pozbawieni są wolności w sprawach ogółu głos podnieść. Przyczyną tego jest jawna nieżyczliwość obywateli ziemskich do gospodarzy, przez co i ci ostatni nie biorą czynnego udziału w zebraniach komitetu, a nawet na takowe nie przybywają. W ostatnich czasach często zebrania komitetu odbywały się przy udziale jednego - dwóch obywateli ziemskich i dwóch - trzech gospodarzy wiejskich. Z każdym dniem wrogi stosunek i niewiara gospodarzy do obywateli ziemskich wzrasta i doszedł do takiego napięcia, że ogół gminy zwolnił obywateli tych (obecnie będących w komitecie gminnym) z pełnomocników gminy, wybierając na ich miejsce gospodarzy-włościan. Na złej organizacji komitetu cierpi biedny lud wiejski. Bołączką gminniaków jest jak najrychlejsze uregulowanie sprawy niesienia pomocy biednej ludności gminy. Dwóch - trzech obywateli ziemskich podjęli w swe ręce kierownictwo sprawami biednej ludności wiejskiej i prowadzili takowe bardzo nie oględnie. Stosunki pomiędzy członkami w ostatnich czasach [doszły] do tak silnego naprężenia, że z komitetu musiał wystąpić ks. Proboszcz*

⁸ APK, Archiwum Platerów z Białaczowa (APB), sygn. 40, k. 13-26; CK Komenda Powiatowa w Busku, sygn. 383, k. 23; Komitet Obywatelski w Kielcach, sygn. 3, k. 13-26; CK Komenda Powiatowa w Opocznie, sygn. 139, Pismo Komitetu Ratunkowego obwodu opoczyńskiego do komendy powiatowej z 13 lipca 1915 roku; CK Komenda Powiatowa w Sandomierzu, sygn. 246, Spis członków Komitetu Ratunkowego obwodu sandomierskiego; ANK, NKN, mf. 100 274, k. 163; „Dziennik Urzędowy c. i k. Komendy Obwodowej w Opatowie” 1915, nr 10, s. 2; „Dziennik Urzędowy Obwodu Miechowskiego” 1916, nr 2, s. 3; „Dziennik Urzędowy Obwodu Włoszczowskiego” 1915, nr 12, s. 4; „Gazeta Kielecka” 1916, nr 60, s. 1-2; *Kalendarz opatowski na rok 1917*, Kraków 1916, s. 31-33; *Obwód miechowski w okupowanej Polsce 1916 roku*, Miechów 1916, s. 19-20; A. Arkuszewski, Zygmunt Glinka, w: *Ziemianie polscy XX wieku*, cz. V, s. 27; B. Konarska, Maksymilian Konarski, w: *Ziemianie polscy XX wieku*, cz. IV, s. 75-76; *Polska w czasie Wielkiej Wojny (1914-1918). Tom II. Historia społeczna*, s. 162; A. Stoksik, *Ziemianie w strukturach lokalnych Głównego Komitetu Ratunkowego w latach 1915-1918 (między Wisłą a Pilicą)*, w: *Szlachta i ziemianie między Wisłą a Pilicą w XVI-XX wieku. Studia z dziejów społeczno-gospodarczych*, red. J. Gapys, M. Nowak i J. Pielas, s. 215-228.

⁹ APK, Komitet Obywatelski w Kielcach, sygn. 3, k. 13-26; CK Komenda Powiatowa w Sandomierzu, sygn. 246, k. 12-17; „Dziennik Narodowy” 1916, nr 248, s.1; „Gazeta Radomska” 1916, nr 229, s. 3-4.

*ku wielkiemu ubolewaniu narodu wiejskiego. W gminie wzrasta bieda, a obecny komitet jest bezczynny*¹⁰.

Na terenach okupacji austriackiej powstało łącznie: 495 komitetów miejskich i gminnych, 27 komitetów powiatowych oraz cztery komitety ziemskie. Organizacja pełniła takie same funkcje, jak Centralny Komitet Obywatelski w pierwszym roku wojny. Zmieniła się jednak sytuacja geopolityczna. Królestwo Polskie przestało być obszarem prowadzenia operacji militarnych, co wiązało się z relatywną stabilizacją życia gospodarczego. Pojawiła się szansa zwiększenia zakresu współpracy z administracją okupacyjną w celu wynegocjowania korzystniejszych umów i kontraktów. Współpraca dotyczyła szczególnie kwestii wyżywienia ludności. Główny Komitet Ratunkowy uzyskał od Zarządu Wojskowego zgodę na tworzenie wydziałów aprowizacyjnych w każdym powiecie. Ich skład tworzyli: wójt gminy, ksiądz, ziemianin oraz delegat władz austriackich. Wydziały aprowizacyjne miały głos doradczy we wszelkich sprawach związanych z obrotem artykułami spożywczymi. W połowie 1917 roku Zarząd Wojskowy przyznał polskiemu społeczeństwu jeszcze większy zakres autonomii w kwestii dostarczania żywności, powołując do życia Krajową Radę Gospodarczą (KRG) i trzy podległe jej centrale¹¹.

W działalność komitetów ratunkowych - w większym niż dotychczas stopniu - zaangażowały się ziemianki. Przy komitetach powstawały odrębne sekcje kobiece, które wykazywały się dużą aktywnością w sferze dobroczynnej i kulturalno-oświatowej. Idea, jaka przyświecała ziemiankom w pracy na rzecz akcji ratownictwa społecznego wyrażona została we wstępie do statutu Sekcji Pań przy Komitecie Ratunkowym gminy Chmielnik: *Pragnąc w miarę możliwości i sił swoich przyjść z pomocą biednym rodzinom naszym, nieść oświatę pomiędzy najbardziej ciemnych i opuszczonych i ratować od śmierci i moralnej zguby biedne dzieci polskie, zakładamy przy Komitecie Obywatelskim Sekcję Kobiet Polskich, pomne zaś na przykład matek i prababek naszych i czyniąc zadość wymaganiu własnego serca, sekcję naszą nazywamy Sekcją Imienia Maryi i wszystkie usiłowania i dobre chęci nasze oddajemy pod przemożną opiekę i orędownictwo Królowej Niebios i Królowej Polski*¹².

W akcję samopomocy społecznej zaangażowane były m.in. ziemianki z powiatu stopnickiego. Obwodowa Sekcja Kobiet powstała w tym regionie 23 marca 1916 roku. Ponadto zorganizowano dziewięć sekcji gminnych (Korczyn, Tuczępy, Wójcza, Zborów, Szydłów, Pacanów, Bosowice, Chmielnik, Wolica). Przewodniczącą sekcji powiatowej została Melania Daniewska z Solca. Po pewnym czasie zastąpiła ją Konstancja Wysocka z Grabek Dużych. W szczegóły pracy ziemianek w komitetach ratunkowych wprowadza sprawozdanie z gminy Zborów za wrzesień 1916 roku: *W miesiącu wrześniu rozdano 60 sztuk ciepłej odzieży, 2 korce żyta, 10 garncy jęczmienia, 60 jaj i 5 kg cukru. Porad lekarskich udzielono 25 osobom, lekarstw dla 100 osób za 67 rub. 26 kop., która to suma*

¹⁰ APK, CK Komenda Powiatowa w Radomiu, sygn. 405, k. 146-148.

¹¹ APK, APB, sygn. 40, k. 33, 36, 188, 437, 681; CK Komenda Powiatowa w Busku, sygn. 392, Sprawozdanie sekcji aprowizacyjnej przy komitecie obywatelskim w Busku za czas 15 października - 31 grudnia 1916 roku; Komitet Ratunkowy miasta Kielce, sygn. 4, k. 3-32; sygn. 5, k. 2-4; *Polska w czasie Wielkiej Wojny (1914-1918). Tom II. Historia społeczna*, s. 171-172.

¹² APK, CK Komenda Powiatowa w Busku, sygn. 392, k. 123-124.

dotychczas nie pokryta w aptece. W ciągu lata sekcja udzieliła bezpłatnych lub ulgowych kąpiel dla 34 osób za sumę 33 rub. I 611 kor. Wysłano na operację nogi do Krakowa biednego wyrobnika Sawułę z Kikowa na koszt gminy, udzieliwszy mu pierwszej 30 bezpłatnych kąpiel z całkowitym utrzymaniem. Przy kwestowaniu [przez] p. Daniewską wsi Kików, Zagajewo, Wełnina, znaleziono wszędzie zły stan zdrowotny i zupełny brak obuwia i odzieży¹³.

Sekcja kobieca powiatu stopnickiego miała na swoim koncie duże sukcesy. Już w początkowym okresie działalności udało jej się zorganizować: sześć ochronek, siedem czytelni ludowych, trzy sale zajęć praktycznych (krój, cerowanie, guzikarstwo) i jedno schronisko dla bezdomnych. Członkinie opodatkowały się na rzecz akcji ratunkowej kwotą 15-50 kopiejek miesięcznie. Ponadto zbierały fundusze urządzając loterie fantowe, kwesty, przedstawienia amatorskie i koncerty. W pracę społeczną udało im się zaangażować włościanki z okolicznych wsi¹⁴.

Znaczenie Głównego Komitetu Ratunkowego było większe niż rola przypisywana instytucjom samopomocy społecznej. Organizacja w równym stopniu zajmowała się dobroczynnością, co oświatą i gospodarką. Praca w strukturach GKR była dla wielu polskich urzędników okresem przygotowawczym do udziału w budowie fundamentów administracji niepodległego kraju. Autorzy czterotomowej monografii *Polska w czasie Wielkiej Wojny* pisali z szacunkiem dla dokonania lubelskiej instytucji oraz ludzi, którzy ją współtworzyli: *Jednak GKR nie byłby prawdziwym spadkobiercą CKO, gdyby nie przyświecały mu w jego pracy stale ideały państwowotwórcze. Wobec braku ucisku narodowościowego, jako systemu, ze strony władz okupacyjnych austriackich GKR główne swe wysiłki poza bezpośrednią pomocą ludności skierował na zagadnienia ekonomiczne, nadając tym wysiłkom głębszy sens polegający nie tylko na odbudowaniu i uregulowaniu przez miejscowe społeczeństwo życia gospodarczego kraju, lecz równocześnie na przygotowywaniu odpowiedniego aparatu ekonomicznego i administracyjnego dla objęcia władzy przez przyszłą państwowość polską*¹⁵.

Inną organizacją samopomocy społecznej, która rozwinęła swą działalność w Królestwie Polskim, był Książęco-Biskupi Komitet Pomocy dla Dotkniętych Klęską Wojny (KBK). Jego siedziba mieściła się w Krakowie. Akcją kierował biskup Adam Sapieha. Początkowo pomoc skierowana była tylko i wyłącznie pod adresem ludności Galicji. Wkrótce jednak biskup postanowił rozszerzyć działalność na teren zaboru rosyjskiego. Na południowych krańcach guberni utworzono sześć delegatur KBK m.in.: w Miechowie, Jędrzejowie, Olkuszu, Sandomierzu, Radomiu i Lublinie. Każda delegatura otrzymywała z krakowskiej centrali finansowe subwencje i na własną rękę decydowała o ich zagospodarowaniu. W powiecie miechowskim interesy Komitetu Książęco-Biskupiego reprezentował Juliusz Zdanowski. Dzięki wsparciu miejscowych ziemian udało mu się uruchomić schronisko w Nowym Brzesku przeznaczone dla ubogich dzieci z Zagłębia Dąbrowskiego. Delegatem KBK na powiat jędrzejowski został

¹³ Ibidem, sygn. 147, k. 24-31.

¹⁴ AAN, Centralna Agencja Polska w Lozannie (CAP Lozanna), sygn. 67, k. 125, 524; APK, CK Komenda Powiatowa w Busku, sygn. 121, k. 185; sygn. 143, k. 249; sygn. 147, k. 22-31; sygn. 154, Pismo Hanny Daniewskiej do komendy obwodowej w Busku z 15 grudnia 1917 roku; sygn. 209, k. 275; sygn. 221, k. 29; sygn. 392, k. 9-10, 123-124.

¹⁵ *Polska w czasie Wielkiej Wojny (1914-1918). Tom II. Historia społeczna*, s. 164.

Włodzimierz Majewski - jego praca polegała przede wszystkim na organizowaniu pomocy dla mieszkańców wsi położonych nad Nidą, które ucierpiały w trakcie walk pozycyjnych na przełomie 1914 i 1915 roku. Działalnością delegatury sandomierskiej kierował Juliusz Targowski z Winiar - dzięki jego staraniom oraz pomocy materialnej miejscowych dworów powstało w powiecie nowe schronisko dla dzieci. W Radomiu i okolicach komitet biskupa Adama Sapiehy również reprezentowali właściciele ziemscy: Marian Arkuszewski, Władysław Pruszek i Stanisław Mikułowski-Pomorski¹⁶.

W latach 1914-1918 działały z dużym zaangażowaniem organizacje ziemiańskie, których naczelnym zadaniem była obrona interesów klasowych większej własności. Duże zasługi w tym względzie miał Związek Ziemian - organizacja powstała w odpowiedzi na ciężką sytuację gospodarczą, w jakiej znaleźli się posiadacze folwarków. Wielu obywateli ziemskich, w skutek poniesionych strat stanęło na progu bankructwa. Pomoc z zewnątrz była niezbędna, by ocalić majątki przed sprzedażą, zaś ich właściciele przed deklasacją. Akcję ratunkową ujęto w ramy organizacyjne w połowie 1915 roku. Podczas jednego z czerwcowych posiedzeń w Warszawie, w gmachu Centralnego Towarzystwa Rolniczego, 68 właścicieli ziemskich - reprezentujących wszystkie dzielnice kraju - podjęło decyzję o powołaniu do życia Towarzystwa Tymczasowej Samopomocy Ziemian (TTSZ)¹⁷. Organizacja ta przede wszystkim gromadziła środki na pomoc folwarkom zagrożonym licytacją. Towarzystwo w ciągu 10 miesięcy swej działalności pozyskało 814 tysięcy rubli na ten cel - część pieniędzy pochodziła ze składek członkowskich, resztę zebrano wśród szlachty wielkopolskiej i kijowskiej. Niewykorzystane fundusze w połowie 1916 roku przekazano na rachunek Związku Ziemian (ZZ)¹⁸.

Związek Ziemian zalegalizowany został przez władze okupacyjne 5 lipca (Warszawa) i 11 sierpnia 1916 roku (Lublin). Jednym z pierwszych prezesów organizacji był Józef Targowski - właściciel majątku Czyżów Szlachecki w powiecie sandomierskim. Głównym zadaniem tego związku było udzielanie pomocy finansowej zrujnowanym folwarkom. Pomoc przyznawana była w formie pożyczki pod zasiew, w wysokości czterech rubli na morgę ziemi ornej. Mogli ją uzyskać tylko i wyłącznie rolnicy, którzy nie posiadali środków na przeprowadzenie niezbędnych prac polowych¹⁹. Ponadto Związek reprezentował interesy

¹⁶ *Trzy lata działalności KBK. Sprawozdanie Księzęco-Biskupiego Komitetu Pomocy dla Dotkniętych Kłeską Wojny za lata 1915-1917*, Kraków 1918, s. 36, 50-52; T. Epsztajn, *Juliusz Targowski*, w: *Ziemianie polscy XX wieku*, cz. VI, s. 185-187; T. Pruszek, *Władysław Pruszek*, w: *Ziemianie polscy XX wieku*, cz. IV, s. 130-131.

¹⁷ W gronie założycieli znaleźli się ziemianie z dwóch guberni: Józef Targowski, Antoni Łuniewski, Włodzimierz Karski, Eustachy Dobiecki, Artur Dobiecki, Leon Łubieński, Marian Arkuszewski oraz Jan Mikułowski-Pomorski.

¹⁸ APK, CK Komenda Powiatowa w Sandomierzu, sygn. 175, k. 74-84; „Gazeta Rolnicza” 1915, nr 23, s. 3-4; 1916, nr 37, s. 1-3; „Nowe Ognisko” 1915, nr 35, s. 2-3; *Ustawa Towarzystwa Tymczasowej Samopomocy Ziemian w Radomiu*, Radom 1915; B. Gałka, *Ziemianie i ich organizacje w Polsce lat 1918-1939*, Toruń 2002, s. 21-29; W. Mich, *Związek Ziemian w Warszawie (1916-1926). Organizacja i wpływy*, Lublin 2007, s. 17-27; W. Mich, *Jana Steckiego koncepcja Związku Ziemian*, w: *Studia z dziejów ziemian lubelskich w XIX i XX wieku*, red. A. Koprukowniak, Lublin 2002, s. 171-191; *Organizacje rolnicze na ziemiach polskich*, red. J. Pleszczyński, Warszawa 1929, s. 18.

¹⁹ W pierwszym roku działalności Związek Ziemian otrzymał 227 zgłoszeń o pożyczki na sumę

członków przed władzami okupacyjnymi. Pośredniczył w kupnie, sprzedaży oraz dzierżawie folwarków. Pomagał w znalezieniu pracy w charakterze oficjalisty dworskiego. Zajmował się również opieką nad opuszczonymi majątkami ziemskimi. Na obszarze okupacji austriackiej pod jego kontrolą znajdowało się 66 folwarków oraz 13 donacji²⁰.

Związek Ziemian dynamicznie rozbudowywał organizację w terenie, do listopada 1918 roku powstały 42 oddziały lokalne. 24 w okupacji niemieckiej i 18 w okupacji austriackiej. Związek Ziemian liczył wówczas 1800 członków - każdy z nich wniósł do organizacji przynajmniej jeden wkład 250-rublowy. W guberni kieleckiej i radomskiej działało osiem oddziałów terenowych: kielecki, radomski, jędrzejowski, miechowski, pińczowski, stopnicki, włoszczowski oraz olkuski. Oddział radomski był największy w skali całego Królestwa Polskiego (174 członków). Wyróżniał się także pod względem aktywności. Pracą delegatury kierowali: Marian Arkuszewski (prezes), Teofil Pieniążek, Stanisław Mikułowski-Pomorski, Zygmunt Broel-Plater, Stanisław Rauszer i August Łempicki. Oddział udzielił do końca wojny 29 pożyczek na wykonanie wiosennych i jesiennych robót w polu. Interweniował u władz austriackich w sprawie ochrony inwentarza przed rekwizycją, oraz zabezpieczenia zakładów przemysłu rolnego przed rabunkiem. Zabiegał o sprowadzenie z zagranicy zwierząt hodowlanych, paliwa i nawozów sztucznych. Przeprowadził ponadto lustrację najbardziej zniszczonych folwarków i opracowywał plany ich uzdrowienia²¹.

Oddział kielecki Związku Ziemian powstał 3 stycznia 1917 roku. Na zebraniu inauguracyjnym udzielił wykupu 25 właścicieli folwarków. Do końca I wojny światowej liczba członków nie zmieniła się. Pracami kierowali: Joachim Hempel z Wolicy (prezes), Alfons Paszewski z Bolmina i Jan Gumowski z Masłowa. Delegatura kielecka sprawowała opiekę nad siedmioma opuszczonymi majątkami ziemskimi, utworzono też komisję, której zadaniem było obliczenie kosztów produkcji zboża i zbadanie, na jakim poziomie kształtuje się wynagrodzenie służby folwarczej. Przeprowadzono ankietę wśród gospodarzy i na jej podstawie oszacowano szkody wojenne w lasach. Oddział kielecki zorganizował także i prowadził biuro pośrednictwa pracy. Poza tym zaangażował się w akcję ratownictwa społecznego. Np. kwesta przeprowadzona w ramach akcji „Wieś dla miasta” przyniosła 700 rubli dochodu. Na „Straż Kresową” zebrano trzy tysiące koron. Oprócz tego gromadzono żywność i odzież dla ubogich²².

Także jędrzejowski oddział Związku Ziemian miał na swoim koncie duże osiągnięcia, choć powstał stosunkowo późno (2 marca 1918 roku) i jego aktywność uwidoczniła się w schyłkowym okresie wojny. Delegatura liczyła 60 członków. W zarządzie znaleźli się: Władysław Wielowiejski (prezes), Bogusław

6,5 mln marek. Udzielił 153 pożyczek na sumę 3,1 mln marek.

²⁰ APK, CK Komenda Powiatowa w Sandomierzu, sygn. 175, k. 74-84; „Gazeta Kielecka” 1918, nr 52, s. 1-2; „Godzina Polski” 1917, nr 346, s. 2-3; T. Epsztein, *Józef Targowski*, w: *Ziemiaństwo polski XX wieku*, cz. VI, s. 184-187; T. Kargol, *Gospodarcze kontakty polskiego ziemiaństwa zaboru austriackiego i rosyjskiego w latach I wojny światowej*, w: *Międzyzaborowe kontakty ziemiaństwa*, red. W. Caban, S. Wiech, Kielce 2010, s. 157; *Organizacje rolnicze na ziemiach polskich*, s. 22.

²¹ „Ziemiańin” 1917, nr 2, s. 2-3; 1918, nr 7, s. 3-4; 1919, nr 2, s. 1-3; *Organizacje rolnicze na ziemiach polskich*, s. 21; W. Mich, *Związek Ziemian w Warszawie*, s. 39-40.

²² „Gazeta Kielecka” 1917, nr 4, s. 1-2; 1918, nr 46, s. 3-4.

Kozłowski, Edward Łuszczkiewicz, Stanisław Arct oraz Władysław Sariusz-Bielski. Członkowie opodatkowali się dobrowolnie w wysokości 50 halerzy z jednej morgi gruntu ornego. Składka przyniosła dochód 12 tysięcy koron, które zostały przeznaczone na działalność statutową. Oddział jędrzejowski sprawował opiekę nad jednym opuszczonym folwarkiem i dwoma donacjami. Praca nad najistotniejszymi zagadnieniami chwili bieżącej odbywała się w ramach Komisji Rolnej, Komisji Finansowej oraz Spółki Hodowców Koni. Przedstawiciele delegatury interweniowali u władz okupacyjnych w sprawie usunięcia kwaterunku wojskowego z jedynej fabryki odlewów żelaznych. Dzięki ich inicjatywie powstała Komisja Porozumiewawcza Powiatu Jędrzejowskiego, która miała pełnić funkcję autonomicznej władzy lokalnej w obliczu zakończenia zmagających wojennych i odbudowy niepodległego państwa²³.

Przy Związku Ziemian powołano do życia wiele pokrewnych organizacji, które pracowały nad zagadnieniami szczegółowymi. Jedną z nich było Zrzeszenie Właścicieli Lasów (ZWL), utworzone w czerwcu 1917 roku. Zrzeszenie działało na obszarze okupacji austriackiej. Powstało z inicjatywy ziemian guberni kieleckiej oraz radomskiej. W skład zarządu weszli: Aleksander Wielopolski, Zygmunt Broel-Plater, Józef Plater, Henryk Potocki, Jan Zamoyski, Michał Komorowski i Stefan Wielowiejski, pierwszym prezesem został Stefan Drojecki - zarządca Ordynacji Myszowskiej. Celem Zrzeszenia było propagowanie racjonalnej gospodarki leśnej. Zarząd starał się wynegocjować u władz okupacyjnych zaprzestanie rekwizycji i wywozu drewna poza granice kraju²⁴.

Obywatele ziemscy guberni kieleckiej i radomskiej zaangażowani byli w prace Centralnego Towarzystwa Rolniczego. Funkcję prezesa tej organizacji pełnił od grudnia 1916 roku do października 1917 roku Juliusz Tarnowski z Końskich. Do zarządu powołano: Wacława Gołembowskiego, Zdzisława Heydela, Włodzimierza Karskiego, Józefa Mikułowskiego-Pomorskiego, Karola Raczyńskiego, Józefa Świeżyńskiego i Juliusza Zdanowskiego. Zygmunt Broel-Plater z Białaczowa kierował pracami Wydziału Leśnego. Okręgowe Towarzystwa Rolnicze (OTR) działały w Kielcach i Radomiu. Oddział kielecki liczył przed wojną 307 członków, zaś radomski 217. Prezesami byli: Jerzy Morstin z Kwiliny oraz Antoni Bieliński z Bidzin²⁵.

²³ „Gazeta Kielecka” 1918, nr 44, s. 1-2; „Ziemianin” 1919, nr 1, s. 2-3.

²⁴ „Gazeta Kielecka” 1918, nr 48, s. 1-3; „Gazeta Rolnicza” 1917, nr 23, s. 3-4; *Organizacje rolnicze na ziemiach polskich*, s. 28; S. Wielowiejski, *Stefan Wielowiejski*, w: *Ziemianie polscy XX wieku*, cz. IV, s. 148-151.

²⁵ „Kwartalnik Rolniczy” 1917, nr 3, s. 1-2; *Kalendarz Informacyjny Ziemi Kieleckiej*, Kielce 1913, s. 116-121; *Przewodnik Wsi Polskiej 1913*, Warszawa 1914, s. 82-84; *Rocznik Centralnego Towarzystwa Rolniczego za lata 1914-1918*, Warszawa 1920, s. 181-185; *Sprawozdanie Działu Handlowego Towarzystwa Rolniczego Kieleckiego za rok 1916*, Kielce 1917; *Sprawozdanie Działu Handlowego Towarzystwa Rolniczego Kieleckiego za rok 1917*, Kielce 1918; B. Gałka, *Rola towarzystw, organizacji rolniczych oraz ziemian we wspieraniu ekonomiczno-oświatowym wsi w Polsce w latach 1918-1939*, w: *Dwór - wieś - plebania na ziemiach polskich w XIX-XX wieku*, red. M. Piątkowska, Kielce 2003, s. 119-127; S. Dzieciolowski, *Centralne Towarzystwo Rolnicze w Królestwie Polskim i jego polityka agrarna 1906-1918*, Warszawa 1981, s. 222; S. Jakowski, *Józef Świeżyński*, w: *Ziemianie polscy XX wieku*, cz. III, s. 153-155; J. Socha, *Działalność Centralnego Towarzystwa Rolniczego w dziedzinie oświaty rolniczej 1907-1929*, Łódź 1994, s. 15-20.

Wybuch I wojny światowej wywołał dezorganizację w strukturach Centralnego Towarzystwa Rolniczego. Wiele oddziałów terenowych zmuszonych było przerwać działalność na kilka lub nawet kilkanaście miesięcy. Środki finansowe prędko się wyczerpały, zaś działacze poświęcili całą energię na ratowanie własnych gospodarstw. Juliusz Zdanowski wspominał w swoim pamiętniku okres upadku Towarzystwa Okręgowego w Kielcach, który nastąpił po rozpoczęciu operacji militarnych: *Towarzystwo Rolnicze bardzo zniszczone. Niemcy zabrali różnych rzeczy (szpagat, żniwiarki, nawozy sztuczne) za około 40 000 rubli i jeszcze nałożyli 6 000 rubli kontrybucji. Tę ostatnią może darują ale z zabranymi przedmiotami było tak, że nie pozwolono nawet urzędnikowi rachować wynoszonych rzeczy, choć przedstawiano, że przed członkami będzie się musiał zarząd legitymować z braków. Wobec ucieczki przed wojną dyrektora Rakowieckiego i śmierci drugiego, Pogorzelskiego, odcięcia od gros guberni, Towarzystwo robi bokami i tylko znowu Rudnicki i Markowski go podtrzymywali. Z ogromnie się rozwijającej instytucji zrobił się mały, z kłopotami wyprzedający resztki kantorek*²⁶.

Kieleckie Towarzystwo Rolnicze (KTR) potrzebowało dwóch lat, żeby wznowić działalność w pełnym wymiarze. Pierwsze zgromadzenie miało miejsce 24 maja 1916 roku. W czasie spotkania poinformowano uczestników o tworzącym się Związku Ziemian - znakomita część zebranych zadeklarowała akces przystąpienia do tej organizacji. Uczestnicy forum ponadto opracowali treść telegramu, który wysłano do Henryka Sienkiewicza z okazji jego 70 urodzin²⁷. Działalność Kieleckiego Towarzystwa Rolniczego do zakończenia wojny polegała przede wszystkim na usuwaniu szkód i łagodzeniu skutków okupacji austriackiej. Dzięki wysiłkom Juliusza Zdanowskiego, Jerzego Morstina i Kazimierza Mrozińskiego udało się reaktywować Dział Handlowy, który rozwijał się dynamicznie przed 1914 rokiem, zaś w obecnej sytuacji jego działalność była niezbędna dla miejscowych rolników. M.in. za sprawą tego działu do gospodarstw rolnych sprowadzono narzędzia do czyszczenia zboża. Okręgowe Towarzystwo Rolnicze prowadziło na szeroką skalę akcję kulturalno-oświatową. Z Warszawy sprowadzono instruktorów kółek rolniczych, którzy zostali wysłani do powiatów: miechowskiego, pińczowskiego i jędrzejowskiego. W pięciu miejscowościach guberni urządzone zostały pokazy bydła włościańskiego (Kielce, Miechów, Busko, Włoszczowa, Kazimierza Wielka). Przy współpracy właścicieli ziemskich obwodu miechowskiego uruchomiono w Nieszkowie szkołę dla dziewcząt wiejskich. W powiecie pińczowskim w czasie wojny funkcjonowała stacja doświadczalna. Dzięki pomocy władz austriackich udało się także zorganizować dwie stacje rozplodowe dla bydła²⁸.

²⁶ J. Zdanowski, *Dziennik z lat 1915-1935*, t. I, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu - Cytelnia Zbiorów Mikroformowych, rps., sygn. 14 023/II, s. 17.

²⁷ Henryk Sienkiewicz był członkiem Okręgowego Towarzystwa Rolniczego w Kielcach od początku istnienia tej organizacji.

²⁸ AAN, CTR, sygn. 31, k. 32; „Gazeta Kielecka” 1918, nr 56, s. 2-3; „Gazeta Rolnicza” 1916, nr 23, s. 1-3; 1917, nr 9, s. 1-2; „Przewodnik Kółek i Stowarzyszeń Rolniczych w Królestwie Polskim” 1917, nr 47, s. 3-4; *Rocznik Centralnego Towarzystwa Rolniczego*, s. 181-185; S. Borkiewicz, *Historia organizacji społeczno-rolniczych w województwie kieleckim*, Kielce 1934, s. 30-33; A. Drexlerowa, *Wystawy wytwórczości Królestwa Polskiego*, Warszawa 1999, s. 25-30; I. Kosiński, *Akcja rolniczo-doświadczalna w okresie wojennym*, Warszawa 1916, s. 1-16;

W działalności Okręgowego Towarzystwa Rolniczego w Radomiu również nastąpiła przerwa spowodowana wybuchem wojny. W latach 1915-1916 odbyły się tylko dwa zebrania ogólne członków. W guberni pracował jeden instruktor kółek rolniczych. Towarzystwo prowadziło przed wojną dwie stacje doświadczalne. Pierwsza z nich mieściła się w Piastowie (powiat radomski) i nie zaprzestała działalności nawet w trakcie intensywnych walk. Druga zlokalizowana była w Częstocicach (powiat opatowski). Władze zmuszone były zamknąć ją w połowie 1915 roku z powodu uwięzienia kierownika i braku kandydatów na zastępstwo. Oddział radomski zdołał uruchomić w czasie wojny dwie placówki oświatowe. W Jankowicach (powiat radomski) powstała niższa szkoła rolnicza dla mężczyzn, natomiast w Końskich szkoła rzemiosł, pieniądze na ten cel zebrano m.in. z Funduszu Stypendialnego im. Juliusza Tarnowskiego. Fundusz został utworzony przez Annę Tarnowską po śmierci męża, jesienią 1917 roku²⁹.

W ostatnim roku wojny w regionie powstało trzecie Okręgowe Towarzystwo Rolnicze, które obejmowało obszar powiatu pińczowskiego. Jego siedziba mieściła się w Kazimierzy Wielkiej. Na zebraniu organizacyjnym, 6 marca 1918 roku, akces do towarzystwa zgłosiło 110 osób. Pracami oddziału kierowali: Kazimierz Ślaski z Boszczyńska, Stanisław Niemirycz z Włostowic i Zdzisław Boski z Kobieli. Przy tym Towarzystwie powołano do życia osiem sekcji: rolną, hodowlaną, nasienną, przemysłowo-handlową, techniczno-melioracyjną, statystyczno-ekonomiczną, kółek rolniczych oraz kobiecą³⁰. Delegatura od początku istnienia była aktywna, szczególnie sekcja kulturalno-oświatowa. Miejscowa prasa często zdawała relacje z pokazów rolniczych urządzonych staraniem Towarzystwa. Dla przykładu warto przytoczyć cytaty z „Gazety Kieleckiej”: *Dnia 25 maja r. b. odbyła się u p. K. Ślaskiego z Boszczyńska, wiceprezesa Towarzystwa Rolniczego, lustracja folwarku Wilków należącego do majątku Gunów. Zjazd członków nie był liczny wobec bardzo przykłej pogody. P. Ślaski demonstrował wysadki buraków pastewnych i marchwi, sadzonych przed przymrozkami i po nich, przy czym p. K. Stecki, kierownik stacji rolniczo-doświadczalnej w Kazimierzy Wielkiej, dał zebrany członkom teoretyczne i praktyczne wskazówki dotyczące się sadzenia i pielęgnowania wysadków. W podziw wprawiła obecnych swoją wspaniałą vegetacją pszenica siana na zielonych nawozach. P. Ślaski pokazał swoją piękną stadninę i przy sposobności wygłosił pogadankę o hodowli koni, starając się przekonać słuchaczy, że dla naszych warunków najodpowiedniejszym typem konia jest angloarab. Przy pokazywaniu owiec zachęcał p. Ślaski do hodowli tychże, zaznaczając, że owca jest zwierzęciem w gospodarstwie rolnym oszczędnościowym, gdyż na pastwisku żywi się trawami, których by już ani koń, ani*

I. Kowalik, *Kieleckie Towarzystwo Rolnicze w latach 1898-1914. Przykład zaangażowania społecznego ziemiaństwa*, w: *Szlachta i ziemianie między Wisłą a Pilicą*, s. 197-214.

²⁹ AAN, CTR, sygn. 31, k. 106; „Ziemianin” 1918, nr 5, s. 2-3; *Rocznik Centralnego Towarzystwa Rolniczego*, s. 181-185; S. Borkiewicz, *Historia organizacji społeczno-rolniczych*, s. 61-63; I. Kosiński, *Akcja rolniczo-doświadczalna*, s. 1-16; I. Krasieńska, *Rola i działalność Okręgowego Towarzystwa Rolniczego w Radomiu w modernizowaniu wsi guberni radomskiej w latach 1906-1914*, w: *Dwór - wieś - plebania na ziemiach polskich*, s. 97-109.

³⁰ Archiwum Główne Akt Dawnych, Generalne Gubernatorstwo Wojskowe w Lublinie, sygn. 1670, k. 853-869; „Gazeta Kielecka” 1918, nr 41, s. 2-3; „Gazeta Rolnicza” 1918, nr 15, s. 1-2; *Statut Okręgowego Towarzystwa Rolniczego powiatu pińczowskiego z siedzibą w Kazimierzy Wielkiej*, Kraków 1918; S. Borkiewicz, *Historia organizacji społeczno-rolniczych*, s. 163.

*krowa, wyjść nie mogły, a w zimie potrafi tak znakomicie dla siebie wykorzystać części ze słomy i innych pasz ekstensywnych, że na miano to w zupełności zastępuje; wełna zaś, jako jedyny środek naszego przyszłego okrycia niezmiernie pilnie powinna być brana pod uwagę rolników*³¹.

Jedną z najważniejszych form aktywności CTR było tworzenie kółek i spółek rolniczych, za pośrednictwem których próbowano dotrzeć do włościan i pracować na rzecz podniesienia kultury agrarnej w małych gospodarstwach. Przed wybuchem I wojny światowej w Królestwie Polskim istniało 1 051 kółek oraz spółek zrzeszonych w CTR. Ruch obejmował 51 426 członków, z czego 90% stanowili chłopi, zaś 10% ziemianie i księża. W guberni kieleckiej działało 96 kółek (5 005 członków), natomiast w guberni radomskiej 62 (2 920 członków). Właściciele ziemscy często pełnili w kółkach funkcje przewodniczących³². Wojna zahamowała rozwój ruchu. Wielu aktywnych do tej pory działaczy zawiesiło pracę na dłuższy czas. Autor sprawozdania Związku Kółek Rolniczych CTR za 1918 rok pisał: *Tę wytężoną, planową pracę przerwał w brutalny sposób wybuch wojny ostatniego lipca 1914 roku. Część członków kółek znalazła się pod bronią, instruktorzy się rozproszyli; niektóre kółka zostały wkrótce odcięte od Warszawy, niekiedy nawet od swych miast okręgowych, a wszystkie znalazły się w stanie niepewności i niepokoju bardzo utrudniającym pracę społeczną. Wskutek tego życie w kółkach zamarło; zaledwie kilka lub kilkanaście kółek nie przerwało swych zebrań, a z wydziałów okręgowych bodaj tylko mińsko-mazowiecki nie przerwał swej pracy. (...) Czynniejsi członkowie kółek znaleźli najodpowiedniejsze pole pracy w komitetach miejscowych (...). Taki stan rzeczy, taki zastój w kółkach trwał całe dwa lata*³³.

Dezorganizację ruchu można zilustrować na przykładzie Wydziału Mleczarskiego CTR. W 1914 roku zrzeszał on w całym kraju 177 spółek mleczarskich. Działania militarne zmusiły do unieruchomienia większości z nich. W 1916 roku jedynie 28 spółek było czynnych (16% ogółu). W guberniach kieleckiej, łomżyńskiej oraz płockiej nie pracowała żadna tego typu organizacja. W Radomskim funkcjonowała tylko jedna spółka. Szczegółowe dane statystyczne przedstawiono w tabeli numer 1.

Rozporządzenie zezwalające na ponowne uruchomienie kółek i spółek rolniczych wydane zostało w austriackiej strefie 23 listopada 1915 roku. W wielu regionach warunki życia były zbyt uciążliwe by, myśleć o zaangażowaniu

³¹ „Gazeta Kielecka” 1918, nr 36, s. 3-4; „Gazeta Rolnicza” 1918, nr 31, s. 2-3; „Ziemianin” 1918, nr 7, s. 3-4.

³² AAN, CTR, sygn. 141, k. 197-208; APK, CK Komenda Powiatowa w Sandomierzu, sygn. 175, k. 210; ANK – Oddział w Spytkowicach, NKN, sygn. 874, Aktywność społeczna mieszkańców Królestwa Polskiego przed 1914 rokiem; „Przewodnik Kółek i Stowarzyszeń Rolniczych w Królestwie Polskim” 1917, nr 32, s. 2-3; *Kalendarz Informacyjny Ziemi Kieleckiej*, s. 116-121; J. Bartyś, *Kółka rolnicze w Królestwie Polskim*, Warszawa 1974, s. 15-21; S. Borkiewicz, *Historia organizacji społeczno-rolniczych*, s. 112-178; J. Borkowski, A. Gurnicz, *Kółka rolnicze w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 1978, s. 10-20; S. Dzieciolowski, *Centralne Towarzystwo Rolnicze w Królestwie Polskim*, s. 223; J. Kita, *Międzyzaborowe kontakty Potockich z linii chrząstowskiej*, w: *Międzyzaborowe kontakty ziemiaństwa*, s. 195; A. Żabko-Potopowicz, *Stulecie działalności ziemiaństwa polskiego 1814-1914*, Warszawa 1929, s. 57. Według danych statystycznych z 1913 roku, ziemianie pełnili funkcje przewodniczących w 296 kółkach rolniczych - dane obejmują 686 kółek, które złożyły sprawozdania do centrali.

³³ *Sprawozdanie Związku Kółek Rolniczych CTR za 1918 rok*, Warszawa 1919.

w pracę społeczną. Często niezbędne było wysłanie w teren instruktora, który przystępował do formowania ruchu od podstaw. Inicjatywa oddolna miejscowych społeczników zyskała poparcie władz centralnych CTR. 3 lipca 1916 roku zorganizowano w Warszawie zjazd przedstawicieli kółek rolniczych. Był to jednocześnie sygnał, że ruch budzi się do życia po dwuletnim zastoju. Przerwanie komunikacji między dwiema okupacjami uniemożliwiło wyjazd do Warszawy delegatom z południowych guberni Królestwa Polskiego. W związku z tym podobne spotkanie zorganizowano w Radomiu 29-30 marca 1917 roku. W stolicy guberni radomskiej pojawiło się 175 członków kółek rolniczych. Od tego czasu akcja odbudowy ruchu nabrała tempa³⁴.

Tabela 1. Liczba stowarzyszeń mleczarskich należących do Wydziału Mleczarskiego CTR w latach 1914-1916^a

Gubernia	Mleczarnie czynne w 1914 r.	Mleczarnie czynne w 1916 r.	% nieczynnych mleczarni
Kaliska	15	7	53
Kielecka	8	-	100
Lubelska	27	1	94
Łomżyńska	14	-	100
Piotrkowska	15	2	87
Płocka	24	-	100
Radomska	12	1	92
Siedlecka	37	10	73
Suwalska	•	•	•
Warszawska	25	7	72
Łącznie	177	28	84

Uwagi: ^a Dane dotyczą stowarzyszeń, które nadesłały sprawozdania. Źródło: „Gazeta Rolnicza” 1916, nr 15, s. 1-4; *Gazeta Rolnicza. Zeszyt jubileuszowy Centralnego Towarzystwa Rolniczego w Królestwie Polskim 1907-1917*, Warszawa 1917, s. 437-440.

W kolejnych miesiącach delegaci kółek rolniczych guberni kieleckiej i radomskiej przybyli na zjazdy zorganizowane w: Sandomierzu (13 maja 1917 roku), Kozienicach (15 lipca 1917 roku), Opatowie (4 listopada 1917 roku), Opocznie (15 grudnia 1917 roku) i Kazimierzy Wielkiej (13 stycznia 1918 roku). Do początku 1918 roku w całym Królestwie Polskim odbyło się ponad 100 zjazdów. Około 800 kółek wznowiło swą działalność. Organizatorzy ruchu położyli nacisk na akcję kulturalno-oświatową. Uruchomiono 27 kursów rolniczych dla włościan oraz włościanek. Właściciele majątków ziemskich brali udział w procesie reaktywacji kółek i spółek zrzeszonych w CTR. Największe zasługi w tej dziedzinie

³⁴ AAN, CTR, sygn. 18, k. 67; „Gazeta Kielecka” 1917, nr 35, s. 1-3; „Gazeta Rolnicza” 1917, nr 15, s. 1-2; „Przewodnik Kółek i Stowarzyszeń Rolniczych w Królestwie Polskim” 1917, nr 18, s. 2-4; 1918, nr 6, s. 3-4; „Wyzwolenie” 1918, nr 14, s. 1-3; „Ziemia Kielecka” 1917, nr 15, s. 1-2.

mieli: Juliusz Zdanowski ze Śmiłowic, Kazimierz Ślaski z Boszczyńska, August Lempicki z Gierczyc i Jan Konarski z Jeleniowa³⁵.

Kolejnym etapem odbudowy i umacniania ruchu było tworzenie okręgowych związków kółek rolniczych, które w poszczególnych powiatach powstawały lawinowo od przełomu 1917 i 1918 roku. Miały one przygotować organizację do funkcjonowania w warunkach niepodległej Polski. Po zakończeniu I wojny światowej ruch poszedł w kierunku emancypacji i uniezależnienia się od struktur CTR. W Warszawie utworzono Centralny Związek Kółek Rolniczych (CZKR), który kierował pracą oddziałów istniejących we wszystkich dzielnicach kraju³⁶.

Obywatelki ziemskie zainteresowane działalnością kulturalno-oświatową na polskiej wsi od 1907 roku zrzeszone były w Zjednoczonym Koło Ziemianek (ZKZ). Organizacja składała się z kół rzeczywistych oraz kół czynnych - pierwsze przeznaczone były dla mieszanek dworów, natomiast drugie dla włościanek³⁷. W tabeli numer 2 przedstawiono stan organizacyjny ZKZ w latach 1914-1918. Przed wybuchem I wojny światowej łącznie istniało 425 kół terenowych, które zrzeszały 5 111 pań. Wojna spowodowała zastój w pracach stowarzyszenia. Za rok 1915 brak informacji o aktywności struktur. Zjednoczone Koło Ziemianek przystąpiło do odbudowy organizacji dopiero w roku 1916. Istniały wtedy jedynie 32 koła (544 członkinie). W ciągu następnego roku liczba kół terenowych trzykrotnie się zwiększyła. W chwili odzyskania niepodległości ZKZ miało 176 aktywnych kół i 4 079 zrzeszonych kobiet.

Tabela 2. Stan organizacyjny Zjednoczonego Koła Ziemianek w Królestwie Polskim w latach 1914-1918^a

Rok	Kółka rzeczywiste		Kółka czynne		Łącznie	
	liczba kół	liczba członkiń	liczba kół	liczba członkiń	liczba kół	liczba członkiń
1914	256	1 603	169	3 508	425	5 111
1915						
1916		109	32	435	32	544
1917	30	648	60	1 974	90	2 622
1918	73	1 521	103	2 558	176	4 079

Uwagi: ^a Dane dotyczą kółek, które nadesłały sprawozdania. Źródło: E. Kostrzewska, *Ruch organizacyjny ziemianek...*, s. 84, 86; M. Urbaniak, *Koła gospodyń wiejskich*, s. 65.

³⁵ APK, APB, sygn. 40, k. 721; CK Komenda Powiatowa w Pińczowie, sygn. 311, k. 146; sygn. 339, k. 147; „Gazeta Rolnicza” 1917, nr 10, s. 3-4; „Przewodnik Kółek i Stowarzyszeń Rolniczych w Królestwie Polskim” 1917, nr 36, s. 1-2; 1918, nr 3, s. 4-5.

³⁶ AAN, CAP Lozanna, sygn. 68, k. 272; „Gazeta Kielecka” 1918, nr 91, s. 2-4; „Gazeta Rolnicza” 1917, nr 50, s. 2-3; 1918, nr 48, s. 1-2; „Przewodnik Kółek i Stowarzyszeń Rolniczych w Królestwie Polskim” 1918, nr 42, s. 3-4.

³⁷ E. Kostrzewska, *Ruch organizacyjny ziemianek w Królestwie Polskim na początku XX wieku. Zarys dziejów w świetle prasy*, Łódź 2007, s. 35; M. Kostrzewska, *Koła gospodyń wiejskich a oświata w Polsce międzywojennej*, w: *Kobieta i edukacja na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, t. II, cz. 2, red. A. Szwarc i A. Żarnowska, Warszawa 1992, s. 135-144; *Stosunki rolnicze Królestwa Kongresowego*, red. S. Janickiego, Warszawa 1918, s. 591; M. Urbaniak, *Koła gospodyń wiejskich Stowarzyszenia Zjednoczonych Ziemianek w latach 1905-1918*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Historica. Historia Nowożytna i Najnowsza” 1981, t. III, s. 59-75.

W guberni kieleckiej i radomskiej przed wojną funkcjonowało 35 kół rzeczywistych ZKZ. Po wybuchu wojny większość z nich przerwała działalność. Koło kieleckie kontynuowało pracę społeczną pod okupacją austriacką. Maria Popławska z Promnika, przewodnicząca, wyznaczyła kolejne spotkanie na 5 lutego 1915 roku. W skład delegatury kieleckiej, oprócz ziemianek, weszły przedstawicielki miejscowej inteligencji. Podczas lutowego spotkania podjęły uchwałę o dobrowolnym opodatkowaniu się w wysokości 50 kopiejek miesięcznie, pieniądze uzyskane z tego podatku przeznaczyły na bieżącą działalność. M.in. z tego funduszu zorganizowały sześciotygodniowy kurs dla ochroniarek, otworzyły sklep z wyrobami gospodarstwa wiejskiego, zorganizowały w parku kieleckim festyn połączony z loterią fantową. Dochód z loterii przeznaczono na bursę dla ubogiej młodzieży szkolnej³⁸.

Pracami Koła Ziemianek w powiecie jędrzejowskim kierowały: Helena Kugler z Mstyczowa, Henryka Kozłowska z Przybysławic i Cezaryna Sariusz-Bielska z Deszna, które w pierwszym rządzie uruchomiły sierociniec dla 50 dzieci z Zagłębia Dąbrowskiego. Kolejną ich inicjatywą była organizacja koncertu, z którego dochód przeznaczono na komitet ratunkowy. „Gazeta Kielecka” zamieściła w jednym z numerów relację korespondenta: *W sobotę 19 lutego odbył się w Rożnicy raut-koncert urządzony na cele dobroczynne staraniem Komitetu Jędrzejowskiego, łącznie z Kołem Jędrzejowskich Ziemianek. O godz. 8 wieczór rojno i gwarno było w salonach rożnickiego pałacu, piękne toalety pań, mundury i fraki na tle rzeźbionej oświetlonych sal, ten spokój wsi i ta chwilowa beztrojska zgromadzonych unosiły nas myślą w dawne, spokojne, przedwojenne czasy. (...) Panie sprzedają śliczne programy, malowane przez artystów krakowskich: Józefa Czaykowskiego, Sz. Filipkiewicza, K. Maszkowskiego, K. Żelechowskiego, L. Stroynowskiego, W. Uziembłę oraz miejscowych pp.: W. Kuglera, Doskowskiego i L. Jakusza. Jak w prawdziwym teatrze słyszeć dzwonek, koncert się zaczyna. Na estradzie zielenią i kwiatami ubranej ukazuje się redaktor „Sztuki” warszawskiej p. Henryk Juszkiewicz, uderza w ton poważny, przedziwnie do chwili obecnej dostrojony: mówi o St. Wyspiańskim i zagadnieniach naszego bytu. Znanie trio kieleckie: prof. S. Jaroński, p. Marian Nocuń i Tadeusz Dąbrowski ze zwykłym artyzmem odtwarzają Nocturn Mendelsohna i marsz weselny ze Snu nocy letniej. Ucichły dźwięki, a jakby echo snu nocy letniej ukazuje się na estradzie uroczą panną Eugenią Pisarską z Krakowa, czaruje zebranych ślicznym odśpiewaniem arii z oper Tosca i Madame Butterfly, wywołując naturalnie oklaski bez końca. (...) Pauza - bufet obłożony, zastawa wspaniała, uroczę gospodynie własnymi rączkami przyrządzały wyśmienite zakąski, sałatki, majonezy. A w salonach flirt - zupełnie jak w dawnych, spokojnych, przedwojennych czasach. (...) Podług programu kolej na deklamację - małe nieporozumienie, bo zamieszczona w programie siła nie przybyła - sensacja, bo na estradzie ukazuje*

³⁸ APK, Komitet Ratunkowy miasta Kielce, sygn. 4, k. 3-32; „Dziennik Narodowy” 1917, nr 127, s. 1-2; „Gazeta Kielecka” 1917, nr 29, s. 3-4; 1918, nr 9, s. 1-2; E. Kostrzewska, *Rola ziemianek w rozbudzaniu aktywności kobiet wiejskich w Królestwie Polskim na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Wieś a dwór na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, red. W. Caban i M.B. Markowski, Kielce 1999, s. 151-160; eadem, *Ruch organizacyjny ziemianek*, s. 181-198.

się znany sportsmen i bez żadnej tremy bierze wszystkie przeszkody i wygłasza dwa bardzo piękne utwory (podobno własne)³⁹.

Radomskie Koło Ziemianek w 1917 roku zrzeszało 31 kobiet - 19 było ziemiankami, 12 zaś mieszczańkami. Funkcję przewodniczącej pełniła Maria Gajewska z Gębarzowa. Na kilka miesięcy przed zakończeniem I wojny światowej członkiem koła została Maria Walewska - właścicielka folwarku Kowala-Stępcocina w powiecie radomskim. Na kartach jej pamiętnika odnaleźć można opis jednego z zebrań organizacji: *W małym saloniku pani Gajewskiej zobaczyłam kilkanaście członkiń. Przewodniczyła i przeważnie referowała wszystkie sprawy sama pani Gajewska. Członkinie były raczej milczące, jak zwykle śpieszyły się do swych odległych domów, niecierpliwiły, że zebranie trwa długo. Jednym z głównych tematów dyskusji była sprawa schroniska dla sierot wojennych (...), które ziemianki nadal utrzymywały, a opiekowała się najbardziej gorliwie pani Ksawera Brześcińska z Jeżowej Woli. Dalszym tematem było szkolnictwo elementarne. Proponowano, aby ziemianki wchodziły do zarządu gminnych dozorów szkolnych, a także aby podejmowały się opieki nad poszczególnymi szkołami wiejskimi. Z wielkim tupetem referowała te sprawy pani Irmgarda, hrabina Lubieniecka z Zameczka, podobno Niemka z pochodzenia ale świetnie mówiąca po polsku i zaangażowana już w pracach powiatowej rady szkolnej. Inne panie były dość chętne ale bierne, Jak się później zorientowałam, po prostu nie wiedziały jak się zabrać do tej społecznej pracy w szkolnictwie. Dawna przewodnicząca, pani Bronisława Grodzińska, zachęcała znowu do podjęcia przedwojennej pracy nad rozwojem rzemiosł na wsi. Mówiono też trochę o sprawie rozwoju gospodarstw kobiecych. Dyskusja była na ogół nierzeczowa i chaotyczna*⁴⁰.

Ziemianki radomskie - podobnie jak kieleckie - uruchomiły w czasie wojny sklep z artykułami spożywczymi, otworzyły w mieście ochronkę dla 80 dzieci oraz schronisko dla bezdomnych na 30 osób. W marcu 1918 roku urządziły tygodniowe kursy dla włościanek, podczas których wygłoszono prelekcje z zakresu higieny osobistej, ogrodnictwa i hodowli zwierząt. Włączyły się także w ogólnopolską akcję „Ratujmy dzieci”. Jedną z form ich pracy było zorganizowanie na wsi kolonii letnich dla dzieci z miast i ośrodków przemysłowych. Urządziły m.in. w dworach w: Oblesiu, Krzyszkowicach, Wlonicach, Wośnikach, Wieniawie i Zakrzewie⁴¹.

Ziemianie guberni kieleckiej i radomskiej angażowali się także w prace oświatowe. W równym stopniu dotyczyło to szkolnictwa ogólnego co specjalistycznego. W obu guberniach funkcjonowało wówczas pięć niższych szkół rolniczych: trzy z nich przeznaczone były dla mężczyzn (Jankowice, Wielkowola, Zwolen), zaś dwie dla kobiet (Nieszków, Sandomierz). Nauka w każdej z tych placówek trwała 11 miesięcy. Łączna liczba uczniów przekraczała jednocześnie 200 osób. Szkoły funkcjonowały dzięki pomocy materialnej miejscowych dworów. Szóstą, niższą szkołę rolniczą uruchomiono w 1918 roku w powiecie

³⁹ „Gazeta Kielecka” 1916, nr 51, s. 3-4.

⁴⁰ M. Walewska, *Rok 1918. Wspomnienia*, Warszawa 1998, s. 80-81.

⁴¹ AAN, CAP Łozanna, sygn. 67, k. 600; APK, CK Komenda Powiatowa w Radomiu, sygn. 239, k. 40-41; sygn. 242, k. 205, 214, 218-219, 226; sygn. 248, k. 41; „Dziennik Narodowy” 1917, nr 111, s. 2-4; „Przewodnik Kółek i Spółek Rolniczych w Królestwie Polskim” 1918, nr 18, s. 2-3.

stopnickim. Początkowo jej siedzibą było Busko. Trudne warunki lokalowe zmusiły jednak do poszukiwań nowego miejsca. Z pomocą przyszedł właściciel dóbr staszowskich, Maciej Radziwiłł, który ofiarował placówce duży budynek w mieście, 30 morgów gruntów ornych dla ćwiczeń praktycznych i 12 500 koron rocznej zapomogi. Szkoła działała w Staszowie od listopada 1918 roku⁴².

Ruch oświatowy w Radomiu wspierały ziemianki z kozienickiego koła ZKZ „Przyszłość” Pracami tej grupy kierowały panie Irena Targowska z Policzna i Janina Czaplińska z Sycyny. Maria Walewska w swoim pamiętniku napisała o ich działalności: *Pani Targowska jeszcze przed I wojną światową prowadziła w pałacu w Policznie letni wiejski pensjonat (...), a w miesiącach zimowych organizowała też w Policznie pod egidą ziemianek kursy taktwa dla dziewcząt wiejskich. (...) Zainstalowała kilkanaście ulepszonych warsztatów, na których uczennice, pod dozorem fachowych instruktorek, uczyły się taktwa, a jednocześnie, po cichu, zdobywały też sporo wiadomości z zakresu szkoły elementarnej. (...) Po ogłoszeniu w roku 1916 przepisów tymczasowych o szkołach i założeniu w Radomiu Seminarium Nauczycielskiego, koło Przyszłość zorganizowało i prowadziło przez kilka lat internat dla przyjezdnych słuchaczek (naturalnie pochodzących przeważnie ze wsi). Istnienie tej społecznej placówki oparto nie tylko na subsydiach ziemianek, ale przede wszystkim na dochodzie, jaki miał przynosić (i rzeczywiście przynosił), jednocześnie założony sklep spółdzielczy pod firmą Nasz sklep - potrzeby szkolne, dostarczający uczącej się młodzieży szeroki asortyment towarów i książek szkolnych. Była to placówka bardzo popularna w Radomiu, kontrolowana przez ziemianki*⁴³.

Właściciele majątków ziemskich wspierali ruch oświatowy udzielając materialnej oraz dydaktycznej pomocy ochronkom, schroniskom, sierocińcom, bursom i internatom. Wiele dworów przyjęło do siebie, na czas letnich wakacji, ubogie dzieci z miasta i wsi. Ziemianie angażowali się w działalność rad szkolnych, które powstawały pod okupacją jako przejaw autonomii udzielonej polskiemu szkolnictwu. Wspomagali również tworzenie lokalnych struktur Polskiej Macierzy Szkolnej (PMS). Za przykład posłużyć może Koło Okręgowe PMS w Miechowie, którego zarząd w całości stanowili miejscowi właściciele folwarków: Eustachy Popiel, Witold Morawski, Eustachy Romer i Henryk Wójcicki⁴⁴.

Inną formą aktywności społecznej ówczesnego ziemiaństwa była praca w sądownictwie. Obywatele ziemscy często pełnili funkcje sędziów gminnych.

⁴² AAN, CTR, sygn. 18, k. 97-99; „Drużyna” 1918, nr 5, s. 1-2; „Gazeta Rolnicza” 1917, nr 48, s. 2-3; 1918, nr 7, s. 2-4; „Przewodnik Kółek i Spółek Rolniczych w Królestwie Polskim” 1917, nr 51, s. 1-3.

⁴³ M. Walewska, *Rok 1918*, s. 80-82.

⁴⁴ AAN, CAP Lozanna, sygn. 67, k. 453; APK, APB, sygn. 40, k. 205; CK Komenda Powiatowa w Busku, sygn. 110, k. 274; CK Komenda Powiatowa w Opocznie, sygn. 145, k. 9; CK Komenda Powiatowa w Pińczowie, sygn. 255, k. 263-264; sygn. 303, k. 36; sygn. 306, k. 204-205; CK KP Radom, sygn. 248, k. 59-60; sygn. 265, k. 138; sygn. 337, k. 189-190; ANK - Oddział w Spytkowicach, CK Komenda Powiatowa w Miechowie, sygn. 90, Odezwa informująca o otwarciu schroniska w Miechowie z 4 lutego 1916 roku; „Drużyna” 1918, nr 18, s. 1-2; „Dziennik Narodowy” 1916, nr 31, s. 3-4; „Dziennik Urzędowy Obwodu Pińczowskiego” 1916, nr 3, s. 2-3; „Gazeta Kielecka” 1916, nr 162, s. 1-2; 1917, nr 11, s. 2-4; 1918, nr 32, s. 1-2; „Głos Radomski” 1916, nr 24, s. 2-4; *Obwód miechowski w okupowanej Polsce*, s. 22-24; B. Szabat, *Ziemiaństwo wobec ochronek przyfolwarczych w Królestwie Polskim na początku XX wieku*, w: *Wieś a dwór na ziemiach polskich*, s. 109-129.

Tradycja ta narodziła się pod zaborem rosyjskim. Sądownictwo pierwszej instancji było jednym z nielicznych obszarów w administracji państwowej, gdzie tolerowano obecność osób polskiej narodowości. Na stanowiska wybierani byli ziemianie cieszący się zaufaniem, znani z innych prac społecznych. W latach 1914-1918 przedstawicielami wymiaru sprawiedliwości w gminach zostali m.in.: Edward Łuszczkiewicz (Jędrzejów), Bronisław Postawka (Kazimierza Wielka), Stanisław Tiede (Pińczów), Aleksy Grobicki (Jedlińsk), Jan Herniczek (Zakrzew) oraz Zygmunt Glinka (Włoszczowa)⁴⁵.

Przykłady przedstawione w artykule świadczą o dużym zaangażowaniu ziemian guberni kieleckiej i radomskiej w działalność społeczną podczas I wojny światowej. Z analizy materiałów źródłowych wynika równocześnie, że tylko wąskie grono właścicieli ziemskich wykazywało się publiczną aktywnością. W każdym powiecie mieszkano kilku liderów, którzy wspierali lokalne inicjatywy, ponieważ pozwalało im na to materialne zaplecze oraz merytoryczne przygotowanie. Reszta poświęcała całą uwagę funkcjonowaniu własnych folwarków, których egzystencja była zagrożona wskutek wydarzeń wojennych. Postawę taką otwarcie krytykował Juliusz Zdanowski, pisząc na kartach dziennika pod wpływem rozczarowania, jakiego doznał ze strony najbliższych sąsiadów: *Wróciłem z Miechowa, gdzie dalszy ciąg narad aprowizacyjnych. (...) Wszystkie te zarządzenia, raz się do nich biorąc, trzeba robić dokładnie, z całą świadomością powagi zadania, a tu aż pasja bierze wobec naszych społecznych wolontariuszów. Znowu połowa członków komitetu nie dojechała. Kompania złożona z pp. Łąckiego, Dzianotta, Grodzieckiego, Wagnera zjawiała się na zebraniu podchmielona. Kilku znowu widząc, że nie mówi się o ich osobistych interesach ale, owszem, o środkach ograniczających cenę zboża zaglądnęła i wyszła. Jak w takich warunkach coś robić? Potem każdy się czuje nieodpowiedzialnym i po kątach na każdą uchwałę będzie psy wieszał*⁴⁶.

Można przypuszczać, że wsparcie materialne udzielone przez ziemian było dużo mniejsze, niż pozwalała na to kondycja ekonomiczna folwarków. Charakterystyczną uwagę w tym względzie można odnaleźć w artykule, jaki opublikował na łamach „Gazety Polskiej” przedstawiciel CTR, Marian Kiniorski, podsumowując rezultaty ogólnokrajowej akcji „Wieś dla miasta”: *Złożenie stu kilkudziesięciu tysięcy rubli nie dosięga nawet poziomu tych ofiar, które zebrano w ciągu 2 dni w Warszawie w roku 1915 na szkoły polskie. Fakt zebrania tej sumy dowodzi, że pewna część ziemian nie kieruje się egoizmem materialnym, lecz jest to wynik stanowczo zbyt nikły, abyśmy na podstawie naszej akcji mogli uważać się za obywateli kraju rozumiejących swoje obowiązki społeczne i stojących na straży żywotnych interesów narodu. Jakże małą jest ta ofiara w stosunku do blisko 8 mln morgów, jakie ma w kraju większa własność. (...) Wobec tego musimy niestety stwierdzić, że nasza stukilkudziesięciotysięczna ofiara reprezentuje*

⁴⁵ „Dziennik Urzędowy c. i k. Komendy Obwodowej w Radomiu” 1915, nr 11, s. 3-4; „Dziennik Urzędowy Obwodu Jędrzejowskiego” 1915, nr 4, s. 4-5; „Dziennik Urzędowy Powiatu Pińczowskiego” 1917, nr 10, s. 2-4; „Wyzwolenie” 1918, nr 29, s. 1-2; *Kalendarz Informacyjny Ziemi Kieleckiej*, s. 104-106; *Schematismus und Ortschaftsverzeichnis des Kreises Pińczów*, Pińczów 1916, s. 90-91; *Organizacje ziemiańskie na ziemiach polskich*, s. 10.

⁴⁶ J. Zdanowski, *Dziennik*, s. 177-178.

zaledwie dziesiątą część ogółu majątków, czyli że $\frac{9}{10}$ właścicieli większej własności w akcji CTR nie uczestniczyło⁴⁷.

Zaangażowanie szlachty w działalność społeczną potraktować można jako pozytywny przykład podejścia do obywatelskich obowiązków wynikających ze świadomości współtworzenia ekonomicznej i intelektualnej elity narodu. Jednocześnie trudno oprzeć się wrażeniu, że tylko niewielka część właścicieli ziemskich wywiązywała się z obowiązku prowadzenia pracy organicznej wśród rodaków.

Arkadiusz Toporski

BIBLIOGRAFIA:

Źródła:

AAN, CAP Lozanna, sygn. 67, 68.

AAN, CAP Lozanna, sygn. 67, k. 453; APK, APB, sygn. 40, k. 205.

AAN, CAP Lozanna, sygn. 67, k. 600; APK, CK Komenda Powiatowa w Radomiu, sygn. 239, k. 40-41; sygn. 242, k. 205, 214, 218-219, 226; sygn. 248, k. 41.

AAN, CAP Lozanna, sygn. 67, k. 678.

AAN, CAP Lozanna, sygn. 68, k. 272

AAN, Centralna Agencja Polska w Lozannie, sygn. 67, k. 125, 524

AAN, CKO, sygn. 660, 891, 916, 935, 958, 1177.

AAN, CKO, sygn. 660, k. 31-300; sygn. 891, Materiały dotyczące działalności komitetów obywatelskich Królestwa Polskiego; sygn. 916, k. 18-21; sygn. 935, k. 7-8; sygn. 958, k. 78-80

AAN, CKO, sygn. 660, k. 31-300; sygn. 916, k. 18-21; sygn. 935, k. 7-8; sygn. 958, k. 78-80; sygn. 1177, k. 80.

AAN, CKO, sygn. 935, k. 151; sygn. 958, k. 41

AAN, CTR, sygn. 141, k. 197-208

AAN, CTR, sygn. 18, 31, 141, 471, 649.

AAN, CTR, sygn. 18, k. 67.

AAN, CTR, sygn. 18, k. 97-99.

AAN, CTR, sygn. 31, k. 106; „Ziemianin” 1918, nr 5-6.

AAN, CTR, sygn. 31, k. 32

AGAD, Generalne Gubernatorstwo Wojskowe w Lublinie, sygn. 1670.

ANK - Oddział w Spytkowicach, CK Komenda Powiatowa w Miechowie, sygn. 90.

ANK - Oddział w Spytkowicach, NKN, sygn. 874, 882.

ANK – Oddział w Spytkowicach, NKN, sygn. 874, Aktywność społeczna mieszkańców Królestwa Polskiego przed 1914 rokiem.

ANK - Oddział w Spytkowicach, CK Komenda Powiatowa w Miechowie, sygn. 90, Odezwa informująca o otwarciu schroniska w Miechowie z 4 lutego 1916 roku.

⁴⁷ AAN, CAP Lozanna, sygn. 67, k. 678.

- ANK, NKN, mf. 100 274, Instrukcja urzędowa o organizacji i działalności komitetów obywatelskich powiatowych i gubernialnych; ANK - Oddział w Spytkowicach, NKN, sygn. 882, Akcja ratunkowa w guberni kieleckiej; „Drużyna” 1915, nr 2-3
- ANK, NKN, mf. 100 274, Instrukcja urzędowa o organizacji i działalności komitetów obywatelskich powiatowych i gubernialnych.
- ANK, NKN, mf. 100 274, k. 10-13.
- ANK, NKN, mf. 100 274, k. 163
- ANK, NKN, mf. 100 274.
- APK, APB, sygn. 40, k. 33, 36, 188, 437, 681.
- APK, APB, sygn. 40, k. 721.
- APK, Archiwum Platerów z Białaczowa, sygn. 40, k. 13-26
- APK, Archiwum Platerów z Białaczowa, sygn. 40.
- APK, CK Komenda Powiatowa w Busku, sygn. 110, 121, 143, 147, 154, 209, 221, 383, 392.
- APK, CK Komenda Powiatowa w Busku, sygn. 121, k. 185; sygn. 143, k. 249; sygn. 147, k. 22-31; sygn. 154, Pismo Hanny Daniewskiej do komendy obwodowej w Busku z 15 grudnia 1917 roku; sygn. 209, k. 275; sygn. 221, k. 29; sygn. 392, k. 9-10, 123-124.
- APK, CK Komenda Powiatowa w Busku, sygn. 392, k. 123-124; sygn. 147, k. 24-31.
- APK, CK Komenda Powiatowa w Opocznie, sygn. 139, 145.
- APK, CK Komenda Powiatowa w Pińczowie, sygn. 255, 303, 306, 311, 339.
- APK, CK Komenda Powiatowa w Radomiu, sygn. 239, 242, 248, 265, 337, 405.
- APK, CK Komenda Powiatowa w Radomiu, sygn. 405, k. 146-148.
- APK, CK Komenda Powiatowa w Sandomierzu, sygn. 175, 246.
- APK, CK Komenda Powiatowa w Sandomierzu, sygn. 175, k. 210
- APK, CK Komenda Powiatowa w Sandomierzu, sygn. 175, k. 74-84.
- APK, CK Komenda Powiatowa w Sandomierzu, sygn. 175, k. 74-84.
- APK, CK Komenda Powiatowa w Busku, sygn. 383, k. 2-24
- APK, Komitet Obywatelski w Kielcach, sygn. 3, k. 13-26.
- APK, Komitet Obywatelski w Kielcach, sygn. 3.
- APK, Komitet Ratunkowy miasta Kielce, sygn. 1, 4, 5.
- APK, Komitet Ratunkowy miasta Kielce, sygn. 4, k. 3-32
- Archiwum Akt Nowych, Centralny Komitet Obywatelski Królestwa Polskiego w Warszawie, sygn. 935, k. 7-8
- Archiwum Główne Akt Dawnych, Generalne Gubernatorstwo Wojskowe w Lublinie, sygn. 1670, k. 853-869.
- Archiwum Narodowe w Krakowie, Archiwum Naczelnego Komitetu Narodowego, mf. 100 274, Dokumenty dotyczące działalności komitetów obywatelskich Królestwa Polskiego;
- Archiwum Państwowe w Kielcach, CK Komenda Powiatowa w Busku, sygn. 383, k. 2-24
- Centralne Towarzystwo Rolnicze, sygn. 649, k. 1-249
- CK Komenda Powiatowa w Busku, sygn. 110, k. 274.
- CK Komenda Powiatowa w Busku, sygn. 392, Sprawozdanie sekcji aprowizacyjnej przy komitecie obywatelskim w Busku za czas 15 października-31 grudnia 1916 roku; Komitet Ratunkowy miasta Kielce, sygn. 4, k. 3-32; sygn. 5, k. 2-4.

CK Komenda Powiatowa w Opocznie, sygn. 139, Pismo Komitetu Ratunkowego obwodu opoczyńskiego do komendy powiatowej z 13 lipca 1915 roku.

CK Komenda Powiatowa w Opocznie, sygn. 145, k. 9.

CK Komenda Powiatowa w Pińczowie, sygn. 311, k. 146; sygn. 339, k. 147.

CK Komenda Powiatowa w Sandomierzu, sygn. 246, k. 12-17.

CK Komenda Powiatowa w Sandomierzu, sygn. 246, Spis członków Komitetu Ratunkowego obwodu sandomierskiego

CK Komenda Powiatowa w Busku, sygn. 383, k. 23

CK Komenda Powiatowa w Pińczowie, sygn. 255, k. 263-264; sygn. 303, k. 36; sygn. 306, k. 204-205.

CK KP Radom, sygn. 248, k. 59-60; sygn. 265, k. 138; sygn. 337, k. 189-190.

CTR, sygn. 471, k. 2

CTR, sygn. 649, k. 1-249

Komitet Obywatelski w Kielcach, sygn. 3, k. 13-26

Komitet Ratunkowy miasta Kielce, sygn. 1, k. 1-143; ANK, NKN, mf. 100 274, Instrukcja urzędowa o organizacji i działalności komitetów obywatelskich powiatowych i gubernialnych.

Sprawozdanie Działu Handlowego Towarzystwa Rolniczego Kieleckiego za rok 1916, Kielce 1917.

Sprawozdanie Działu Handlowego Towarzystwa Rolniczego Kieleckiego za rok 1917, Kielce 1918.

Sprawozdanie Związku Kółek Rolniczych CTR za 1918 rok, Warszawa 1919.

Statut Okręgowego Towarzystwa Rolniczego powiatu pińczowskiego z siedzibą w Kazimierzy Wielkiej, Kraków 1918.

Ustawa Towarzystwa Tymczasowej Samopomocy Ziemian w Radomiu, Radom 1915

Źródła drukowane:

Sprawozdanie Działu Handlowego Towarzystwa Rolniczego Kieleckiego za rok 1916, Kielce 1917.

Sprawozdanie Działu Handlowego Towarzystwa Rolniczego Kieleckiego za rok 1917, Kielce 1918.

Sprawozdanie Związku Kółek Rolniczych CTR za 1918 rok, Warszawa 1919.

Statut Okręgowego Towarzystwa Rolniczego powiatu pińczowskiego z siedzibą w Kazimierzy Wielkiej, Kraków 1918.

Ustawa Towarzystwa Tymczasowej Samopomocy Ziemian w Radomiu, Radom 1915.

Czasopisma:

„Drużyna” 1915, nr 2; 1918, nr 5, 18.

„Dziennik Narodowy” 1916, nr 31, 248; 1917, nr 111, 127, 145.

„Dziennik Urzędowy c. i k. Komendy Obwodowej w Opatowie” 1915, nr 10.

„Dziennik Urzędowy c. i k. Komendy Obwodowej w Radomiu” 1915, nr 11.

„Dziennik Urzędowy Obwodu Jędrzejowskiego” 1915, nr 4.

„Dziennik Urzędowy Obwodu Miechowskiego” 1916, nr 2.

- „Dziennik Urzędowy Obwodu Pińczowskiego” 1916, nr 3.
„Dziennik Urzędowy Obwodu Włoszczowskiego” 1915, nr 12.
„Dziennik Urzędowy Powiatu Pińczowskiego” 1917, nr 10.
„Gazeta Kielecka” 1915, nr 65; 1916, nr 51, 60, 162; 1917, nr 4, 11, 29, 32, 35, 36, 70, 130; 1918, nr 9, 36, 41, 44, 46, 48, 89, 52, 56, 91, 155.
„Gazeta Radomska” 1916, nr 24, 229.
„Gazeta Rolnicza” 1914, nr 49-50, 51-52; 1915, nr 23-24; 1916, nr 23-24, 37-38; 1917, nr 9, 10, 15, 23, 28, 36, 48, 50, 51; 1918, nr 7, 15, 31, 48.
„Godzina Polski” 1917, nr 346.
„Kwartalnik Rolniczy” 1917, nr 3.
„Nowe Ognisko” 1915, nr 35.
„Przewodnik Kółek i Spółek Rolniczych w Królestwie Polskim” 1917, nr 18-19, 32, 36, 47, 51-52; 1918, nr 3, 6, 7, 12, 18, 21-22, 42, 45.
„Wyzwolenie” 1918, nr 14, 29.
„Ziemia Kielecka” 1917, nr 2, 15, 16; 1918, nr 7; 1919, nr 1, 2.
„Ziemianin” 1918, nr 5-6.

Relacje:

Walewska M., *Rok 1918. Wspomnienia*, Warszawa 1998.

Zdanowski J., *Dziennik z lat 1915-1935*, t. I, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu - Czytelnia Zbiorów Mikroformowych, rps., sygn. 14 023/II.

Opracowania:

- Arkuszewski A., *Marian Arkuszewski*, w: *Ziemianie polscy XX wieku. Słownik biograficzny*, cz. I, Warszawa 1992.
Arkuszewski A., *Zygmunt Glinka*, w: *Ziemianie polscy XX wieku. Słownik biograficzny*, cz. V, Warszawa 2000.
Arkuszewski A., *Adam Łuniewski*, w: *Ziemianie polscy XX wieku. Słownik biograficzny*, cz. I, Warszawa 1992.
Bartyś J., *Kółka rolnicze w Królestwie Polskim*, Warszawa 1974.
Borkiewicz S., *Historia organizacji społeczno-rolniczych w województwie kieleckim*, Kielce 1934.
Borkowski J., Gurnicz A., *Kółka rolnicze w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 1978.
Cichowska I., *Zygmunt Leszczyński*, w: *Ziemianie polscy XX wieku. Słownik biograficzny*, cz. V, Warszawa 2000.
Cieplowska S., *Antoni Bieliński*, w: *Ziemianie polscy XX wieku. Słownik biograficzny*, cz. II, Warszawa 1994.
Dowbór-Muśnicki J., *Jan Herniczek*, w: *Ziemianie polscy XX wieku. Słownik biograficzny*, cz. II, Warszawa 1992.
Drexlerowa A., *Wystawy wytwórczości Królestwa Polskiego*, Warszawa 1999.
Dzięciołowski S., *Centralne Towarzystwo Rolnicze w Królestwie Polskim i jego polityka agrarna 1906-1918*, Warszawa 1981.
Epsztein T., *Józef Targowski*, w: *Ziemianie polscy XX wieku. Słownik biograficzny*, cz. VI, Warszawa 2002.

- Epsztein T., *Juliusz Targowski*, w: *Ziemianie polscy XX wieku. Słownik biograficzny*, cz. VI, Warszawa 2002.
- Galka B., *Rola towarzystw, organizacji rolniczych oraz ziemian we wspieraniu ekonomiczno-oświatowym wsi w Polsce w latach 1918-1939*, w: *Dwór - wieś - plebania na ziemiach polskich w XIX-XX wieku*, red. M. Piątkowska, Kielce 2003.
- Galka B., *Ziemianie i ich organizacje w Polsce lat 1918-1939*, Toruń 2002.
- Jakowski S., *Józef Świeżyński*, w: *Ziemianie polscy XX wieku. Słownik biograficzny*, cz. III, Warszawa 1996.
- Kalendarz Informacyjny Ziemi Kieleckiej*, Kielce 1913.
- Kalendarz radomski na rok przestępny 1916*, Radom 1915.
- Kalendarz opatowski na rok 1917*, Kraków 1916.
- Kargol T., *Gospodarcze kontakty polskiego ziemiaństwa zaboru austriackiego i rosyjskiego w latach I wojny światowej*, w: *Międzyzaborowe kontakty ziemiaństwa*, red. W. Caban, S. Wiech, Kielce 2010.
- Kita J., *Międzyzaborowe kontakty Potockich z linii chrząstowskiej*, w: *Międzyzaborowe kontakty ziemiaństwa*, red. W. Caban, S. Wiech, Kielce 2010.
- Konarska B., *Maksymilian Konarski*, w: *Ziemianie polscy XX wieku. Słownik biograficzny*, cz. IV, Warszawa 1998.
- Kosiński I., *Akcja rolniczo-doświadczalna w okresie wojennym*, Warszawa 1916.
- Kostrzewska E., *Rola ziemianek w rozbudzaniu aktywności kobiet wiejskich w Królestwie Polskim na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Wieś a dwór na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, red. Caban, M.B. Markowski, Kielce 1999.
- Kostrzewska E., *Ruch organizacyjny ziemianek w Królestwie Polskim na początku XX wieku. Zarys dziejów w świetle prasy*, Łódź 2007.
- Kostrzewska M., *Koła gospodyń wiejskich a oświata w Polsce międzywojennej*, w: *Kobieta i edukacja na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, t. II, cz. 2, red. Szwarz, A. Żarnowska, Warszawa 1992.
- Kowalik I., *Kieleckie Towarzystwo Rolnicze w latach 1898-1914. Przykład zaangażowania społecznego ziemiaństwa*, w: *Szlachta i ziemianie między Wisłą a Pilicą w XVI-XX wieku. Studia z dziejów społeczno-gospodarczych*, red. Gapys, M. Nowak, J. Pielas, Kielce 2008.
- Kraśńska I., *Rola i działalność Okręgowego Towarzystwa Rolniczego w Radomiu w modernizowaniu wsi guberni radomskiej w latach 1906-1914*, w: *Dwór - wieś - plebania na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, red. M. Piątkowska, Kielce 2003.
- Mich W., *Jana Steckiego koncepcja Związku Ziemian*, w: *Studia z dziejów ziemian lubelskich w XIX i XX wieku*, red. A. Koprukowniak, Lublin 2002.
- Mich W., *Związek Ziemian w Warszawie (1916-1926). Organizacja i wpływy*, Lublin 2007.
- Obwód miechowski w okupowanej Polsce 1916 roku*, Miechów 1916.
- Oettingen U., *Działalność dobroczynna ziemiaństwa w Królestwie Polskim w latach I wojny światowej - problem badawczy*, w: *Dobroczynność i pomoc społeczna na ziemiach polskich w XIX, XX i na początku XXI wieku*, t. I, red. M. Przeniosło, Kielce 2008.
- Organizacje rolnicze na ziemiach polskich*, red. J. Pleszczyński, Warszawa 1929.
- Polska w czasie Wielkiej Wojny (1914-1918). Tom II. Historia społeczna*, red. M. Handelsman, Warszawa 1932.
- Pruszek T., *Władysław Pruszek*, w: *Ziemianie polscy XX wieku*, cz. IV, Warszawa 1998.

- Przeniosło M., *Działalność struktur terenowych instytucji samopomocy społecznej na terenie Królestwa Polskiego w latach 1914-1918*, „Roczniki Dziejów Społecznych i Gospodarczych” 2001, t. 61.
- Przeniosło M., *Komitet Obywatelski miasta Kielc 1914-1915*, w: *Z dziejów Kielc w latach 1914-1918*, red. U. Oettingen, Kielce 2004.
- Przewodnik Wsi Polskiej 1913*, Warszawa 1914.
- Raniszewski A., Aleksy Grobicki, w: *Ziemianie polscy XX wieku. Słownik biograficzny*, cz. VI, Warszawa 2002.
- Rocznik Centralnego Towarzystwa Rolniczego za lata 1914-1918*, Warszawa 1920.
- Różycki J., Erazm Różycki, w: *Ziemianie polscy XX wieku. Słownik biograficzny*, cz. I, Warszawa 1992.
- Schematismus und Ortschaftsverzeichnis des Kreises Pińczów*, Pińczów 1916.
- Socha J., *Działalność Centralnego Towarzystwa Rolniczego w dziedzinie oświaty rolniczej 1907-1929*, Łódź 1994.
- Socha J., Juliusz Zdanowski, w: *Słownik biograficzny działaczy Centralnego Towarzystwa Rolniczego (1907-1929)*, red. J. Socha, Łódź 2003.
- Stoksik A., *Ziemianie w strukturach lokalnych Głównego Komitetu Ratunkowego w latach 1915-1918 (Między Wisłą a Pilicą)*, w: *Szlachta i ziemianie między Wisłą a Pilicą w XVI-XX wieku. Studia z dziejów społeczno-gospodarczych*, red. J. Gapys, M. Nowak i J. Pielas, Kielce 2008.
- Stosunki rolnicze Królestwa Kongresowego*, red. S. Janicki, Warszawa 1918.
- Szabat B., *Ziemiaństwo wobec ochronek przyfolwarczych w Królestwie Polskim na początku XX wieku*, w: *Wieś a dwór na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, red. W. Caban, M.B. Markowski, Kielce 1999.
- Szymańska M., Józef Mikułowski-Pomorski, w: *Ziemianie polscy XX wieku. Słownik biograficzny*, cz. VI, Warszawa 2002.
- Trzy lata działalności KBK. Sprawozdanie Księżęco-Biskupiego Komitetu Pomocy dla Dotkniętych Klęską Wojny za lata 1915-1917*, Kraków 1918.
- Urbaniak M., *Koła gospodyń wiejskich Stowarzyszenia Zjednoczonych Ziemianek w latach 1905-1918*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica. Historia Nowożytna i Najnowsza” 1981, t. III.
- Wielowiejski S., Stefan Wielowiejski, w: *Ziemianie polscy XX wieku. Słownik biograficzny*, cz. IV, Warszawa 1998.
- Żabko-Potopowicz A., *Stulecie działalności ziemiaństwa polskiego 1814-1914*, Warszawa 1929.
- Życzkowska T., Wojciech Heydel, w: *Ziemianie polscy XX wieku. Słownik biograficzny*, cz. V, Warszawa 2000.
- Kalendarz radomski na rok przestępny 1916*, Radom 1915.

THE INVOLVEMENT OF THE KIELCE AND RADOM GUBERNIYA LANDED GENTRY IN SOCIAL ORGANISATIONS DURING WW1

In the first years of WW1, the lands of the Kingdom of Poland saw the occupying powers' military operations. Due to fights, civilians suffered: many lost their homes, employment and source of income. The deterioration of living conditions for millions of Poles led social activists to organise aid campaigns. In the first year of the war, the campaign was headed by the Central Citizens' Board in Warsaw; in 1915-1918 – by the Central Welfare Council (in the German-occupied zone) and the Central Aid Board (in the Austrian-occupied zone). The owners of landed estates in the Kielce and Radom guberniyas were active participants in the work of self-help committees, both at regional and central levels. Their involvement most frequently took the form of granting material and substantial support to social organisations. Many of the Kielce and Radom region's landed gentry also worked during the war to the benefit of the development of Poland's education, culture and economy. The involvement of landed gentry in social activity may be viewed as proof of a positive attitude to their civic obligations resulting from conscious co-participation in the nation's economic and intellectual elite. At the same time, it must be stated that only a small fraction of land owners fulfilled their obligation of conducting organic work among their fellow citizens.

Arkadiusz Toporski

ŁUKASZ WOJTCZAK

Muzeum Narodowe w Kielcach

LISTY HENRYKA SIENKIEWICZA W ZBIORACH PAŁACYKU W OBLĘGORKU

Profesor Julian Krzyżanowski, przez wiele lat zajmujący się ocalałą po Henryku Sienkiewiczu spuścizną, słusznie zauważył, że autor *Quo vadis*, to jeden z najpłodniejszych polskich epistolografów. Szacuje się, że pod tym względem jego dorobek sięga około 15 tysięcy listów. Rozbijając tę liczbę na okres 45 lat, wyznaczający skrajne daty zachowanej korespondencji, otrzymujemy mniej więcej jeden list dziennie. Należy jednak podkreślić, że w czasie największej popularności, pisarz dostawał nawet 400 listów miesięcznie i na większość z nich odpowiadał. Zbyt wiele z tego dorobku nie dotrwało do naszych czasów. Sienkiewicz nie miał bowiem w zwyczaju archiwizować korespondencji przychodzącej i większość listów po przeczytaniu trafiała prosto do kosza. Materiał, który ocalał, został w znacznej mierze uszczuplony podczas dwóch wojen światowych. Niestety, dotyczy to również listów samego Sienkiewicza. Po 1945 roku pozostało niewiele ponad trzy tysiące pozycji kierowanych do 445 adresatów, w tym instytucji i redakcji czasopism¹.

Wielość listów wychodzących spod pióra Sienkiewicza nie jest czymś szczególnie wyjątkowym, zwłaszcza jeśli przyjrzeć się czasom w których żył, a także jego osobistym relacjom z liczną rodziną i przyjaciółmi. Utrzymywanie z nimi stałego kontaktu, załatwianie najprostszych lub bardziej skomplikowanych spraw, wymagało w XIX i na początku XX wieku, ciągłej wymiany korespondencji.

Wśród adresatów, do których Noblista regularnie pisywał, są przede wszystkim jego krewni i przyjaciele. Największe zachowane zespoły stanowią listy do dzieci pisarza - syna Henryka Józefa i córki Jadwigi; siostry pierwszej żony Marii z Szetkiewiczów - Jadwigi Janczewskiej; trzeciej żony Marii z Babskich; teściowej Wandy Szetkiewiczowej; siostry Heleny; szkolnego kolegi Konrada Dobrskiego; publicysty „Tygodnika Ilustrowanego” Juliana Horaina; dziennikarza Mścisława Godlewskiego; historyka Karola Potkańskiego; malarza Franciszka Ejsmonda; mecenasa Antoniego Osuchowskiego; siostrzeńca

¹ J. Krzyżanowski, Wstęp, w: H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 1, cz. 1, oprac. M. Bokszczanin, Warszawa 1977, s. 5-20.

Ignacego Chrzanowskiego, a także Wandy Ulanowskiej - córki przyjaciela Sienkiewicza, uważanej za pierwowzór Nel Rawlison. Wymienione osoby autor *W pustyni i w puszczy* obdarzył najobfitszą i jak się wydaje najcenniejszą korespondencją. Jednak grono znajomych, z którymi wymieniał listy jest znacznie szersze. Byli wśród nich dziennikarze, literaci, przedstawiciele nauki, artyści, wydawcy i tłumacze, słowem elita intelektualna Warszawy, Krakowa i Lwowa. Nie sposób pominąć tu malarzy Stanisława Witkiewicza i Kazimierza Pochwalskiego; dziennikarzy-redaktorów Edwarda Leo, Adama Krechowickiego oraz wspomnianego już Mściława Godlewskiego, czy historyków Stanisława Tarnowskiego i Kazimierza Morawskiego².

Kompleksowym opracowaniem korespondencji Henryka Sienkiewicza przez kilkadziesiąt lat zajmowała się profesor Maria Bokszczanin. Efektem jej pracy jest monumentalne wydanie *Listów*, podzielone na pięć tomów (każdy złożony z dwóch lub trzech części), które ukazywało się w latach 1977-2010³.

Warto wspomnieć, że poza listami prywatnymi, Sienkiewicz znany jest również jako autor *Listów z podróży*⁴ oraz *Listów z Afryki*⁵, pisanych z myślą o ich publikacji na łamach ówczesnej prasy. Następnie dzieła te ukazały się także w formie książkowej. Treść w nich zawarta dotyczyła relacji z dwóch wielkich podróży, do Ameryki w 1876 roku i 14 lat później na Czarny Łąd.

W zbiorach Pałacyku Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku zachowała się całkiem spora liczba listów nie tylko samego pisarza, ale też członków jego najbliższej rodziny, głównie dzieci i trzeciej żony; ponadto przetrwała część korespondencji przychodzącej. W niniejszym artykule, autor, biorąc pod uwagę duży zakres materiału, zajmie się wyłącznie listami Henryka Sienkiewicza. W inwentarzu głównym muzeum można odnaleźć ich 59. W przeważającej liczbie ich adresatem jest mecenas Antoni Osuchowski, do którego skierowanych zostało aż 41 listów. Stanowi to około 70% całości zbioru. Pozostałe 18 listów dzieli się między kilku adresatów:



Il. 1. Odpis listu H.S. Sienkiewicza do Oktawii Zeromskiej z 16.01.1900 r.

² J. Krzyżanowski, Wstęp, s. 5-20; poza wymienionymi osobami wśród adresatów znaleźli się również: Stanisław Smolka, Władysław Łoziński, Bolesław Ulanowski, Konstanty Maria Górski, Edward Lubowski, Józef Błaziński, Jeremiasz Curtin, Bronisław Kozakiewicz, Antoni Wodziński.

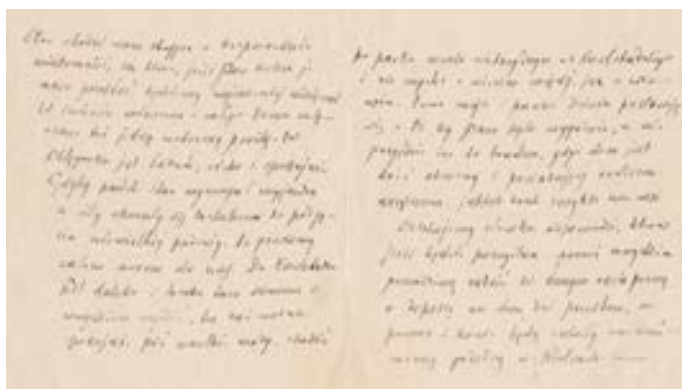
³ H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 1-5, oprac. M. Bokszczanin, Warszawa 1977-2010.

⁴ Idem, *Listy z podróży*, Warszawa 1880.

⁵ Idem, *Listy z Afryki*, t. 1-2, Warszawa 1893.

dr. Kazimierza Bystrzanowskiego, dr. Stanisława Hassewicz, Karola Świackiego, Leona Skibińskiego, Jana Wróblewskiego, Karola Potkańskiego, Zofię Pochwalską, Zarząd Spółdzielni *Ursus* oraz prawdopodobnie Karola Benniego⁶. Jeden z listów, pisany ręką córki Sienkiewicza Jadwigi, ale zawierający podpis Noblisty i zapewne przez niego dyktowany, trafił do kolegi ze Szkoły Głównej w Warszawie, a kolejny do bliżej nieznanego „Prezesa”. W dwóch przypadkach zupełnie nie udało się ustalić tożsamości adresatów, z kolei list kierowany do żony Stefana Żeromskiego Oktawii, zachował się jedynie w odpisie. Do prywatnej korespondencji Sienkiewicza nie zalicza się pismo wystosowane w imieniu Komitetu Budowy Pomnika Adama Mickiewicza do starszego ogrodnika Warszawy Franciszka Szaniora. Zostało ono jednak uwzględnione w artykule, ponieważ widnieje pod nim podpis Sienkiewicza jako wiceprezesa Komitetu.

Korespondencję pisarza z Antonim Osuchowskim kupiono do zbiorów muzeum od pana Romana Wengorza z Rybnika we wrześniu 1968 roku i to właśnie ona stanowi najbardziej wartościowy materiał badawczy. Pozostała część zbioru pochodzi od kilku innych osób i trafiła do Oblęgorka w latach późniejszych na zasadzie zakupu lub daru.



Il. 2. List H. S. do A. O. zachęcający mecenasa do przyjazdu do Oblęgorka

Listy do mecenasa dostarczają wielu interesujących informacji na temat relacji łączących obie postacie, a także wspólnych zainteresowań naukowych i oświatowych oraz działalności charytatywnej. Osuchowski był szanowanym warszawskim adwokatem, mecenasem sztuki i bardzo aktywnym społecznikiem. Na cele publiczne potrafił gromadzić pokaźne sumy pieniędzy. Z Henrykiem Sienkiewiczem łączyło go koleżeństwo jeszcze ze Szkoły

⁶ Wnioski, że adresatem listu jest Karol Benni, wynikają z jego treści. Henryk Sienkiewicz prosi bowiem przyjaciela o przysłanie zaproszeń na wystawę prac Henryka Siemiradzkiego w nowo otwartym skrzydle Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Benni był jednym z organizatorów tej instytucji. W zakończeniu listu pisarz stwierdza również: *Będę u Ciebie w piątek*. Słynne piątki u Benniego, będące spotkaniami kulturalnymi, odbywały się w jego mieszkaniu regularnie przez 41 lat.

Głównej, gdzie Osuchowski studiował prawo. Był współzałożycielem Polskiej Macierzy Szkolnej, do której wprowadził również Sienkiewicza, nakłaniając go do przyjęcia funkcji prezesa Rady Nadzorczej tej instytucji. Od 1903 roku prowadził sprawy majątkowe pisarza, który często korzystał z porad przyjaciela-prawnika. W czasie I wojny światowej obaj panowie przebywali w neutralnej Szwajcarii, gdzie gorliwie pracowali na rzecz tzw. Komitetu Veveyskiego. Jego prezesem był Sienkiewicz, natomiast Osuchowski pełnił funkcję prezesa Komisji Wykonawczej. W pracach Komitetu uczestniczył także późniejszy premier Ignacy Paderewski. Głównym celem tej organizacji było niesienie materialnej pomocy Polakom, którzy ucierpieli w wyniku działań wojennych. W latach 1915-1919 Komitet przekazał do Polski pomoc wartości 20 milionów franków szwajcarskich⁷. Zachowane w obłęgorskich zbiorach listy pisane były w latach 1900-1913. W zdecydowanej większości traktują one o sprawach publicznych, związanych z działalnością charytatywną, funkcjonowaniem Polskiej Macierzy Szkolnej, instytucjami nauki i kultury, uczelniami wyższymi oraz przedstawicielami tychże środowisk. Dotyczą przeważnie spraw bieżących, ówczesnych problemów Polaków egzystujących pod obcym zaborem. Tylko w niewielkim stopniu treść listów ociera się o sprawy *stricto* prywatne, które wysuwają się na pierwszy plan dopiero po roku 1910. Część z nich ma formę tzw. bilecików, zawierających krótkie informacje na temat miejsca czy terminu spotkania.

Pierwsza, a zarazem najobszerniejsza część zachowanej korespondencji, dotyczy działalności społecznej. Są to z reguły konkretne przekazy donoszące o zebranych na dany cel środkach. Z treści listów można wywnioskować, że zarówno Sienkiewicz jak i Osuchowski, starali się na bieżąco reagować na wyniki sprawy. Dla przykładu, kiedy w 1905 roku, na skutek strajku szkolnego, młodzież z Królestwa Polskiego została pozbawiona możliwości zdawania matur, by otworzyć uczniom drogę na studia wyższe, profesorowie z Krakowa podjęli się przygotowania ich do egzaminu dojrzałości. Koszty całego przedsięwzięcia były jednak bardzo wysokie. Ostatecznie pokrył je Komitet Niesienia Pomocy Rannym i Głodnym Polakom pod Panowaniem Rosyjskim, przekazując sumę 2000 koron Związkowi Pomocy Narodowej w Krakowie. Takie wydarzenie nie mogło umknąć uwadze Sienkiewicza, który 12 kwietnia 1905 roku donosił mecenasowi: *W Krakowie urządza się rodzaj bursy dla 50 najuboższych i najzdolniejszych uczniów tamtejszych gimnazjów, którzy w roku bieżącym mieli ukończyć klasę ósmą [...]. Były w tej sprawie u mnie dwie panie z prośbą o poparcie [...]. Obiecałem, że się w tej sprawie z Panem naradzę. Otóż chcę prosić Szanownego i Kochanego Pana o chwilkę czasu i wyznaczenie terminu, w którym moglibyśmy się zobaczyć i naradzić. Uratowanie chociażby 50 chłopców wybranych spośród najzdolniejszych jest rzeczą ważną, a rozumie się, że jak w innych, tak i w tym wypadku niewiele się da zrobić bez Pańskiej głowy i Pańskiego udziału*⁸. Zwłaszcza zakończenie listu sugeruje, że Osuchowski traktowany był przez pisarza jako osoba potrafiąca skutecznie działać nawet w sytuacjach szczególnie

⁷ H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 3, cz. 2, oprac. M. Bokszczanin, Warszawa 2007, s. 292-293; D. Płygawko, *Sienkiewicz w Szwajcarii*, Poznań 1986, passim.

⁸ List Henryka Sienkiewicza do Antoniego Osuchowskiego z 12 kwietnia 1905 r., nr inw.: MNKi/S/569.

skomplikowanych, z którymi Sienkiewicz w pojedynkę mógłby sobie nie poradzić, mimo niewątpliwej determinacji w niesieniu pomocy potrzebującym.

W innym przypadku, potwierdzającym powyższą tezę, autor *Quo vadis* w liście z 11 maja 1905 roku porusza problem poszkodowanych w wyniku wojny rosyjsko-japońskiej: *Oto był u mnie profesor Jordan i oświadczył, że mają tu kilkadziesiąt tysięcy koron zebranych na rannych i poszkodowanych w skutek wojny [...]. Pytał o sposoby przestania i rozdawnictwa tych pieniędzy, mianowicie o to, do kogo się zgłosić i jaka instytucja lub jakie wybrane „ad hoc” ciało mogłoby się tym zająć. Wspomniałem mu ogólnie o towarzystwach rolniczych co do wsi, a o towarzystwach dobroczynnych dla miast, ale przede wszystkim powiedziałem, że się z Panem naradzę i że Pan jeden może wskazać odpowiednie drogi*⁹.

W kilku zachowanych listach pojawia się również wątek Oblęgorka, ale przeważnie są to sprawy ściśle wpisujące się w działalność pisarza i mecenaśa. W pierwszym przypadku problem dotyczy kontraktu między Sienkiewiczem a przedsiębiorcami zainteresowanymi wydobywaniem wody mineralnej ze źródła „Ursus”, zlokalizowanego na uboczu drogi prowadzącej do pałacyku. W liście z 17 lutego 1902 roku czytamy: *Udaję się do Pana z prośbą o pomoc i opiekę w sprawie, którą załączony list w części objaśni. Chodzi o spisanie kontraktu co do wody oblegorskiej [...]. Otóż kontraktu nie umiałbym napisać, umiem tylko powiedzieć, czego bym w nim nie chciał*¹⁰. Pisarz wymienia następnie szereg warunków, jakie stawia przed przyszłymi kontrahentami. Jego prośba świadczy o tym, że darzył on Osuchowskiego zaufaniem jako fachowca w swojej dziedzinie, powierzając mu własne interesy. Gwoli ścisłości dodać należy, że ostatecznie do masowej eksploatacji źródła nie doszło, gdyż niemal połowa butelek tłukła się podczas transportu na wyboistej drodze z Oblęgorka do Kielce¹¹. Bezpośrednio związany z tą samą sprawą jest list Sienkiewicza do Zarządu Spółdzielni *Ursus*, wystosowany ponad półtora roku później, w którym właściciel Oblęgorka odmówił złożenia podpisu na jednym z dokumentów spółki - jako naoczny świadek, gdyż, jak wynika z treści listu, nie był wówczas obecny w swoim majątku¹².

Druga kwestia dotyczy zainicjowanej przez pisarza ochronki dla miejscowych dzieci. Uzyskanie na nią zgody od władz nie należało do rzeczy łatwych. W liście z 28 grudnia 1907 roku Sienkiewicz donosi: *Żona moja, zaniepokojona brakiem wiadomości w sprawie ochronki, chciała pisać prywatnie o pozwolenie do gubernatora kieleckiego, wstrzymała się jednak w nadziei, że Pana zobaczymy może w Krakowie. Wiem także, że i po naszym wyjeździe z Krakowa nic nie przyszło...*¹³. Sprawa ochronki znalazła w końcu szczęśliwy finał. Jej powstanie w pełni poparł miejscowy proboszcz - ks. Teodor Janowski, który sam nosił się z zamiarem zorganizowania podobnej placówki w Chełmcach. Pisarz wziął na

⁹ List Henryka Sienkiewicza do Antoniego Osuchowskiego z 11 maja 1905 r., nr inw.: MNKi/S/570.

¹⁰ List Henryka Sienkiewicza do Antoniego Osuchowskiego z 17 lutego 1902 r., nr inw.: MNKi/S/560.

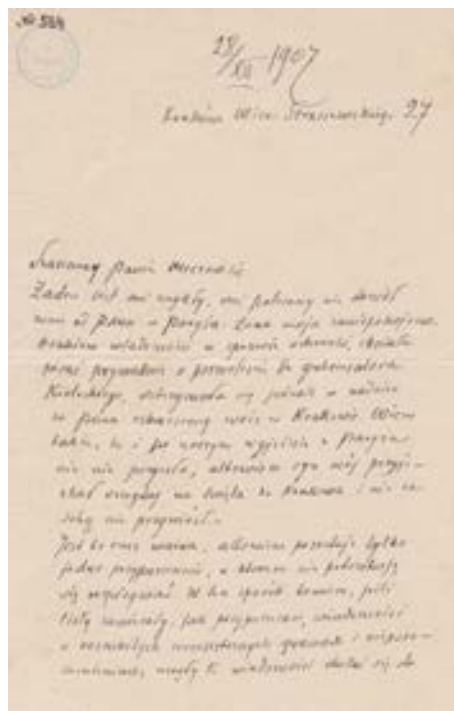
¹¹ T. Wiącek, *Gniazdo miłe dla duszy. Opowieść o Henryku Sienkiewiczu w Oblęgorku*, Kielce 1995, s. 72-74.

¹² List Henryka Sienkiewicza do Zarządu Spółdzielni „Ursus” z 16 października 1903 r., nr inw.: MNKi/S/511.

¹³ List Henryka Sienkiewicza do Antoniego Osuchowskiego z 28 grudnia 1907 r., nr inw.: MNKi/S/584.

siebie ciężar kosztów związanych z organizacją szkoły. Na jej potrzeby przeznaczył morgę gruntu, drewno na wzniesienie budynku oraz niemalą kwotę 500 rubli. Budynek zaprojektował Henryk Józef Sienkiewicz - syn Noblisty, studiujący wówczas architekturę we Lwowie. Szkoła zaczęła funkcjonować jeszcze zanim wzniesiony został jej właściwy budynek. Wiadomo, że w 1908 roku nauka odbywała się w jednej z sal pałacyku - Halikówce. W obawie przed represjami władz rosyjskich, szkoła działała pod szyldem ochronki. Nauczycielką była Wiktoria Lutówna, siostra obłęgorskiej gospodyni, Marii Lutówy. Z inicjatywy Sienkiewicza ukończyła w Warszawie doksztalające kursy pedagogiczne, po czym zatrudniono ją jako nauczycielkę w Obłęgorku. Pensję, wynoszącą 50 rubli, pisarz wypłacał jej z własnych pieniędzy. W tym czasie ukończono budowę osobnego budynku szkolnego, który stanął przy prowadzącej do pałacyku alei lipowej. Wewnątrz mieściła się duża klasa szkolna oraz pokój pomocniczy, a oprócz tego mieszkanie dla nauczycielki. W szkole uczyło się około 70 dzieci z rodzin chłopskich. Nauka trwała od listopada do maja. W ramach zajęć pozaszkolnych działał teatralny zespół dziecięcy oraz chór, udzielający się w kościele parafialnym w Chelmcach, a także w trakcie różnych uroczystości np. dożynek. W 1919 roku - trzy lata po śmierci Henryka Sienkiewicza - szkoła w Obłęgorku uzyskała uprawnienia szkoły państwowej¹⁴.

Na koniec warto poruszyć także kwestię listów o treści całkowicie prywatnej, w których w grę nie wchodziły żadne istotne sprawy. W tym wypadku w przeważającej mierze mamy do czynienia z informacjami Sienkiewicza o miejscach, w których przebywa lub przebywał, o jego najbliższych, grzecznościowymi pytaniami o samopoczucie mecenasa itp. W kilku listach z 1912 roku pojawia się nawet zaproszenie słabującego najwyraźniej na zdrowiu Osuchowskiego do Obłęgorka. 14 lipca pisarz tak rekomenduje swoją posiadłość: *W imieniu własnym i całego domu załączam też jedną serdeczną prośbę. W Obłęgorku jest ładnie, cicho i spokojnie. Gdyby Pański stan wymagał wyjazdu, a siły okazały się dostateczne do podjęcia niewielkiej podróży, to prosimy całym sercem do nas. Do Karlsbadu jest daleko i trzeba tam samemu o wszystkim myśleć, tu zaś można spokojnie pić wszelkie wody, chodzić po parku wcale nie brzydszym od karlsbadzkiego i nie*



Il. 3. List H. S. do A. O. w sprawie ochronki w Obłęgorku

¹⁴ E. Stec, *Patriotyzm słowem znaczony*, Kielce 2005, s. 20-22.

*myśleć o niczym więcej, jak o zdrowiu...*¹⁵. Podobne zaproszenie do Oblęgorka pojawia się też w jedynym zachowanym liście do Leona Skibińskiego z 6 września 1912 roku. Jego adresat był przemysłowcem, działaczem społecznym, dyrektorem Odlewni Żelaza w Białogonie koło Kielc, którą przekształcił w najnowocześniejsze w Polsce przedsiębiorstwo tej branży¹⁶.

Analizując zachowaną w oblęgorskich zbiorach korespondencję Sienkiewicza nietrudno dostrzec, że większość swojego czasu, poza pisanem, poświęcał sprawom publicznym. Pojawiają się one nie tylko w listach do Osuchowskiego, ale także do wielu innych osób, o czym najlepiej świadczy kilka następnych przykładów. Tak jest m.in. w przypadku listu do ziemianina z guberni piotrkowskiej, Jana Wróblewskiego, który współpracował z Sienkiewiczem i Osuchowskim w ramach wspomnianego Komitetu Niesienia Pomocy. Rzeczą dotyczy tu zbierania pieniędzy dla rannych żołnierzy. Komitet, co warto podkreślić, w pierwotnym zamiśle miał pomagać osobom zwolnionym z pracy po rewolucji w 1905 roku: *Pieniądże nadesłane z Krakowa i Poznania złożone zostały w Banku Handlowym. Przed kilkoma już tygodniami udałem się do instytucji, która wydała mi się najodpowiedniejszą w wyznaczeniu delegatów dla sformowania listu o rozdawnictwie zasiłków rannym żołnierzom oraz rodzinom po poległych* - pisze Sienkiewicz¹⁷.

Istotną kwestię porusza także korespondencja do dr. Stanisława Hassewicza¹⁸, działacza na rzecz Polaków na Śląsku Cieszyńskim, która dotyczy listu otwartego Sienkiewicza do cesarza Wilhelma II. Ukazał się on 24 listopada 1906 roku w krakowskim „Czasie”, a następnie w innych gazetach krajowych. Wcześniej pisarz rozesłał go do większych dzienników europejskich i amerykańskich. Wystąpienie, w którym Noblista zwrócił uwagę na fatalną sytuację i ucisk ludności polskiej pod zaborem pruskim, odbiło się szerokim echem we współczesnym świecie¹⁹.

Zupełnie inny w charakterze jest już list do Karola Świackiego z 7 marca 1900 roku, w którym znajdujemy potwierdzenie, że Sienkiewicz był pasjonatem myślistwa. Właściciel Bielicy na Białorusi urządził w swoim majątku polowanie na niedźwiedzia, w którym zaproszony pisarz nie mógł uczestniczyć. Treść listu zawiera przyczyny nieobecności w tym wydarzeniu: *Żałuję ogromnie, że nie mogłem przyjechać, gdyż polowanie łączyło się w tym wypadku ze sposobnością odwiedzenia Szanownych Państwa i korzystania z miłego Ich towarzystwa. Jestem jednak tak zajęty, tak obciążony robotą, tak zarzucony listami - że nie mam jednej chwili wolnej*²⁰. Pisarz poznał Świackiego najpewniej poprzez relacje utrzymywane z jego matką, mieszkającą wówczas w Warszawie i prowadzącą tam dom otwarty.

¹⁵ List Henryka Sienkiewicza do Antoniego Osuchowskiego z 14 lipca 1912 r., nr inw.: MNKi/S/593.

¹⁶ List Henryka Sienkiewicza do Leona Skibińskiego z 6 września 1912 r., nr inw.: MNKi/S/649.

¹⁷ List Henryka Sienkiewicza do Jana Wróblewskiego z 26 lipca 1905 r., nr inw.: MNKi/S/840.

¹⁸ List Henryka Sienkiewicza do dr. Stanisława Hassewicza z 13 listopada 1906 r., nr inw.: MNKi/S/578.

¹⁹ H. Sienkiewicz, List otwarty do Jego Cesarskiej Mości Wilhelma II króla pruskiego, „Czas”, R. 59, 24 listopada 1906 r.

²⁰ List Henryka Sienkiewicza do Karola Świackiego z 7 marca 1900 r., nr inw.: MNKi/S/310.

W zbiorach Pałacyku zachował się list, którego adresatem jest najprawdopodobniej Karol Benni. Znany warszawski lekarz, działacz społeczny, a przy okazji organizator wielu placówek muzealnych, m.in. Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. W swoim salonie organizował przez 41 lat cykliczne spotkania ludzi kultury zwane *piątkami*. Na spotkaniach tych bywał również Sienkiewicz, który znał Benniego już od czasów podróży do Ameryki w 1876 roku. Znajomość ta zaowocowała obfitą korespondencją obliczaną na około 600 listów, które niestety, zaginęły w Oblęgorku podczas ostatniej wojny²¹. Jedyny, który przetrwał, dotyczy zaproszenia, o które upomina się Sienkiewicz, na otwarcie wystawy prac Henryka Siemiradzkiego w nowo powstałym skrzydle Zachęty. W liście 14 października 1903 roku Sienkiewicz pisze: *Przyślij mi zaproszenia, a zarazem objaśnij, czy za pojedynczym zaproszeniem można wprowadzać panie, czy też to jest osobiste. Jeśli jest osobiste to albo przyślij trzy (nazwiska sam poupisuje), albo każ zaznaczyć, że jedno służy dla trzech osób. Będę u Ciebie w piątek*²².

Wyjątkowo obfity zbiór korespondencji Sienkiewicza stanowią listy do Karola Potkańskiego. W Oblęgorku zachował się zaledwie jeden pisany z Rzymu 29 marca 1893 roku, zachęcający już w pierwszych słowach krakowskiego historyka do przyjazdu do Wiecznego Miasta. W dalszej części Sienkiewicz wspomina o wydarzeniu, które jak się okaże w niedalekiej przyszłości, przysporzy mu wielkich zmartwień. Mowa o planowanym wówczas ślubie z Marią Wołodkowiczówną-Romanowską: *Co do mego ślubu, o ile papiery będą w porządku, takowy odbędzie się między pierwszym a 15 kwietnia, prawdopodobnie 1893 roku po N. Chr. O ile nie będą - zapewne opóźni się, ale wątpię, by o parę wieków - żartuje pisarz*²³. Do ślubu doszło, ale małżeństwo trwało zaledwie kilka tygodni. Po dwóch latach wpływowa rodzina panny młodej doprowadziła do uznania małżeństwa za nieważne przez samego papieża²⁴. Sienkiewicza z Potkańskim łączyła prawdziwa przyjaźń. Profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego uchodził za wybitnego znawcę średniowiecza, miłośnika Tatr i góralszczyzny. Prywatnie był bratem ciotecznym Jacka Malczewskiego, dzięki któremu wszedł w grono cyganerii krakowskiej. To właśnie Potkańskiemu autor *Potopu* powierzył opiekę nad swoim synem Henrykiem Józefem, gdy ten uczęszczał do Gimnazjum św. Anny w Krakowie. Kiedy historyk popadł w kłopoty finansowe, Sienkiewicz kilkakrotnie, dyskretnie ofiarował się z pożyczkami i usiłował pomóc w uzyskaniu stanowiska kierownika Stacji Akademii Umiejętności w Paryżu. Po śmierci Potkańskiego pisarz wznosił mu w 1910 roku pomnik na cmentarzu Rakowickim. Jego niezwykła osobowość sprawiła, że jest on postrzegany jako pierwowzór Płoszowskiego w *Bez Dogmatu*²⁵.

Serdecznym przyjacielem autora *Wirów* był także malarz Kazimierz Pochwański, z którym wspólnie odbył podróż do Konstantynopola w latach 1886-1887²⁶. Wśród listów znajduje się jeden pisany do żony Pochwańskiego, Zofii,

²¹ H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 1, cz. 1, s. 72.

²² List Henryka Sienkiewicza do Karola Benniego z 14 października 1903 r., nr inw.: MNKi/S/928.

²³ List Henryka Sienkiewicza do Karola Potkańskiego z 29 marca 1893 r., nr inw.: MNKi/S/1461.

²⁴ B. Wachowicz, *Marie jego życia*, Warszawa 1986, s. 273-368.

²⁵ H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 3, cz. 3, oprac. M. Bokszczanin, Warszawa 2007, s. 5-7.

²⁶ H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 3, cz. 2, s. 457-458; L. Putowska, *Orientalna podróż Henryka Sienkiewicza a „Pan Wołodyjowski”*, Kielce 2007.

o dość żartobliwej treści. Sienkiewicz dopytuje w nim, czy mąż przyjechał już z Pieniak do Krakowa, czy też nadal tam... flirtuje. Jeżeli jest w Krakowie to pisarz prosi o spotkanie²⁷.

Niezwykle ciekawy, choć zachowany jedynie w odpisie, jest list Sienkiewicza do żony Stefana Żeromskiego, Oktawii, z 16 stycznia 1900 roku, stanowiący odpowiedź na jej prośbę w sprawie przyznania mężowi stypendium dla artystów borykających się z chorobami płuc. Stypendium to nosiło imię pierwszej żony Sienkiewicza, Marii z Szetkiewiczów. Pisarz był jego fundatorem. Fundusze na ten cel otrzymał od anonimowego darczyńcy, który całą sumę - 15 tysięcy rubli - przekazał anonimowo, jako „Pan Wołodyjowski”²⁸. Jest to, jak się wydaje, najbardziej udokumentowany i ważny moment we wzajemnych stosunkach obu pisarzy. Mimo że stypendium było wówczas przyznane Stanisławowi Wyspiańskiemu, Sienkiewicz zaproponował pożyczkę sumy stypendialnej z funduszów, jakie miał otrzymać z Anglii za dramatyzację powieści *Quo vadis*, a nawet bez czekania na owe fundusze, aby jak najszybciej zapewnić Żeromskiemu wyjazd do Zakopanego dla rocznej kuracji klimatycznej²⁹.

Sienkiewicz żartobliwie określił się kiedyś mianem: *...niezrównanego stawiacza pomników*. Nie ma w tym żadnej przesady, bo zasługą autora Trylogii było m.in. zainicjowanie budowy pomnika Adama Mickiewicza w Warszawie w 1898 roku. Pisarz wziął także udział w uroczystości odsłonięcia popiersia innego polskiego poety - Juliusza Słowackiego w Miłosławiu w roku 1899. Wygłosił wówczas przemówienie *Mowa polska*³⁰. Na taki aspekt działalności Sienkiewicza wskazuje zachowany w Obłęgorku list wystosowany przez Komitet Budowy Pomnika Adama Mickiewicza do starszego już ogrodnika Warszawy Franciszka Szaniora, zawierający podziękowanie za urządzenie wokół pomnika pięknego skweru. Pod listem widnieją podpisy Sienkiewicza, jako wiceprezesa Komitetu oraz Zygmunta Wasilewskiego, sekretarza³¹. Sprawie tej warto poświęcić nieco więcej miejsca, gdyż dla pisarza była to kwestia niezwykle ważna. Świadczy o tym chociażby fakt przeniesienia obchodów własnego jubileuszu na czas późniejszy, aby móc w pełni oddać się inicjatywie uczczenia setnej rocznicy urodzin poety. Wsparcie przez Sienkiewicza przedsięwzięcie działało bardzo prężnie. Projekt i wykonawstwo pomnika powierzono Cyprianowi Godebskiemu. Niezbędne fundusze, 200 000 rubli, zebrano w ciągu zaledwie trzech miesięcy. Pomnik usytuowano przy jednej z najważniejszych ulic Warszawy - na Krakowskim Przedmieściu. Jego odsłonięcie zaplanowano na 24 grudnia 1898 roku, czyli w setną rocznicę urodzin Mickiewicza. Zaakceptowany wcześniej program uroczystości został unieważniony przez władze caratu. W dniu odsłonięcia, dostępu do pomnika broniły kordony policji i wojska, zakazano zbiorowego przemarszu oraz przemówień obu prezesów - księcia Michała Radziwiłła i Henryka Sienkiewicza. Ograniczona do minimum uroczystość przebiegała w głębokiej,

²⁷ List Henryka Sienkiewicza do Zofii Pochwalskiej z 27 listopada 1891 r., nr inw.: MNKi/S/1468.

²⁸ J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, Warszawa 1956, s. 153-155.

²⁹ Odpis listu Henryka Sienkiewicza do Oktawii Żeromskiej z 16 stycznia 1900 r., nr inw.: MNKi/S/514.

³⁰ J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz*, s. 204, 221.

³¹ List Komitetu Budowy Pomnika Adama Mickiewicza w Warszawie do Franciszka Szaniora z 7 stycznia 1899, nr inw.: MNKi/S/798.

ale wymownej ciszy skupionych tłumów. Wzniesienie tak wspaniałego pomnika w warunkach zaboru rosyjskiego było jednak dokonaniem nieprawdopodobnym. Stał on się znakiem żywej i wolnej Polski³².

W obłęgorskich zbiorach zachowały się także dwa listy zaadresowane do dr. Kazimierza Bystrzanowskiego, warszawskiego prawnika, z którym pisarz nie utrzymywał stałego kontaktu. O samym mecenasie również nie ma szczegółowych informacji biograficznych, a tym bardziej o poziomie plenipotencji udzielonej mu przez Sienkiewicza. Z treści jednego z listów wynika natomiast, że Bystrzanowski wywiązał się z powierzonej mu sprawy: *Korzystam ze sposobności, aby podziękować za tak wyborne i spieszne załatwienie tyle dla mnie ważnej sprawy*³³.

Ostatnie analizowane listy to korespondencja do nieokreślonego bliżej „Prezesa”, w której pisarz zaprasza adresata na spotkanie do warszawskiego mieszkania mecenasa Osuchowskiego, w sprawie projektowanego Towarzystwa Naukowego w Warszawie³⁴. Kolejny list kierowany jest do kolegi szkolnego ze Szkoły Głównej w Warszawie. Pisany był wprawdzie ręką Jadwigi Sienkiewiczówny, ale widnieje pod nim podpis jej ojca. List zawiera zaproszenie na naradę w sprawie udziału profesorów i wychowanków uczelni w uroczystościach jubileuszu Uniwersytetu Jagiellońskiego³⁵.

W dwóch przypadkach zupełnie nie można ustalić adresatów listów. Pierwszy, z 18 maja 1910 roku, zawiera spis książek podróżniczych, pomocnych przy pisaniu *W pustyni i w puszczy*³⁶, a drugi, powstały znacznie wcześniej, bo w roku 1889, porusza jedynie mało istotne sprawy osobiste³⁷.

Ten krótki przegląd korespondencji Henryka Sienkiewicza, która w oryginale dotrwała do naszych czasów i stanowi bezcenny zbiór Pałacyku w Obłęgorku, wyraźnie pokazuje, jak aktywną osobą był autor *Quo vadis*. Jeżeli przez pryzmat tych kilkudziesięciu listów dostrzegamy zaangażowanie pisarza w sprawy Polski, relacje z ludźmi nauki, kultury i sztuki oraz bogate życie prywatne, to należy zdać sobie sprawę, że to tylko niewielki wycinek ze spuścizny po Nobliście. Wycinek ten dotyka jednak najbardziej istotnych spraw z jakimi na co dzień stykał się Sienkiewicz.

Łukasz Wojtczak

³² J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz*, s. 204, 213.

³³ List Henryka Sienkiewicza do dr. Kazimierza Bystrzanowskiego z 11 lipca 1900 r., nr inw.: MNKi/S/1162.

³⁴ List Henryka Sienkiewicza do „Prezesa” z 14 grudnia 1904 r., nr inw.: MNKi/S/565.

³⁵ List Henryka Sienkiewicza do kolegi ze Szkoły Głównej w Warszawie z 14 maja 1900 r., nr inw.: MNKi/S/597.

³⁶ List Henryka Sienkiewicza do nieznanego adresata z 18 maja 1910 r., nr inw.: MNKi/S/588.

³⁷ List Henryka Sienkiewicza do nieznanego adresata z 4 lipca 1889 r., nr inw.: MNKi/S/1467.

BIBLIOGRAFIA:**Źródła:**

- List Henryka Sienkiewicza (odpis) do Oktawii Żeromskiej z 16 stycznia 1900 r., nr inw.: MNKi/S/514.
- List Henryka Sienkiewicza do „Prezesa” z 14 grudnia 1904 r., nr inw.: MNKi/S/565.
- List Henryka Sienkiewicza do Antoniego Osuchowskiego z 11 maja 1905 r., nr inw.: MNKi/S/570.
- List Henryka Sienkiewicza do Antoniego Osuchowskiego z 12 kwietnia 1905 r., nr inw.: MNKi/S/569.
- List Henryka Sienkiewicza do Antoniego Osuchowskiego z 14 lipca 1912 r., nr inw.: MNKi/S/593.
- List Henryka Sienkiewicza do Antoniego Osuchowskiego z 17 lutego 1902 r., nr inw.: MNKi/S/560.
- List Henryka Sienkiewicza do Antoniego Osuchowskiego z 28 grudnia 1907 r., nr inw.: MNKi/S/584.
- List Henryka Sienkiewicza do dr. Kazimierza Bystrzanowskiego z 11 lipca 1900 r., nr inw.: MNKi/S/1162.
- List Henryka Sienkiewicza do dr. Stanisława Hassewicza z 13 listopada 1906 r., nr inw.: MNKi/S/578.
- List Henryka Sienkiewicza do Jana Wróblewskiego z 26 lipca 1905 r., nr inw.: MNKi/S/840.
- List Henryka Sienkiewicza do Karola Benniego z 14 października 1903 r., nr inw.: MNKi/S/928.
- List Henryka Sienkiewicza do Karola Potkańskiego z 29 marca 1893 r., nr inw.: MNKi/S/1461.
- List Henryka Sienkiewicza do Karola Świąckiego z 7 marca 1900 r., nr inw.: MNKi/S/310.
- List Henryka Sienkiewicza do kolegi ze Szkoły Głównej w Warszawie z 14 maja 1900 r., nr inw.: MNKi/S/597.
- List Henryka Sienkiewicza do Leona Skibińskiego z 6 września 1912 r., nr inw.: MNKi/S/649.
- List Henryka Sienkiewicza do nieznanego adresata z 18 maja 1910 r., nr inw.: MNKi/S/588.
- List Henryka Sienkiewicza do nieznanego adresata z 4 lipca 1889 r., nr inw.: MNKi/S/1467.
- List Henryka Sienkiewicza do Zarządu Spółdzielni „Ursus” z 16 października 1903 r., nr inw.: MNKi/S/511.
- List Henryka Sienkiewicza do Zofii Pochwalskiej z 27 listopada 1891 r., nr inw.: MNKi/S/1468.
- List Komitetu Budowy Pomnika Adama Mickiewicza w Warszawie do Franciszka Szaniora z 7 stycznia 1899, nr inw.: MNKi/S/798.

Czasopisma:

- „Czas”, R. 59, 24 listopada 1906 - Sienkiewicz H., List otwarty do Jego Cesarskiej Mości Wilhelma II króla pruskiego.

Opracowania:

- Krzyżanowski J., *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, Warszawa 1956.
- Krzyżanowski J., Wstęp, w: H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 1, cz. 1, oprac. M. Bokszczanin, Warszawa 1977.
- Płygawko D., *Sienkiewicz w Szwajcarii*, Poznań 1986.
- Putowska L., *Orientalna podróż Henryka Sienkiewicza a „Pan Wołodyjowski”*, Kielce 2007.
- Sienkiewicz H., List otwarty do Jego Cesarskiej Mości Wilhelma II króla pruskiego, „Czas”, R. 59, 24 listopada 1906 r.
- Sienkiewicz H., *Listy z Afryki*, t. 1-2, Warszawa 1893.
- Sienkiewicz H., *Listy z podróży*, Warszawa 1880.
- Sienkiewicz H., *Listy*, t. 1, cz. 1, s. 72.
- Sienkiewicz H., *Listy*, t. 1-5, oprac. M. Bokszczanin, Warszawa 1977-2010.
- Sienkiewicz H., *Listy*, t. 3, cz. 2, oprac. M. Bokszczanin, Warszawa 2007.
- Sienkiewicz H., *Listy*, t. 3, cz. 2.
- Sienkiewicz H., *Listy*, t. 3, cz. 3, oprac. M. Bokszczanin, Warszawa 2007.
- Stec E., *Patriotyzm słowem znaczone*, Kielce 2005.
- Wachowicz B., *Marie jego życia*, Warszawa 1986.
- Wiącek T., *Gniazdo miłe dla duszy. Opowieść o Henryku Sienkiewiczu w Oblęgorku*, Kielce 1995.

THE LETTERS OF HENRYK SIENKIEWICZ IN THE COLLECTIONS OF THE OBLĘGOREK PALACE

The collections of Henryk Sienkiewicz's Palace at Oblęgorek hold fifty-nine letters by the author of *Quo Vadis*. Most of them are addressed to the Nobel Prize winner's friend, a renowned Warsaw lawyer – Antoni Osuchowski, who shared in social and charitable activities with the novelist. They worked for instance to the benefit of the “Polska Macierz Szkolna” educational institution, and after the outbreak of WW1 and settling down in Switzerland - the so-called Vevey Committee, an organization for Polish war relief. The preserved letters reflect not only the relationship of Sienkiewicz and Osuchowski, but also show contemporary social problems, images of Poland torn among the three occupying powers as well as the manners and customs of the turn of the twentieth century. The remaining part of the correspondence is divided among a couple of individuals, providing a glimpse into the personality of Henryk Sienkiewicz – a very popular, active, sociable, and occasionally amusing, man. Although the Oblęgorek letters constitute but a small fraction of the writer's literary heritage, they are indeed invaluable documents.

Lukasz Wojtczak

MICHAŁ SIERLECKI

Muzeum Narodowe w Kielcach

REJESTRACJA PRZEKAZÓW HISTORII MÓWIONEJ – METODY I ZASADY ZACHOWANIA KOLEKCJI W MUZEUM DIALOGU KULTUR

(...) Dokument audiowizualny przekazuje nam wiele informacji w sposób nieporównywalnie bogatszy, niż czyni to najwierniejsze nawet pismo, zawiera bowiem elementy podane wprost, które w relacjach pisanych znaleźć można co najwyżej między wierszami.

Krzysztof Pątek

ARCHIWUM HISTORII MÓWIONEJ W MUZEUM DIALOGU KULTUR

Muzeum Dialogu Kultur, oddział Muzeum Narodowego w Kielcach, zostało otwarte w 2012 roku. Oprócz działalności wystawienniczej i edukacyjnej, jego celem badawczym stało się także powstające Archiwum Historii Mówionej. Oparte na nowoczesnych formach przekazu i zapisu cyfrowego, relacjach świadków dotyczących zagadnień związanych z wieloma kulturami i środowiskami społecznymi, poruszające tematykę różnorodności narodowej, etnicznej, religijnej, a także tej determinowanej przez płeć czy pozycję społeczną. Relacje przybliżają historię, kulturę i tradycję, podkreślając mnogość poglądów, wyznań, przekonań. Archiwum rozpoczęło swoją działalność, skupiając się na zagadnieniach dotyczących Kielc i regionu świętokrzyskiego - od dwudziestolecia międzywojennego po czasy współczesne. Historia Mówiona stała się przez lata nie tylko metodą badawczą, ale także kierunkiem badań historycznych i integralną częścią antropologii historycznej. Nagrywanie relacji świadków i ustalanie dzięki temu nowych faktów ma tutaj znaczenie. Równie istotne jednak są: *interpretacje tych faktów dokonywane przez rozmówców oraz znaczenia, sensy*

nadawane poszczególnym doświadczeniom w perspektywie całej biografii, emocje, które towarzyszą przypominaniu i opowiadaniu doświadczonych zdarzeń¹.

Część zgromadzonych w Muzeum Dialogu Kultur relacji posłużyła do wzbogacenia ekspozycji stałej. W przyszłości mogą być także wykorzystywane przy organizacji wystaw czasowych. Idea powstania w Kielcach Archiwum Historii Mówionej, to przede wszystkim chęć rejestrowania, gromadzenia, opracowywania i udostępniania odbiorcom relacji audiowizualnych - bezpośrednich świadków wydarzeń historycznych, jak również wypowiedzi członków wspólnot religijnych i etnicznych, mniejszości narodowych oraz innych osób, reprezentujących różne środowiska społeczne i światopoglądowe, w oparciu o metodę *oral history*². *Oral history jako metoda historyczna ma swoje początki w Stanach Zjednoczonych dopiero w latach 30. XX wieku i powstanie swe zawdzięcza profesorowi Allanowi Nevins z Uniwersytetu Columbia. Zaproponował on mianowicie, by stworzyć instytucję, która zajmowałaby się spisywaniem historii życia sławnych Amerykanów na podstawie przeprowadzanych z nimi wywiadów*³. Osiągnięcia techniczne 2. poł. XX wieku, zwłaszcza postępy w dziedzinie rejestracji obrazu i dźwięku spowodowały, że do zasobów archiwalnych coraz częściej trafiać zaczęły dokumenty utrwalane metodami audiowizualnymi i w stosunkowo krótkim czasie uzyskały rangę archiwaliów równoprawnych z aktami. W przypadku Archiwum Historii Mówionej metodą zapisu cyfrowego, za pomocą kamery wideo i sprzętu nagrywającego audio, rejestracji i archiwizacji podlega rozmowa ze świadkami historii, która w formie komputerowego pliku stanowi element kolekcji rekordów i nagrań zbiorów Muzeum Dialogu Kultur.

REJESTRACJA I ARCHIWIZACJA PRZEKAZÓW HISTORII MÓWIONEJ

Nowoczesne podejście archiwistów do rejestracji zeznań świadków historii pozwala badaczowi na uwzględnienie u rozmówcy języka ciała i mimiki (ważne środki komunikacji). W ostatnich latach pojawił się także trend do używania telefonów komórkowych w celu nagrywania „audio dzienników”, kiedy dystans uniemożliwia kontakt twarzą w twarz. Podstawową zasadą zachowania relacji historii mówionej jest zrobienie trzech kopii każdej z historii, jej transkrypcji i dodatkowych dokumentów (podsumowania i oświadczenia):

¹ P. Filipkowski, *Historia mówiona i wojna*. w: *Wojna. Doświadczenie i zapis - nowe źródła, problemy, metody badawcze*, Kraków 2006, s. 16-17.

² Historia mówiona (ang. oral history) jest interdyscyplinarną metodą badawczą, polegającą na nagrywaniu, archiwizowaniu oraz interpretowaniu relacji świadków bądź uczestników wydarzeń historycznych. Można ją definiować wąsko, jako rozmowę ze świadkiem historii. Jej interpretacja zależna jest od dyscypliny naukowej, której metodologia została zastosowana w badaniach. W szerszym rozumieniu, historia mówiona jest traktowana jako dziedzina wiedzy i działalności. Podkreśla się tu program badawczy tej dyscypliny oraz jej szerokie zastosowanie. (J. Bartmiński, *Styl potoczny*, w: *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001, s. 115-134.)

³ T. Królik, *Wprowadzenie do Oral History*, seminarium *Polski Wrocław jako metropolia europejska - Pamięć i polityka historyczna z punktu widzenia oral history*. (<http://oral-history.eu.vffo.de/breslau/index.html>).

- pierwsza kopia - oryginał
- druga kopia - duplikat
- trzecia kopia - kopia do użytku publicznego⁴.

W przypadku zapisu relacji dokonywanych na papierze, należy upewnić się, że transkrypcja dokonywana jest na papierze bezkwasowym. Oryginalną transkrypcję powinno się zachować, a potem wykonać kopię do użytku publicznego. Nie należy wypożyczać oryginału. Kopie transkrypcji powinno się przechowywać w odpowiednich warunkach. W Polsce tego typu zasady i standardy obowiązują już w ośrodkach muzealnych, gdzie Archiwum Historii Mówionej od wielu lat funkcjonuje jako zbiór wiedzy w postaci papierowych i cyfrowych dokumentów: *Muzealiami są bowiem również relacje rejestrowane metodą oral history, autentyczne i oryginalne, utrwalone wspomnienia, wypowiedzi, głosy, twarze*⁵. Badania nad historią mówioną prowadzone są m.in. w Lublinie. Jednostkami zajmującymi się tą tematyką są: Teatr NN, Radio Lublin i Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej. Duże zasługi w tym zakresie ma także Ośrodek „Karta”, który w 1987 roku zrealizował pierwszy projekt w ramach Historii Mówionej, a jego celem była dokumentacja losów Polaków na Wschodzie. Zebrano wówczas około 1200 nagrań. Od 2003 roku Ośrodek realizuje osobny program Historii Mówionej. Zbiór obejmujący około 3,5 tys. nagrań dźwiękowych i 90 wideo został w 2006 roku włączony do Medioteki Domu Spotkań z Historią. Obecnie są one udostępniane przez portal internetowy Audiohistoria.pl⁶. Powstają także Archiwa Historii Mówionej, dostępne w Internecie np. e-historie.pl, PragaGada.pl, ahm.1944.pl.

Podczas nagrywania świadka historii, należy zadbać o jak najwierniejsze oddanie w przekazywanym obrazie, otaczającej rozmówcę rzeczywistości (to, co znajduje się obok bohatera i za nim), by jej nie zniekształcać i nie zakłamywać. Może to prowadzić do mylnych interpretacji zdarzeń, o których mówi bohater. Użycie odpowiednich obiektywów (teleobiektywy, obiektywy szerokokątne, etc.) skracających lub rozszerzających pole widzenia, zastosowanie montażu, wykorzystanie techniki komputerowej dającej możliwość nieograniczonego w zasadzie manipulowania obrazem i dźwiękiem (montaże i fotomontaże elektroniczne) to dzisiejsze narzędzia twórców filmowych. Nie powinny być one jednak przedmiotem zainteresowań twórców Archiwum Historii Mówionej, dla którego najważniejszą i najistotniejszą cechą jest zachowywanie jak najwierniejszego zapisu przekazu relacji świadków wydarzeń, by uniknąć mylnego ich interpretowania.

⁴ K. Patek, *Archiwizacja materiałów audiowizualnych*, Legnica 2006, a także *Zachowywanie Historii Mówionej*, w: <http://pl.wikipedia.org/w/index.php?oldid=36204658> Autorzy: Jackal85, Magioladitis, Swayze3.

⁵ K. Banach, *Ekspozycje muzealne jako przestrzeń dla dialogu*, w: *Cztery narody, cztery spojrzenia. Perspektywy dialogu międzykulturowego*, Wydawnictwo pokonferencyjne, Kielce 2012, s. 150.

⁶ D. Gocół, *Historia mówiona - metoda badawcza*, (<http://teatrnn.pl/leksykon/node/3537/historia%20m%C3%B3wiona%20metoda%20badawcza>, dostęp 26.08.2014).

CYFROWE NOŚNIKI DANYCH

Przekazy historii mówionej powinny być poprawnie przetranskrybowane i przechowywane na odpowiednich nośnikach. Używany obecnie do tego celu format cyfrowy, będący standardem zapewnia im długowieczność i użyteczność. Dotychczas, z wielu powodów, najbardziej efektywnym, dostępnym rozwiązaniem okazały się formaty CD i DVD (odpowiednio nośniki te mogą pomieścić 750 MB i 4,7 GB danych), które praktycznie całkowicie wyparły taśmę magnetowidową i magnetofonową. Jednak i te nośniki okazały się z czasem mniej użytecznym i trwałym rozwiązaniem dla archiwistów. Zostały zastąpione przez zewnętrzne dyski twarde, czyli przenośne nośniki danych, podłączane do komputerów za pomocą kabla USB do specjalnych portów. Universal Serial Bus (USB), uniwersalna magistrala szeregową, to rodzaj sprzętowego portu komunikacyjnego komputerów, zastępującego stare porty szeregowy i porty równoległe. Wielką zaletą stosowania tego rozwiązania jest możliwość podłączenia do komputera wielu różnych urządzeń (np.: kamery wideo, aparatu fotograficznego, telefonu komórkowego, modemu, skanera, klawiatury, przenośnej pamięci itp.). W zależności od jakości i typu portu USB zmienia się szybkość transferu danych do komputera, a potem na dysk zewnętrzny. Ze względu na różną specyfikację, możemy podzielić urządzenia USB na kilka grup: USB 1.1 - urządzenia spełniające warunki tej specyfikacji mogą pracować z szybkością (Full Speed) 12 Mbit/s (1,5 MB/s) i (Low Speed) 1,5 Mbit/s (0,1875 MB/s), USB 2.0 (Hi-Speed) - mogą pracować z maksymalną szybkością 480 Mbit/s (60 MB/s), USB 3.0 (SuperSpeed) - urządzenia te mogą pracować z szybkością 5 Gbit/s (640 MB/s), USB 3.1 - standard ogłoszony 31 lipca 2013 (do powszechnego użytku ma wejść w 2015 roku). Prędkość maksymalna to 10 Gbit/s, a moc może wynosić 100 W. Standard 3.1 będzie kompatybilny z USB 3.0 i 2.0⁷.

Należy rozróżnić występujące różne formaty zewnętrznych dysków twarde, które także ze względu na swoją pojemność najlepiej nadają się do zapisywania relacji audiowizualnych Archiwum Historii Mówionej⁸. W pracy archiwisty bardzo ważny jest dobór odpowiedniej jakości sprzętu komputerowego: *Popularny dysk twardy o pojemności np. 500 gigabajtów z interfejsem SATA II powinien być wystarczający do tymczasowego gromadzenia plików graficznych przed przesłaniem ich do docelowego miejsca przechowywania. Zaleca się, by był to dysk o prędkości obrotowej co najmniej 7200 rpm. Jeśli powstające obrazy są w wysokiej rozdzielczości i pliki osiągają wielkość rzędu setek megabajtów (MB) warto wykorzystać szybsze dyski SAS o prędkości obrotowej 10 000 rpm lub zastosować zestaw dysków w układzie RAID 0⁹*. By zapewnić sobie jeszcze szybszy transfer danych, można także korzystać z szybszych dysków zewnętrznych typu

⁷ por. <http://pl.wikipedia.org/w/index.php?oldid=40290679>, dostęp 06.09.2014.

⁸ Zewnętrzne dyski twarde dostępne są w formatach 3,5 i 2,5 cala. Mniejsze, 2,5 calowe przeważnie nie wymagają odrębnego kabla zasilającego, gdyż są zasilane przez port USB. 3,5 calowe dyski zewnętrzne są z reguły większe, zasilane przez wtyczkę sieciową. Zewnętrzne i wewnętrzne dyski twarde są magnetycznymi nośnikami danych. Ich talerze obracają się z prędkością od 5400 do 7200 obrotów na minutę. Szybszy dysk umożliwia szybszy odczyt i zapis danych. Dyski 3,5 calowe mają pojemność do 4 terabajtów. Maksymalna pojemność dysków 2,5 calowych to 2 terabajty.

⁹ D. Paradowski, *Digitalizacja piśmiennictwa*, Warszawa 2010, s. 103.

solid-state (SSD), bazujących na pamięci FLASH: Ten typ pamięci jest wykorzystywany w popularnych urządzeniach typu pendrive podłączanych do złącza USB, kartach pamięci do urządzeń przenośnych (m.in. Secure Digital, Compact Flash, Memory Stick) oraz w zyskujących popularność SSD „dyskach” solid-state. Technologia flash nie posiada żadnych mechanicznych elementów, przez co jest odporna na wibracje, upadki, zapylenie oraz wilgotność (do pewnych granic). Ma jednak swoje wady. To mała ilość cykli zapisu pojedynczej komórki pamięci, określana na ogół na kilkaset tysięcy¹⁰.

Sam proces rejestrowania rozmowy świadka historii, który potem w formie pliku zostanie zarchiwizowany odbywa się dzięki zastosowaniu nowoczesnych urządzeń cyfrowych, jak przenośna kamera HD, czy profesjonalny rejestrator dźwięku z mikrofonem do utrwalenia zapisu audio. Obraz i dźwięk często zapisywane są już nie na płycie, lecz karcie pamięci SDHC (ang. Secure Digital High Capacity). Jest to rodzaj pamięci flash z minimalną pojemnością 4 gigabajtów. Stowarzyszenie SD Card Association (SDA) ustanowiło standard SDHC jako drugą (2.0) wersję specyfikacji standardu kart SD¹¹. Karta tego rodzaju musi zapewnić nagraniu Archiwum Historii Mówionej wysoką jakość obrazu. Wiąże się z tym zapewnienie odpowiedniej ilości miejsca na dane w takim urządzeniu. Obowiązujące dziś formaty wideo ze względu na rosnące znaczenie wysokiej rozdzielczości ekranu, mogą zajmować od kilku do kilkunastu gigabajtów danych¹².

Istotnym elementem są także kryteria oceny i selekcji materiałów audialnych i wizyjnych pod względem merytorycznym - służące ocenie wartości treści i formy dokumentu pod względem historycznym (znaczenie dokumentu dla historii, polityki, gospodarki, kultury, etc.) i technicznym - obejmującym jakość obrazu i dźwięku, stan zachowania nośnika informacji¹³. Rzetelny i kompetentny pracownik Archiwum Historii Mówionej podczas pracy z nagraniem (plikiem) będzie jednak stosował pewne priorytety. Kryteria merytoryczne powinny być nadrzędne w stosunku do technicznych. Niektóre materiały ze względu na formę i treść mogą być uznane za ważne i unikatowe. Nie można się ich pozbywać nawet wówczas, gdy stan techniczny nagrań jest zły¹⁴.

DOKUMENTACJA

Rejestracja i archiwizacja rozmowy ze świadkiem historii wymaga także odpowiedniej formy dokumentacji i zabezpieczenia nagrania, by później móc upubliczniać zgromadzone materiały w celach poznawczych i edukacyjnych. W Muzeum Dialogu Kultur w Kielcach obejmuje ona przede wszystkim *Oświadczenie świadka historii*, w którym to dokumencie nagrywana osoba oświadcza, że zgadza się na nieodpłatne wykorzystanie relacji oraz fotografii i wizerunku przez Muzeum Narodowe w Kielcach zgodnie z jego statutowymi

¹⁰ Ibidem, s. 133.

¹¹ por. <http://pl.wikipedia.org/w/index.php?oldid=39346371>, dostęp 27.08.2014.

¹² Np. 50 minut nagrania wideo dla Muzeum Dialogu Kultur z artystą Markiem Cecułą zajmuje 7,98 GB (format AVCHD. MTS)

¹³ por. K. Pątek, *Archiwizacja materiałów audiowizualnych*, Legnica 2006, s. 7.

¹⁴ Ibidem, s. 7.

celami, a w szczególności: w projektach edukacyjnych, artystycznych, naukowych, wystawienniczych, wydawniczych, w mediach drukowanych, telewizji, radiu, Internecie. W związku z tym oświadcza także, że zgadza się na przetwarzanie relacji i jej fragmentów, rozporządzanie nią oraz utworami powstałymi na jej podstawie przez Muzeum Narodowe w Kielcach. Taki dokument powinien być sporządzony i podpisany w dwóch egzemplarzach (po jednym dla każdej ze stron). Należy pamiętać, że posługiwanie się materiałami audiowizualnymi w całości lub w części, może mieć miejsce tylko wówczas, gdy spełnione są warunki wynikające z praw autorskich.

Innym dokumentem, który wypełnia się już po dokonaniu nagrania, jest *Karta relacji* świadka historii. Za przykład niech posłuży dokument sporządzony, na podstawie rozmowy, z jednym z czołowych przedstawicieli Kieleckiej Szkoły Krajobrazu, fotografikiem Pawłem Pierścińskim:

Sygnatura: NMD_AHM_001

Nazwisko i imię osoby nagrywanej: Paweł Pierściński

1. Opis relacji

Osoba nagrywająca:	Michał Sierlecki
Data nagrania:	07.11.2013
Miejsce nagrania:	Muzeum Narodowe w Kielcach
Język relacji:	polski
Całkowity czas trwania:	1h 16 min 55 sek
Czas trwania poszczególnych ścieżek:	1h 16 min 55 sek
Format nagrania:	AVCHD (MTS)

2. Osoba nagrywana

Nazwisko:	Pierściński
Imię/imiona:	Paweł Grzegorz
Data urodzenia:	25.05.1938
Miejsce urodzenia:	Kielce
Narodowość:	polska
Wykształcenie:	wyższe

3. Notatka biograficzna

Paweł Pierściński (ur. 25 maja 1938 w Kielcach), fotografik, twórca Kieleckiej Szkoły Krajobrazu; kierunku artystycznego preferującego szerokie i proste spojrzenie na krajobraz, analizę jego struktury utworzonej przez rolnika.

Fotografuje od 1952. Zadebiutował na wystawie fotografii artystycznej w Częstochowie (1955). W 1962 uzyskał dyplom mgr. inż. budownictwa lądowego na Politechnice Warszawskiej. Od 1964 roku w szeregach ZPAF. Był współorganizatorem i kierownikiem Delegatury ZPAF w Kielcach (1975) oraz

założycielem i twórcą Okręgu Świętokrzyskiego ZPAF (1978). W 1982 został członkiem honorowym ZPAF. Jest również członkiem honorowym wielu stowarzyszeń fotograficznych w Polsce, a także Honorowym Prezesem Okręgu Świętokrzyskiego ZPAF.

Jest autorem ponad 200 wystaw indywidualnych i laureatem licznych medali i nagród. Wydał kilkanaście albumów fotograficznych (m.in. *Struktury, Między Wisłą a Pilicą, Staropolski Okręg Przemysłowy*). Jest również autorem wielu tekstów, opracowań krytycznych, recenzji i tekstów do katalogów wystaw. W 2004 została wydana antologia *Czas krajobrazu*, zawierająca jego teksty autorskie opublikowane w latach 1975-2004.

Za twórczość fotograficzną oraz działalność społeczną otrzymał m.in. Krzyż Oficerski i Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski, Srebrny Medal Zasłużony Kulturze Gloria Artis[1] oraz honorowe odznaczenia Międzynarodowej Federacji Sztuki Fotograficznej: AFIAP, EFIAP i EsFIAP.

4. Opis czasu relacji

Nazwa pliku	Czas	Zagadnienia	Uwagi
2013_11_07_Paweł	00:03:48	Odkrycie linii i struktur matematycznych w krajobrazie	
Piersciński_video_sur	00:15:00	O sprzęcie fotograficznym i odczynnikach	
	00:25:32	Sukcesy kielchan na ogólnopolskim Biennale Krajobrazu w 1963 roku	
	00:22:10	Pierwsze sukcesy fotograficzne Pawła Pierścińskiego	
	00:28:47	Kielecka Szkoła Krajobrazu	
	00:35:30	Świętokrzyskie Towarzystwo Fotograficzne	
	00:45:10	Fotografia przemysłowa, wystawa „Huta - Dom - Rodzina”	
	00:54:00	Albumy fotograficzne i publikacje Pawła Pierścińskiego (<i>Struktury, Między Wisłą a Pilicą, Staropolski Okręg Przemysłowy, Czas krajobrazu, Słownik biograficzny fotografów polskich</i>)	
	00:56:47	Fotografia abstrakcyjna, nadrealna, surrealistyczna	
	01:04:00	Paweł Pierściński o profesorze Leszku Kołakowskim i swoich kontaktach z profesorem Władysławem Tatarkiewiczem	
	01:05:30	Paweł Pierściński o spaleniu 262 tys. negatywów i akcie rozpacz	
	01:12:00	Paweł Pierściński o przyszłości fotografii	

5. Hasła przedmiotowe

Hasło	Miejscowość/ region	Okres
Paweł Pierściński	świętokrzyski	Lata 50, 60, 70, 80, 90 XX wieku i fotografia po roku 2000
Kielecka Szkoła Krajobrazu	świętokrzyski	Lata 50, 60, 70, 80, 90 XX wieku i fotografia po roku 2000
fotografia przemysłowa	świętokrzyski	Lata 50, 60, 70, 80, 90 XX wieku i fotografia po roku 2000
fotografia	świętokrzyski	Lata 50, 60, 70, 80, 90 XX wieku i fotografia po roku 2000

6. DOKUMENTY/ZALĄCZNIKI/MATERIAŁY TOWARZYSZĄCE

Nazwa	Kopia/oryginał	Ilość	Rodzaj/Format**
IMG_2616, IMG_2618, IMG_2619, IMG_2620, IMG_2621 Zdjęcia archiwizujące rozmowę	oryginał	5	jpg
2013_11_07_Paweł Pierscinski_audio_sur	oryginał	1	wave
Slajdy – twórczość Pawła Pierścinskiego	kopia	583	jpg

Powyższa *Karta relacji* świadka historii obrazuje, jakie parametry i szczególności należy uwzględnić przy jej archiwizacji i opisywaniu, by w przyszłości móc ją dostosować do bazy danych i wyszukiwarki hasłowej, która będzie służyć odbiorcom do poruszania się po multimedialnych związkach z Archiwum Historii Mówionej. Sporządzona wcześniej transkrypcja nagrania także pomoże w wypełnieniu tego dokumentu. Ważne, by w danym ośrodku wypracować spójny system opisu zbiorów, obejmujący przyjęte standardy i szczegółowy opis wypełniania poszczególnych kategorii metadanych, wraz z przykładami i uwagami¹⁵. Po dokonaniu nagrania, archiwizacji i uwzględnieniu czynności formalnych, w Archiwum Historii Mówionej powinno się zapewnić odpowiednie warunki przechowywania materiałów audiowizualnych (pomieszczenia o określonej wilgotności i temperaturze), a także zadbać o zabezpieczenie kopii i konserwację nagranych materiałów¹⁶.

Michał Sierlecki

** np.jpg, doc, avi, fotografia papierowa itp.

¹⁵ M. Kłos, *Praktyka digitalizacji - proces, procedury, planowanie i realizacja*, Seminarium Planowanie i realizacja procesów digitalizacyjnych w muzealnictwie, Warszawa 2012.

¹⁶ por. K. Pątek, *Archiwizacja materiałów audiowizualnych*, Legnica 2006, s. 12-15.

BIBLIOGRAFIA:

Źródła internetowe:

<http://pl.wikipedia.org/w/index.php?oldid=38924333>
<http://oral-history.euv-ffo.de/breslau/index.html>
<http://teatrnn.pl/leksykon/node/3537/historia%20m%C3%B3wiona%20metoda%20badawcza>
<http://pl.wikipedia.org/w/index.php?oldid=40290679>
<http://ahm.1944.pl/>
<http://www.PragaGada.pl/>
<http://ahm.1944.pl/>
<http://www.pamieciprzyszlosc.pl/pl/rocznik>
<http://teatrnn.pl/historiamowiona/>
<http://www.e-historie.pl/>
<http://www.audiohistoria.pl/>

Wydawnictwa zwarte:

Banach K., *Ekspozycje muzealne jako przestrzeń dla dialogu*, w: *Cztery narody, cztery spojrzenia. Perspektywy dialogu międzykulturowego*, Wydawnictwo pokonferencyjne, Kielce 2012.

Cztery narody, cztery spojrzenia. Perspektywy dialogu międzykulturowego, Wydawnictwo pokonferencyjne, Kielce 2012 - K. Banach, *Ekspozycje muzealne jako przestrzeń dla dialogu*.

Grudzińska M., *Zbiór „Nagrania audio” w zasobie Archiwum Państwowego Muzeum na Majdanku*, Zeszyty Majdanka, 2011, t. XXV.

Paradowski D., *Digitalizacja piśmiennictwa*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2010.

Pątek K., *Archiwizacja materiałów audiowizualnych*, Naukowy Portal Archiwalny, Legnica 2006.

Standardy w procesie digitalizacji obiektów dziedzictwa kulturowego pod redakcją Grzegorza Płoszajskiego, Warszawa 2008.

Filipkowski P., *Historia mówiona i wojna*, w: *Wojna. Doświadczenie i zapis - nowe źródła, problemy, metody badawcze*, Kraków 2006.

Opracowania:

ABC zarządzania kolekcją muzealną, opracowanie zbiorowe, NIMOZ, Warszawa 2014.

Wrocławski Rocznik Historii Mówionej t. I, II, III, Ośrodek Pamięć i Przyszłość, Wrocław 2011, 2012, 2013.

Współczesny język polski, red. J. Bartmiński, Lublin 2001.

ORAL HISTORY RECORDS: PRESERVATION METHODS AND PRINCIPLES

The Oral History Archive at the Cultural Dialogue Museum relies on state-of-the-art media and digital records as well as witness narratives related to a variety of cultures and social backgrounds. Those narratives are concerned with the issues of national, ethnic, religious, gender- or status-based heterogeneity. They bring together history, culture and tradition, emphasising the variety and diversity of ideas, denominations and beliefs. The Archive's operation began with subjects related to Kielce and the Świętokrzyskie region from the interwar period to the present day.

The fundamental principle for the preservation of oral history is to produce three copies of each narrative, its transcript and auxiliary documents (summaries and statements). Where are the major Polish centres for the study of oral history located? Oral history is studied for instance in Lublin. The institutions which deal with these issues include the NN Theatre, Radio Lublin and Maria Curie-Skłodowska University. The "Karta" Centre has also made a significant contribution.

The paper also explains what digital data carriers ought to be used today by an archivist working with the oral history method, including USB devices and specifications for external hard drives used for archiving purposes. The recording and archiving of conversations with witnesses to history also require appropriate forms of documentation and record protection so that the collected material can later be made available to the public for educational purposes. At the Cultural Dialogue Museum in Kielce, this documentation consists primarily of the "Statement of a Witness to History" and the "Narrative Record Sheet". The article contains an example of documents produced on the basis of a conversation with photographer Paweł Pierściński, one of the leading representatives of the Kielce School of Landscape.

Michał Sierlecki

H I S T O R I A S Z T U K I

ANNA MYŚLIŃSKA

Muzeum Narodowe w Kielcach

KU NIEPODLEGŁOŚCI – MARSZ Z OLEANDRÓW DO KIELC (6-12 SIERPNIA 1914) W SZTUCE

Żołnierze! Spotkał was ten zaszczyt niezmierny, że pierwszy pójdziecie do Królestwa i przestąpicie granicę rosyjskiego zaboru, jako czołowa kolumna wojska polskiego idącego walczyć za oswobodzenie ojczyzny. Wszyscy jesteście równi wobec ofiar, jakie ponieść macie (...)

Józef Piłsudski¹

Wybuch Wielkiej Wojny obudził nadzieje Polaków na wskrzeszenie niepodległości państwa. Walka po stronie państw centralnych przeciwko carskiej Rosji, jak również zaznaczenie samodzielności działań niepodległościowych polskich jednostek, stało się głównym celem dążeń Józefa Piłsudskiego, stojącego od połowy 1914 roku na czele największej polskiej organizacji militarnej - Związku Strzeleckiego.

Sformowanie Pierwszej Kompanii Kadrowej nastąpiło na krakowskich Oleandrach 3 sierpnia 1914 roku, przez połączenie „Strzelca” i Polskich Drużyn Strzeleckich. Do 5 sierpnia szkolono kompanię, która wraz z plutonem kawalerii Władysława Beliny-Prażmowskiego, patrolem sanitarnym i kadrą oficerską liczyła 164 ludzi².

O świcie 6 sierpnia odbył się w Oleandrach apel, podczas którego komendant Józef Piłsudski odczytał skierowany do żołnierzy rozkaz³. Przed godz. 4 rano

¹ Fragment przemówienia wygłoszonego przez Józefa Piłsudskiego do 1 Kompanii Kadrowej w Oleandrach 6 sierpnia 1914 roku.

² A. Judym-Englert, *6 Sierpień 1914-1934*, Zarząd Główny Związku Legionistów Polskich, Warszawa 1934, s. 13. Badania prof. Jacka Majchrowskiego ustaliły skład oddziałów sformowanych w Oleandrach na 165 osób. J.M. Majchrowski, *Pierwsza kompania Kadrowa*, cz. I, „Sowiniec” 1985, s. 3-5. Część ochotników do oddziałów, którym nie można było zapewnić zakwaterowania i ekwipunku kierowana była do Krzeszowic.

³ Marsz wojska legionowego z Oleandrów do Kielc (6-12 sierpnia 1914) za: T. Kasprzycki, *Kartki z dziennika oficera I Brygady*, Warszawa 1934; W. Lipiński, *Walka zbrojna o niepodległość Polski 1905-1918*, Warszawa 1935; M. Kukiel, *Wskrzeszenie wojska polskiego*, Londyn 1960; W. Jędrzejkiewicz, *Kronika życia Józefa Piłsudskiego*, t. 1, Londyn 1977; J. Osiecki, *Szlakiem*

oddziały wyruszyły na północ w kierunku Michałowic, gdzie dotarły o godzinie 9⁴⁵. Wyłamane zostały słupy graniczne, po czym wojsko legionowe wkroczyło z zaboru austriackiego do zaboru rosyjskiego.

W trakcie marszu do Kielc, wiodącego przez Bibice, Słomniki, Miechów, Książ Wielki, Jędrzejów i Chęciny, prowadzona była rekrutacja żołnierzy i dalsze formowanie jednostek. Batalion Kadrowy wkroczył do Kielc 12 sierpnia 1914 roku w sile około czterystu ludzi⁴.

Wbrew oczekiwaniom Piłsudskiego nie powiodła się próba wywołania w Królestwie powstania narodowego, ale też szybki marsz oddziałów na północ nie stwarzał możliwości rozwinięcia pracy agitacyjnej. Akcja niepodległościowa przyjmowana była początkowo z dystansem, ponieważ siła wkraczającego wojska była niewielka w stosunku do regularnej armii rosyjskiej.

Wystąpienie przeciw carskiej Rosji planowano pierwotnie w Zagłębiu Dąbrowskim, stanęła temu na przeszkodzie obecność wojsk niemieckich. Marsz w kierunku Kielc był wolny od tego typu zagrożeń, miał również w perspektywie podążenie wojsk legionowych do Warszawy⁵.

Siedmiodniowy marsz z Oleandrów do Kielc został uwieczniony w wielu kompozycjach plastycznych, tworzonych równolegle z kampanią lub przy okazji obchodów rocznicowych. Artyści koncentrowali się na stałych aspektach marszu określając jego etapy: apel w Oleandrach, wyjście z zaboru austriackiego do zaboru rosyjskiego, marsz jednostek i wkroczenie wojska legionowego do Kielc oraz walki z Rosjanami w mieście (12-13 sierpnia 1914). W latach Wielkiej Wojny przedstawiania marszu przyjmowały formę niewielkich, realistycznych obrazów i rysunków, określających jednostki legionowe i ich przywódców. W środowisku sympatyków idei Legionów, gdzie popularne były kompozycje swobodniejsze, powstawały sceny fabularyzowane, „wizje” i alegorie. Jedne i drugie szybko upowszechniane były poprzez masowe wydawnictwa pocztówek. Marsz z Oleandrów do Kielc poruszał wyobraźnię artystów do tego stopnia, że przedstawiali wydarzenia, które nie znajdują potwierdzenia w przekazach historycznych, albo zwiększali rangę zwykłych incydentów, które w ich kompozycjach urastały do wydarzeń.

kadrowki, „Przemiany” 1987, nr 8, s. 28-31; Józef Piłsudski, *Moje pierwsze boje*, Łódź 1988; J. Daniel, J. Osiecki, *Legenda 1914*, Kielce 1989; T. Kosiński, *Kampania kielecka oddziałów strzeleckich pod dowództwem Józefa Piłsudskiego w sierpniu 1914 r.*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” („RMNKi”), Kielce 1993, t. 17, s. 91-125; W.K. Cygan, *Kampania kielecka grupy Piłsudskiego*, „Wojskowy Przegląd Historyczny” 1994, nr 3, s. 45-77; W. Milewska, M. Zientara, *Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy*, Kraków 1999, s. 72-78; U. Oettingen, *Wejście strzelców do Kielc w 1914 roku w świetle źródeł legionowych*, „Rocznik Świętokrzyski” t. 29, Kielce 2005, s. 85-98.

⁴ I. Boerner, *Z pamiętnika*, „Niepodległość” 1938, z. 2, s. 195 i następne; W. Solek, *Pamiętnik legionisty*, Warszawa 1988, s. 12; T. Zieleniewski-Kalina, *List strzelca z Kielc*, w: *Legiony to straceńców los. Relacje i wspomnienia z pierwszych bojów Legionów Polskich 1914-1915*, wybór i redakcja J. Kowalczyk, R. Kulak, Kielce 1989, (19-22), s. 20; J.M. Majchrowski, *Wojskowe kariery kadrowiaków*, „Wojskowy Przegląd Historyczny”, Warszawa 1994, nr 3, s. 80-87; A. Myślińska, *Wejście strzelców do Kielc w 1914 r. w wizji malarzkiej Stanisława Kaczora-Batowskiego*, „RMNKi”, Kielce 1998, t. 19, s. 255-274, s. 259.

⁵ R. Świętek, *Lodowa ściana. Sekrety polityki Józefa Piłsudskiego 1904-1918*, Kraków 1998, s. 675-680.

Apel wojska legionowego w Oleandrach utrwalony został w pamięci polskiego społeczeństwa przez późniejszą kompozycję Jerzego Kossaka *Wymarsz I Kadrowej z Oleandrów dnia 6 sierpnia 1914* (1934)⁶, namalowaną z okazji obchodu 20. rocznicy czynu legionowego. Reprodukacja obrazu wydana została na barwnej pocztówce⁷ oraz w zbliżonym do oryginału formacie „kolorowego obrazu”⁸, co zapewniło dziełu obecność w wielu patriotycznych polskich domach i wpłynęło na dużą popularność. (Il. 1) Kossak przedstawił apel w Oleandrach z szeregów wojska legionowego, opowiadając się tym samym za czynem zbrojnym. W centrum znaleźli się Józef Piłsudski oraz oficerowie dowodzący kompanią: por. Tadeusz Kasprzycki, Walery Sławek, Kazimierz Sosnkowski i Władysław Belina-Prażmowski. W tle ukazane zostały wzgórza otaczające Kraków z Kopcem Kościuszki oraz partia nieba zaróżowionego wschodem słońca. Kossak dobrze scharakteryzował wyposażenie żołnierzy: niebieskie mundury, czapki maciejówki, nowoczesne karabiny typu Mannlicher oraz żołnierskie tornistry.



Il. 1. Jerzy Kossak, *Wymarsz I Kompanii Kadrowej z Oleandrów w Krakowie dnia 6 sierpnia 1914*, Kraków 1934, Zakłady Graficzne „Akropol” (59x89 cm), zbiory prywatne

Jerzy Kossak rósł w aurze obrazów dziadka i ojca: Juliusza i Wojciecha Kossaków, naśladował ich warsztat, wybierał podobne tematy. *Wymarsz I Kadrowej z Oleandrów...* przypomina stylistycznie obrazy ojca Wojciecha Kossaka.

W latach Wielkiej Wojny Jerzy Kossak należał do grona artystów - sympatyków idei Legionów, w którym odnotowano działalność około 300 twórców⁹.

⁶ J. Kossak (1886-1955), *Wymarsz I Kadrowej z Oleandrów, 6 sierpnia 1914*, Kraków 1934, olej, płótno, 60,5x93 cm, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, MHK 4681/III.

⁷ J. Kossak, *Wymarsz I Kompanii Kadrowej z Oleandrów w Krakowie dnia 6 sierpnia 1914*, 1934, Wydawnictwo „Salon Malarzy Polskich” w Krakowie, zbiory Stanisław Wyrzycki.

⁸ J. Kossak, *Wymarsz I Kompanii Kadrowej z Oleandrów w Krakowie dnia 6 sierpnia 1914*, Kraków 1934, Zakłady Graficzne „Akropol”, 59x89 cm, własność prywatna.

⁹ W. Wyganowska, *Sztuka Legionów Polskich 1914-1918*, Warszawa 1994, s. 43, 47-55 i in.;

Najczęściej podejmowali oni tematy ataku, szturm, pościgu za wrogiem, bezpośredniego starcia wojska legionowego, albo odwoływali się do schematów wypracowanych przez batalistykę XIX-wieczną, przedstawiając epizody z walk pozycyjnych i sceny z życia codziennego na froncie¹⁰. Poziom prac środowiska sympatyków był nierówny, bardziej swobodny, czasem nieporadny, czym różnił się od dzieł oficjalnych, nadzorowanych przez Naczelny Komitet Narodowy (NKN)¹¹. Walkę wojska legionowego sympatycy poddawali mitologizacji i heroizacji, stosowali rozbudowaną symbolikę niepodległościową, wprowadzali motywy romantyczne i rodzajowe.

Wymogi jawnej korespondencji wojennej i rozwijający się ruch filokartyzmu wpływały na powstawanie masowych wydawnictw pocztówek. Umieszczane na nich przedstawienia były szybkim i powszechnym nośnikiem idei niepodległościowej¹².

Prym wśród wydawców wiódł „Salon Malarzy Polskich” w Krakowie, założony w 1875 roku przez Henryka Firsta, prowadzony później przez jego spadkobierców, który dawał utrzymanie licznej grupie polskich malarzy, popularyzując ich twórczość na pocztówkach¹³. Sprzedaż artystycznych reprodukcji tworzyła: *...niewątpliwie jedno z najpopularniejszych źródeł dochodu żołnierzy*¹⁴, a zakup wydawnictw przez obywateli umożliwiał: *...złożenie w tej formie długu wdzięczności okrytym sławą obrońcom kraju*¹⁵. Drukiem pocztówek wydawanych w technice czarno-białej lub barwnej litografii zajmował się NKN, polskie czasopisma galicyjskie, legionowe instytucje charytatywne, a nawet pojedyncze jednostki bojowe Legionów Polskich¹⁶.

Z 1914 roku pochodzi portret brygadiera (Il. 2) Józefa Piłsudskiego, narysowany lekko, ze swadą przez Stefana Sonnenwenda, wydany kilka lat później w Poznaniu¹⁷. Artysta kształcił się w Wiedniu i krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, następnie w Dreźnie, Paryżu i Londynie. W Legionach służył od 1914 roku, w 1916 został powołany na malarza wojennego i przydzielony do sztabu gen. Stanisława Puchalskiego. W reprodukowanym na pocztówce portrecie Piłsudskiego wyczuć można lekcję, jaką Sonnenwend odebrał od swoich nauczycieli Stanisława Wyspiańskiego i Teodora Axentowicza.

W. Milewska, M. Zientara, *Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy*, s. 313-314.

¹⁰ Ibidem, s. 376-378.

¹¹ A. Myślińska, *Problematyka artystyczna dzieł okresu Wielkiej Wojny*, w: *O wojnę powszechną za wolność ludów... I wojna światowa na ziemiach polskich - aspekty społeczne, polityczne i militarne*, red. R. Kotowski, L. Michalska-Bracha, M. Przeniosło, Kielce 2014, (387-419), s. 389.

¹² W. Wyganowska, *Pocztówka legionowa*, w: „Prace Kulturoznawcze III”, *Aksjosemiotyka karty pocztowej*, red. P. Banaś, Wrocław 1992, s. 179-196.

¹³ J. Zieliński, *Kossaki i kunsthändlerzy*, w: „Gazeta Antykwaryczna” 1997, nr 7-9, s. 6-8 i nr 10, s. 7-9.

¹⁴ *Artystyczne wydawnictwa Krajowego Stowarzyszenia Czerwonego Krzyża*, w: „Nowości Ilustrowane” 1915, R. XII, nr 52, s. 13.

¹⁵ *Artyści malarze dla armii. Siła zbrojna Austro-Węgier w czasie wojny*, w: „Nowości Ilustrowane” 1917, R. XIX, nr 35, s. 15.

¹⁶ W. Wyganowska, *Pocztówka legionowa*, s. 179; P. Banaś, *Orbis pictus. Świat dawnej karty pocztowej*, Wrocław 2005, s. 228-229.

¹⁷ S. Sonnenwend, *Szkic portretowy komendanta z 1914 r. I-go Marszałka Polski Józefa Piłsudskiego*, lata 20. XX wieku(?), na pomoc dla bezrobotnych. Wydawnictwo Wojewódzkiego Komitetu Funduszu Pracy w Poznaniu, własność Stanisław Wyrzycki.

W kręgu sympatyków idei legionów około 1915 roku i później powstało kilkanaście barwnych i czarno-białych pocztówek odnoszących do czynu legionowego, wydanych m.in. przez „Salon Malarzy Polskich” i „Pocztówki” w Krakowie. Do wskazanej grupy należą pocztówki z obrazami Adama Setkowicza *Hymn strzelców* (kilka wersji) i *Pieśń strzelców* z około 1915 roku („Salon Malarzy Polskich”). Znana kompozycja *Hymn strzelców*¹⁸ przedstawia przysięgę strzelca składaną Polsce przed wyruszeniem w bój, czemu patronuje biały orzeł w locie - zwiastun nadejścia wolności. (Il. 3)



Il. 2. Stefan Sonnenwend, Pocztówka *Szkic portretowy komendanta z 1914 r. I-go Marszałka Polski Józefa Piłsudskiego*, lata 20. XX wieku(?), Wydawnictwo Wojewódzkiego Komitetu Funduszu Pracy w Poznaniu, własność Stanisław Wyrzycki



Il. 3. Adam Setkowicz, Pocztówka *Hymn strzelców*, ok. 1915, Wydawnictwo „Salon Malarzy Polskich” w Krakowie, własność prywatna

Scenę uzupełnia strofa *Hymnu strzelców*:

*Naprzód drużyno strzelecka
Sztandar do góry swój wnieś
Żadna nas siłą zdradziecka
Zniszczyć nie zdoła, ni zgnieść.*

Ta sama strofa widnieje na innej wersji pocztówki Setkowicza *Hymn strzelców* (około 1915)¹⁹, z legionistą ze sztandarem w dłoni, który daje hasło do

¹⁸ A. Setkowicz, *Hymn strzelców*, około 1915, Wydawnictwo „Salon Malarzy Polskich” w Krakowie, własność prywatna.

¹⁹ A. Setkowicz, *Hymn strzelców*, ok. 1915, Wydawnictwo „Salon Malarzy Polskich” w Krakowie,

wymarszu sygnałem rogu, oraz białym orłem w locie. Obie kompozycje osadzone zostały na tle królewskiego Wawelu, wskazując tym samym na wojsko legionowe jako wskrzesicieli niepodległości państwa.

Jeszcze inna pocztówka Setkowicza *Pieśń strzelców* (około 1916), wydana przez krakowskie „Pocztówki”²⁰, posiada zapis nutowy i tekst pieśni strzeleckiej, która występuje równolegle z przedstawieniem wymarszu wojska legionowego z Oleandrów, wiedzionego przez białego orła w locie, w tle z Kopcem Kościuszki.

Zapis pieśni pozwalał na identyfikację społeczeństwa z czynem legionowym:

*Do boju, marsz, do boju,
Już nadszedł zemsty czas.
Wśród trudów i wśród znoju
Wywalczmy wolność wraz!*

*Niech wzleci orzeł biały
I zadrży przed nim wróg!
Nad pole krwi i chwały
Nie mamy innych dróg!*

*Niech pękną więzień mury,
Ustanie kajdan brzęk,
I wzleci ponad chmury
Wolności pieśni dźwięk!*

*Gdy w bój podąży z nami
Siermiężny polski lud
Żelazem, a nie łzami
Wolności wskresim cud!*

W kompozycji *Marsz, marsz Piłsudski* 1918(?) wydanej na pocztówce w Krakowie, Tadeusz Korpala przedstawił wymarsz oddziałów strzeleckich z Oleandrów²¹. Na pierwszym planie umieścił postać Józefa Piłsudskiego wydającego rozkazy, w towarzystwie Kazimierza Sosnkowskiego. Strofę na dole karty można było śpiewać na melodię Mazurka Dąbrowskiego:

*Marsz, marsz Piłsudski,
Prowadź na bój krwawy,
Za twoim przewodem,
Walczy oddział żwawy.*

Korpala - uczeń Axentowicza, Malczewskiego i Dębickiego w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie znany był z wojennych ekliwych i sugestywnych

własność prywatna.

²⁰ Idem, *Hymn strzelców*, ok. 1916, Wydawnictwo „Pocztówki” Kraków - Tarnów, własność Stanisław Wyrzycki.

²¹ T. Korpala, Pocztówka *Marsz, marsz Piłsudski*, 1918(?).

kompozycji, ale w tym przypadku zastosował powściągliwe środki, może jedynie użył za dużo różowej i pomarańczowej farby, dla scharakteryzowania pory wschodu słońca. (Il. 4)

Powtarzany na wielu obrazach Kopiec Kościuszki był znakiem rozpoznawczym Krakowa i Oleandrów, skąd wyruszyły oddziały strzeleckie. Dla upamiętnienia wymarszu u zbiegu ulic Piłsudskiego, Wenecja i Garncarskiej w Krakowie ustawiony został w 2008 roku *Pomnik Józefa Piłsudskiego*, autorstwa Czesława Dźwigaja. W jego skład wchodzi postać Józefa Piłsudskiego w mundurze legionowym, maszt flagowy oraz grupa czterech legionistów, wzorowana na rzeźbie Jana Raszki *Legiony Polskie* (1917)²².

Wymarsz Legionów z zaboru austriackiego uwiecznił w akwarelowej kompozycji utytułowany malarz Julian Fałat (1917), przedstawiając marsz kolumny wojska ubezpieczany przez ułanów Beliny oraz przydrożną figurę Chrystusa Frasobliwego błogosławiącą wojsku²³. Symboliczny obraz (znany również jako *Wyjście z Krakowa* lub *Lirnik*) pokazywany był na *Wystawie Legionów Polskich* w Warszawie w kwietniu 1917 roku. W latach Wielkiej Wojny był to jedyny obraz poświęcony wymarszowi Kadrówki, jaki znalazł się na oficjalnych wystawach.

Wejście oddziałów strzeleckich do zaboru rosyjskiego przedstawia czarno-biała pocztówka *Powitanie Strzelca na granicy Królestwa* (około 1915)²⁴, rejestrująca w uproszczonym rysunku mijanie słupów granicznych przez czwórkę legionowe pod wodzą jadącego konno Józefa Piłsudskiego oraz powitanie oddziałów strzeleckich po stronie Królestwa przez grupę włościan. Omawiana pocztówka oraz dwie inne, przytaczane w dalszej części tekstu: *Potyczka pod Miechowem* (8 sierpnia) i *Utarczka pod Jędrzejowem* (13 sierpnia), były dziełem anonimowego artysty, działającego zapewne na zlecenie Kwatery Prasowej Naczelnej Komendy Armii²⁵.



Il. 4. Tadeusz Korpala, Pocztówka *Marsz Piłsudski*, Kraków 1918(?), własność Stanisław Wyrzycki

²² Cz. Dźwigaj, *Pomnik Józefa Piłsudskiego*, 2008, Kraków-Oleandry. Na tej samej rzeźbie Jana Raszki wzorowany jest kielecki pomnik „Czwórki”.

²³ J. Fałat, *Wyjście Legionów* [1917], zbiory prywatne, w: W. Milewska, M. Zientara, *Sztuka legionów polskich*, s. 175, przyp. 2, il. 1.

²⁴ Autor nieznany, *Powitanie Strzelca na granicy Królestwa*, ok. 1915, Wydawnictwo „Pocztówki” w Krakowie, własność prywatna.

²⁵ W. Milewska, M. Zientara, *Sztuka legionów polskich*, s. 175, przyp. 3.

(Il. 5) Motyw przekroczenia granicy zaborów podjął również Zygmunt Wierciak w kompozycji znanej z barwnej pocztówki *Brygadier Piłsudski przekraczający granicę rosyjską* (około 1916)²⁶, wydanej przez Salon „Echa Legionów Polskich” w Krakowie. Autor skoncentrował uwagę na postaciach Józefa Piłsudskiego na Kasztance i dowódcy plutonu ułanów Władysława Belinie-Prażmowskim, przekraczających powalone słupy graniczne. Masywne i nieudolnie charakteryzowane postaci świadczą o nie najwyższych umiejętnościach malarza. Scenie towarzyszy strofa:

*On pierwszy przekracza
Rosyjskie kordony
A czynem tej myśli
Są polskie Legiony.*

Ta sama myśl zainspirowała Jerzego Kossaka, który marsz przez wyłamane znaki graniczne pokazał z impetem bliskim huraganu. Żołnierze dowodzeni przez Piłsudskiego wdzierają się na teren Królestwa, szykiem przypominającym grot strzały. Obraz Kossaka *My I Brygada* powstał w 1930 roku²⁷, ale został upowszechniony na pocztówkach zapewne dopiero w 1934 w związku z obchodem 20. rocznicy czynu legionowego. Pocztówkę *My I Brygada*, z dopiskiem: *Drużyny Strzeleckie pod wodzą Józefa Piłsudskiego przekraczają granicę rosyjską (1914 r.)* wydano w kilku wersjach: czarno-białej w Wydawnictwie „Polonia”, w sepii oraz barwną (w nieco zbliżonym kadrze) w Wydawnictwie „Salonu Malarzy Polskich”, co świadczy o dużej popularności sceny. (Il. 6) Na odwrocie karty umieszczony został tekst rozkazu brygadiera Piłsudskiego odczytany w Oleandrach do strzelców (6 sierpnia 1914). W wersji barwnej tekst zajął całe odwrocie, co oznacza, że było to wydawnictwo upamiętniające, a nie na potrzeby korespondencji.

Twórczość Jerzego i Wojciecha Kossaków należała do grupy epigonów XIX-wiecznej tradycji malarstwa batalistycznego i wedutowo-rodzajowego. Była z reguły utrzymana w konwencji realizmu, rzadziej akademickiego naturalizmu.



Il. 5. Zygmunt Wierciak, Pocztówka *Brygadier Piłsudski przekraczający granicę rosyjską*, ok. 1916, Salon „Echa Legionów Polskich” w Krakowie; własność Stanisław Wyrzycki

²⁶ Z. Wierciak, *Brygadier Piłsudski przekraczający granicę rosyjską*, ok. 1916, Salon „Echa Legionów Polskich” w Krakowie, własność Stanisław Wyrzycki.

²⁷ J. Kossak, *My, Pierwsza Brygada*, 1930, (134x175), własność Kazimierza Olszański, Jerzy Kossak, Wrocław 1992, kat. 148, il.

Obrazy epigonów cechowała swobodniejsza technika malowania, używanie bardziej intensywnych i jaśniejszych barw oraz barw alokalnych w tle²⁸.



Il. 6. Jerzy Kossak, Pocztówka *My, I Brygada*, 1934, Wydawnictwo „Salon Malarzy Polskich”, własność prywatna

(Il. 7) Jeszcze inne przedstawienie wejścia do Królestwa wojsk strzeleckich w Michałowicach namalował Adam Setkowicz, znane z barwnej pocztówki *Przekroczenie granicy rosyjskiej* (około 1939)²⁹, druk Wydawnictwa „Polonia”. Setkowicz zrezygnował z rozbudowanej alegorii, przedstawił kolumnę wojska mijającą w zwartym szyku znaki graniczne, dowodzoną przez jadących konno Józefem Piłsudskim i sztabem oficerów.



Il. 7. Adam Setkowicz, Pocztówka *Przekroczenie granicy rosyjskiej*, około 1939, Wydawnictwo „Polonia”, własność Stanisław Wyrzycki

²⁸ W. Milewska, M. Zientara, *Sztuka legionów polskich*, s. 415.

²⁹ A. Setkowicz, *Przekroczenie granicy rosyjskiej*, ok. 1939, Wydawnictwo „Polonia”; własność Stanisław Wyrzycki.

6 sierpnia 1914 roku siedmioosobowy konny patrol kawalerii dowodzony przez Władysława Belinę-Prażmowskiego przeszedł kordon graniczny w Michałowicach i stoczył bezkrwawą potyczkę z rosyjskimi policjantami³⁰. Po wejściu do Królestwa oddziały ruszyły w kierunku Kielc. Pochód otwierał patrol ułanów Beliny-Prażmowskiego.

8 sierpnia przeprowadzono w Miechowie reorganizację oddziałów strzeleckich, formując trzy kompanie. Dowództwo Pierwszej Kompanii objął porucznik strzelec Kazimierz Herwin-Piątek, Drugiej Kompanii podporucznik strzelec Stanisław Zosik-Tessaro, Trzecią Kompanią dowodził podporucznik drużyniak Wacław Scaevola-Wieczorkiewicz.

Potyczki ani utarczki z wojskiem rosyjskim w Miechowie nie odnotowują źródła historyczne. Siedmioosobowy patrol Beliny wjechał galopem na rynek miasta, opuszczony wcześniej przez posterunki rosyjskie. Relację, zgodną z faktami, przedstawił na rysunku Józef Świrysz-Ryszkiewicz (1915)³¹.

Inną wersję zajęcia Miechowa spotkać można na pocztówkach z obrazami walk strzelców z wojskiem rosyjskim 7 i 8 sierpnia 1914 roku. Jedna z nich została wydana przez „Salon Malarzy Polskich” w 1916 roku, na podstawie obrazu Wojciecha Kossaka *Strzelcy pod Miechowem 7 sierpnia 1914 r.* (1916)³². Przedstawia ostrzał rosyjskiego patrolu przez strzelców w otwartym terenie oraz nadchodzący oddział strzelecki. (Il. 8)



Il. 8. Wojciech Kossak, Pocztówka *Strzelcy pod Miechowem 7 sierpnia 1914 r.* (1916), „Salon Malarzy Polskich” 1916

³⁰ C. Leżeński, W. Kukawski, *O kawalerii polskiej XX wieku*, Wrocław 1991, s. 18-19.

³¹ J. Świrysz-Ryszkiewicz, *Zajęcie Miechowa przez Strzelców*, reprodukcja na pocztówce wydanej przez Centralne Biuro Samarytanina Polskiego, 1915.

³² W. Kossak, *Strzelcy pod Miechowem 7 sierpnia 1914 r.* (1916), „Salon Malarzy Polskich” 1916, własność prywatna.

W 1914 roku Wojciech Kossak został zmobilizowany do armii austriackiej, od 1915 pracował w sztabie w Warszawie³³. Tworzył na zlecenie NKN³⁴, był również aktywnym twórcą służby idei Legionów³⁵. W przedstawieniu utarczki pod Miechowem oddał się zapewne artystycznej fantazji, ale mógł też słyszeć relację na temat jakiegoś epizodu wojennego, który zainspirował jego wyobraźnię.

Walki o Miechów ukazują również wspomniana wcześniej czarno-biała pocztówka nieznanego autora, *Utarczka strzelców pod Miechowem/ Einnahme von Miechów durch pol[nischen] Schützen*, druk Wydawnictwa „Pocztówki” w Krakowie (obieg pocztowy 1934)³⁶. Być może jest to rocznicowy przedruk karty wydanej ok. 1915 roku. (Il. 9)



Il. 9. Autor nieznanym, Pocztówka *Utarczka strzelców pod Miechowem/ Einnahme von Miechów durch pol[nischen] Schützen*, „Pocztówki” w Krakowie, przedruk 1934(?), własność prywatna

Kolejne przedstawienia marszu dotyczą już okolic Kielc, w tle z bryłą zamku w Chęcinach. Jedno z nich ma szczególnie duże znaczenie dla Kielc

³³ W. Kossak (1856-1942), *Słownik Artystów Polskich i Obcych w Polsce Działających*, t. IV, Wrocław 1986, s. 141-148, hasło: Kossak Wojciech - Hanna Kubaszewska; *Polski Słownik Biograficzny* (PSB), t. XIV, Wrocław 1968-1969, s. 248-251, hasło: Kossak Wojciech Horacy - I. Trybowski; Kazimierz Olszański, *Wojciech Kossak*, Wrocław 1982; Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, *Kossakowie*, Wrocław 2001. Wojciech Kossak odszedł ze służby w armii dopiero w 1919 roku, by poświęcić się malowaniu.

³⁴ Na początku wojny został wydany album *Legiony Polskie 1914*, Wiedeń 1914, złożony z pięciu barwnych litografii wg obrazów Wojciecha Kossaka, przedstawiających żołnierzy i dowódców wojska legionowego: piechoty, kawalerii, żandarmerii, artylerii oraz oficerów sztabowych i ordynansowych. Te same kompozycje powtórzono później na artystycznych czarno-białych pocztówkach; W. Milewska, M. Zientara, *Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy*, s. 313, 316, 399-400; A. Myślińska, *Problematyka artystyczna dzieł okresu Wielkiej Wojny*, s. 391.

³⁵ *Szarża pod Rokitną* [1916], *Ulan beliniak prowadzący jeńców rosyjskich* (1916), *Punkt obserwacyjny* (1917) i inne; W. Milewska, M. Zientara, *Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy*, s. 378. Wojciech Kossak kontynuował twórczość o tematyce legionowej również w dwudziestolecie międzywojennym, np. *Bitwa pod Rokitną* (1934).

³⁶ Autor nieznanym, Pocztówka *Utarczka strzelców pod Miechowem/ Einnahme von Miechów durch pol[nischen] Schützen*, „Pocztówki” w Krakowie, przedruk 1934(?), własność prywatna, przyp. 24.

- to nieistniejący obraz olejny (155x260 cm) Stanisława Praussa *Komendant Piłsudski maszeruje na czele I Kadrowej na zdobycie Kielc 8 sierpnia 1914* (1938)³⁷. Do wybuchu II wojny światowej znajdował się on w Sanktuarium Marszałka Józefa Piłsudskiego w Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach. Przedstawiał Pierwszą Brygadę w marszu, prowadzoną przez jadącego konno Józefa Piłsudskiego. Pełnowymiarowe ujęcie postaci stwarzało odczucie uczestnictwa w wydarzeniu. Dla urozmaicenia artysta dodał postać dziecięcego dobo-sza, wzorowaną na obrazach Wojciecha Kossaka³⁸, oraz postaci wiejskich wyrostków. (Il. 10)



Il. 10. Stanisław Prauss, *Komendant Piłsudski maszeruje na czele I Kadrowej na zdobycie Kielc 8 sierpnia 1914 r.*, 1938 (zaginiony). Reprodukacja w: *Ziemia walki i zwycięstwa*, opracowanie Bernard Krzyżkiewicz, Kielce 1939, s. 17

W pierwszym szeregu strzelców umieścił postać swojego brata bliźniaka, również malarza, Ryszarda Praussa (drugi z lewej), chcąc w ten sposób upamiętnić jego udział w wojnie polsko-bolszewickiej 1920 roku.

Obraz Stanisława Praussa nawiązywał ideowo do tryptyku Stanisława Kaczora Batowskiego *Wejście strzelców do Kielc w 1914 r.* (1935), namalowanego do wystroju Domu Wychowania Fizycznego i Przysposobienia Wojskowego (Dom WFIPW) im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Kielcach (1935). Obecnie tryptyk Batowskiego eksponowany jest w przestrzeni Sanktuarium, w której do września 1939 roku znajdował się obraz Stanisława Praussa.

³⁷ S. Prauss, *Komendant Piłsudski maszeruje na czele I Kadrowej na zdobycie Kielc 8 sierpnia 1914 r.*, 1938 (zaginiony), reprodukcja w: *Ziemia walki i zwycięstwa*, oprac. B. Krzyżkiewicz, Kielce 1939, s. 17, il.; A. Myślińska, *Wejście strzelców do Kielc*, s. 259, il.; eadem, *Wydarzenia historyczne w regionie świętokrzyskim w twórczości Ryszarda i Stanisława Praussów*, „Studia Muzealno-Historyczne”, t. IV, Kielce 2012, s. 139-140, il., s. 129-143; eadem, *O twórczości Stanisława i Ryszarda Praussów*, „Świętokrzyskie” 2013, nr 10 (14), s. 20-31, s. 30-31.

³⁸ Stanisław Prauss podziwiał twórczość Wojciecha Kossaka, łatwość malowania i dynamizm w przedstawianiu scen batalistycznych i z udziałem koni. Z jego twórczości zaczerpnął postać dziecięcego dobo-sza, którego umieścił również na obrazie *Bitwa pod Świętym Krzyżem*, 1945-1965, Klasztor Ojców Oblatów na Świętym Krzyżu; A. Myślińska, *O twórczości Stanisława i Ryszarda Praussów*, s. 29.

Zamówienie na obraz ukazujący marsz wojska legionowego do Kielc skierowane zostało do Stanisława Praussa nieprzypadkowo. Artysta był uczniem Wojciecha Weissa i Tadeusza Pruszkowskiego, znanym w regionie malarzem legend świętokrzyskich i scen batalistycznych, a nade wszystko dynamicznych obrazów z udziałem jeźdźców i koni. Wyrażał zachwyt nad pięknem Ziemi Świętokrzyskiej i bogactwem jej krajobrazu, przypominał, że to kraina legend i klechd, tajemne siedlisko czarownic, przebogate źródło motywów związanych z walkami o niepodległość. Pisał, że Puszcza Świętokrzyska czeka na swojego malarza batalistę, chce być natchnieniem dla jego prac³⁹. Tematykę legionową podejmował wielokrotnie, np. na obrazie *Pierwsza warta legionowa przed urzędem gubernialnym w Kielcach, Beliniak* (około 1938)⁴⁰ oraz na litografiach umieszczonych w jubileuszowej jednodniówce, *W XXV lecie harcerstwa kieleckiego 1912-1937: Rotmistrz Puszkina jedzie do Kielc na kolację* (Il. 11), *Pierwsza potyczka Strzelców z kozakami Nowikowa* (Il. 12) oraz *Spalenie Czarnowa przez Kozaków* (Il. 13), odnoszące się do pobytu w Kielcach oddziałów strzeleckich (12-13 sierpnia 1914)⁴¹. Prauss wykonał również szereg rysunków i niewielkich obrazów związanych z kampanią kielecką, np. *Strzelcy na Kadzielni*⁴².



Il. 11. Stanisław Prauss, *Rotmistrz Puszkina jedzie do Kielc na kolację*, w: Wacław Gierowski, *W XXV-lecie harcerstwa kieleckiego 1912-1937*. Jednodniówka wydana z okazji jubileuszu, Kielce 1937



Il. 12. Stanisław Prauss, *Pierwsza potyczka Strzelców z kozakami Nowikowa*, *W XXV-lecie harcerstwa kieleckiego 1912-1937*

W czerwcu 1935 roku pod przewodnictwem prezydenta Rzeczypospolitej Ignacego Mościckiego zawiązany został Naczelny Komitet Uczczenia Pamięci

³⁹ S. Prauss, *Region świętokrzyski natchnieniem dla malarzy*, „Radostowa” 1938, nr 1, s. 8-10; A. Myślińska, *Wydarzenia historyczne w regionie świętokrzyskim w twórczości Ryszarda i Stanisława Praussów*, „Studia Muzealno-Historyczne” t. IV, Kielce 2012, s. 129-143, s. 137; eadem, *O twórczości Stanisława i Ryszarda Praussów*, s. 25-26.

⁴⁰ Wystawa obrazów artystów grafików lwowskich, artystów mal[arzy] kieleckich oraz człon[ków] Sekcji Sztuk Plastycznych Świętokrzyskiego] Tow[arzystwa] Miłośników Sztuki w Kielcach, w: „Radostowa” 1938, nr 2, s. 41.

⁴¹ W. Gierowski, *W XXV-lecie harcerstwa kieleckiego 1912-1937*. Jednodniówka wydana z okazji jubileuszu, Kielce 1937, ryciny S. Praussa, s. 14, 15, 16; A. Myślińska, *Wejście strzelców do Kielc*, s. 267, 270, 272, il.

⁴² S. Prauss, *Strzelcy na Kadzielni*, 1938, olej, płótno, 100x80 cm, własność Grażyny i Stanisława Szreków.

Marszałka Józefa Piłsudskiego, co zainicjowało upamiętnianie miejsc historycznych związanych z osobą Marszałka⁴³. (Il. 14)



Il. 13. Stanisław Prauss, *Spalenie Czarnowa przez Kozaków, W XXV-lecie harcerstwa kieleckiego 1912-1937*



Il. 14. Stanisław Prauss, *Strzelcy na Kadzielni*, 1938, własność Grażyna i Stanisław Szrekowie

Dziełem upamiętniającym wejście Batalionu Kadrowego do Kielc jest modernistyczny Dom WFiPW im. Marszałka Józefa Piłsudskiego, wzniesiony w latach 1932-1935 wg projektu Edgara Norwetha na gruntach dawnego folwarku Psiarnia, otrzymanych od Skarbu Państwa po konfiskacie dóbr dostojników rosyjskich. Dom WFiPW był wyrazem hołdu i materialnym znakiem czci, jaką społeczeństwo Kielc otaczało Komendanta Piłsudskiego i Legiony. Uważany był za jeden z najznakomitszych gmachów architektury nowoczesnej tego czasu w Polsce⁴⁴. Budowie gmachu patronowało Stowarzyszenie, w którego skład weszli prominentni obywatele miasta, wojskowi i członkowie indywidualni⁴⁵. Z założenia miał to być pomnik poświęcony czynowi niepodległościowemu, ale również idei wychowania fizycznego i przysposobienia wojskowego młodzieży, którą Piłsudski gorąco popierał.

⁴³ Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Akta Naczelnego Komitetu Uczczenia pamięci Marszałka Józefa Piłsudskiego, t. 2, nlb.

⁴⁴ *Ziemia walki i zwycięstwa*, opr. B. Krzyżkiewicz, Kielce 1939, s. 23-24.

⁴⁵ A. Myślińska, *Wejście strzelców do Kielc*, s. 256; J. Machnicki, *Z patriotycznych postaw zrodzony. Dom WFiPW im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Kielcach*, „Świętokrzyskie”, Kielce 2014, nr 14 (18), s. 138-155.

Otwarcie Domu WFiPW nastąpiło w dniu Święta Niepodległości w listopadzie 1935 roku. W sąsiedztwie gmachu wzniesiony został kompleks obiektów sportowych⁴⁶.

Głównym elementem dekoracji Domu WFiPW był tryptyk *Wejście strzelców do Kielc w 1914 r.* (1935), namalowany przez Stanisława Kaczora Batowskiego we Lwowie, na podstawie fotografii (malarz nigdy nie był w Kielcach)⁴⁷. Scena główna poświęcona została wkroczeniu Kompanii Kadrowej do centrum miasta (12 sierpnia 1914), w częściach bocznych przedstawiono potyczkę z wojskiem rosyjskim na ulicach miasta (12 sierpnia 1914) oraz ostrzał przez artylerię rosyjską folwarku Czarnów (13 sierpnia 1914). (Il. 15)



Il. 15. Stanisław Kaczor Batowski, Tryptyk *Wejście strzelców do Kielc w 1914 r.* (1935), stan obecny

Stowarzyszenie poddało najpierw ocenie szkic kompozycji wykonany w technice *en griselle* (ok. 1935), zalecając Batowskiemu wprowadzenie zmian. Ze sceny głównej wykluczono stojącą na balkonie postać bp. Augustyna Łosińskiego, podjęto również decyzję o zamianie położenia części bocznych⁴⁸. (Il. 16)

⁴⁶ K. Myśliński, *Założenie przestrzenne Stadionu-Ogrodu. Z dziejów urbanistyki Kielc okresu międzywojennego*, w: *Architektura pierwszych dziesięcioleci XX wieku w Kielcach. Materiały sesji naukowej 19 września 1998 r.*, red. J.L. Adamczyk, Kielce 1998, s. 123-135. W sierpniu 1939 roku Zarząd Domu WFiPW postanowił przekazać kompleks Ministerstwu Sił Zbrojnych, ale wybuch wojny przekreślił te plany.

⁴⁷ A. Myślińska, *Wejście strzelców do Kielc*, s. 255-274, il.; eadem, „Tryptyk kielecki” na tle zapomnianych dzieł batalistycznych Stanisława Kaczora Batowskiego, w: *Z dziejów Kielc w latach 1914-1918*, red. U. Oettingen, Kielce 2004, s. 167-177, il.

⁴⁸ Na zmianę położenia części bocznych tryptyku w stosunku do szkicu wskazuje fotografia Sali Kominkowej Domu WFiPW w Kielcach, w: T. Dybczyński, *Kraina Puszczy Jodłowej*, Lwów, brw., s. 71. Zmieniony układ części bocznych znajduje się również na kolorowej fotografii tryptyku, *Kielce 12 sierpnia 1914 r.*, „Unia” Lwów (1935). Rozpędzone konie *Potyczki na ulicach Kielc* wydawały się oceniającym zbyt dynamiczne, w stosunku do monumentalnego charakteru części środkowej.



Il. 16. Stanisław Kaczor Batowski, *Wejście strzelców do Kielc w 1914 r.*, ok. 1935 (szkic), olej, płótno; MNKi/M/1537/3

W 1935 roku tryptyk był w całości reprodukowany w „Ilustrowanym Kurierze Codziennym”⁴⁹. W tym samym roku we Lwowie został wydany „kolorowy obraz” – z fotografii tryptyku, przed wysłaniem działa do Kielc⁵⁰. Fotografowane były również pojedynczo części boczne działa⁵¹, co świadczy o jego pomnikowym charakterze.

W zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach znajduje się szkic do tryptyku z około 1935 roku⁵² oraz dwie oryginalne części wersji ostatecznej: część środkowa *Wejście strzelców do Kielc w 1914 r.*⁵³ oraz część boczna *Potyczka w folwarku Czarnów* (1935)⁵⁴. Kopię drugiej części bocznej *Potyczka na ulicach Kielc* wykonał dla muzeum Krzysztof Jackowski (1994)⁵⁵.

Szkic namalowany został dynamicznie, w technice *en grisaille*, z porządkiem scen od lewej: *Potyczka w folwarku Czarnów*, *Wejście strzelców do Kielc* i *Potyczka na ulicach Kielc* (układ części bocznych sprzed zamiany)⁵⁶. Część środkowa wersji ostatecznej przekazana została do muzeum w latach 1945-1947 przez wojewodę kielckiego.

Powojenne losy części bocznych dzieła przez długie lata były nieznane. W 1985 roku Muzeum Oręża Polskiego w Kołobrzegu kupiło w warszawskiej Desie mocno przyciętą *Potyczkę na ulicach Kielc*⁵⁷ (pełnowymiarową kopię wy-

⁴⁹ „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1935, nr 46, s. 9, il.

⁵⁰ S. Kaczor Batowski, *Kielce 12 sierpnia 1914 r.*, Lwów 1935, druk barwny, karton, 51x100cm, klisze „Unia” Lwów, własność Jerzy Osiecki.

⁵¹ Część środkową *Wejście strzelców do Kielc w 1914 r.*, reprodukcja w jednodniówce *Ziemia Kielecka w hołdzie Marszałkowi Polski z 16 października 1937 r.*, s. 2, a część boczna *Potyczka na ul. Kielc*, w: *Ziemia walki i zwycięstwa*, s. 13.

⁵² S. Kaczor Batowski, *Wejście strzelców do Kielc w 1914 r.*, ok. 1935 (szkic), olej, płótno, 33,5x29,5; 36x50,5; 35,5x29,5 cm, MNKi/M/1537/3.

⁵³ S. Kaczor Batowski, *Wejście strzelców do Kielc w 1914 r.* (część środkowa), 1935, olej, płótno; 180x211 cm, MNKi/M/40.

⁵⁴ S. Kaczor Batowski, *Potyczka w folwarku Czarnów* (część boczna), 1935, olej, płótno, 156,5x118 cm (nieznacznie obcięty), depozyt Urzędu Miasta Kielce, MNKi/D/1731.

⁵⁵ K. Jackowski, *Potyczka na ulicach Kielc*, 1994 (kopia), olej, płótno 180x125 cm, MNKi/H/5199.

⁵⁶ Szkic po raz pierwszy od zakończenia II wojny światowej wystawiono na wystawie *Do ciebie Polsko* w krakowskim TPSP (1988). Cztery lata później został kupiony od prywatnego kolekcjonera z Krakowa do zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach.

⁵⁷ S. Kaczor Batowski, *Potyczka na ulicach Kielc*, 1935, olej, płótno, 119x133 cm (obcięty); Muzeum Oręża Polskiego w Kołobrzegu, MOPK/KWM/5460.

końał dla Kielc Krzysztof Jackowski). (Il. 17) W 2003 roku autorka odnalazła w zbiorach kieleckiego kolekcjonera Jerzego Osieckiego kolorową reprodukcję tryptyku (1935)⁵⁸, na podstawie której planowano wykonanie kopii *Potyczki w folwarku Czarnów*, finansowanej przez Związek Piłsudczyków⁵⁹. W 2004 roku wystawiona została na sprzedaż w warszawskim Rempexie przycięta część oryginalna *Potyczka w folwarku Czarnów*⁶⁰, o której zwrot, a później zakup dla Kielc występował Urząd Miasta Kielce⁶¹.



Il. 17. Stanisław Kaczor Batowski, *Kielce 12 sierpnia 1914 r.*, Lwów 1935, druk barwny, karton, 51x100 cm, klisze „Unia” Lwów, własność Jerzy Osiecki.

Tematyka tryptyku wiąże się z wydarzeniami z 12 i 13 sierpnia 1914 r. w Kielcach, kiedy do miasta, szosą krakowską, wkroczyły trzy kompanie kawalerii, wchodzące w skład Batalionu Kadrowego. Na czele czwórkowej kolumny jechali konno oficerowie: Józef Piłsudski, Kazimierz Sosnkowski i Stanisław Burkhard-Bukacki, za nimi Rajmund Jaworowski (z lewej) i kielczanin Tadeusz Kasprzycki (po prawej)⁶².

Przy Krakowskiej Rogatce meldunek o sytuacji w mieście zdał Komendantowi Czesław Bankiewicz ps. „Sakut”, później wojsko skierowało się do centrum miasta, witane okrzykami radości i trzaskiem zamykanych okienic⁶³. Po minięciu kolegiaty kolumna weszła w ul. Dużą i udała się na wyzna-

⁵⁸ Patrz przyp. 50.

⁵⁹ P. Słupski, *Kopia do kompletu. Tryptyk Stanisława Batowskiego*, „Gazeta Wyborcza” (Kielce) 29 XII 2003), s. 1, il.

⁶⁰ *84 Aukcja Dziel Sztuki i Antyków*, Dom Aukcyjny REMPEX, Warszawa 2004, s. 53, poz. 279, il.

⁶¹ P. Słupski, *Walka o obraz*, „Gazeta Wyborcza” (Kielce) 28 I 2004, s. 1; D. Kosierkiewicz, *Kupić czy odzyskać? Prezydent Lubawski wstrzymał sprzedaż obrazu, który zaginął z Kielc podczas wojny*, „Echo Dnia” 29 I 2004, s. 2; E. Ziółkowska, *Chcecie mieć, to kupcie*, „Słowo Ludu” Magazyn 2004, nr 2329, s. 4; E. Ziółkowska, *Zaginiony, odnaleziony: tajemnicza historia tryptyku*, „Słowo Ludu” 2004, nr 28, s. 5; *Strzelcy wracają*, „Gazeta Wyborcza” (Kielce) 28 II 2004, s. 1.

⁶² Strzelców maszerujących do Kielc przedstawił również Stanisław Prauss, na obrazie *Komendant Piłsudski maszeruje na czele I Kadrowej na zdobycie Kielc 8 sierpnia 1914 r.*, 1938 r., olej, płótno, 150x250 cm, do 1939 r. obraz znajdował się prawdopodobnie w Sanktuarium Marszałka Piłsudskiego w Kielcach (zaginiony). Reprodukacja w: *Ziemia walki i zwycięstwa*, s. 17.

⁶³ W. Sieroszewski, *Bez tytułu*, w: *Pamiętka strzelecka*, Kielce 12 III 1924, s. 19-20; Z. Zawiszanka,

czone pozycje w Hotelu Bristol, Pałacu Biskupim, na dworzec kolejowy i do folwarku Czarnów.

Wjazd kolumny wojska z placu Panny Marii w ul. Dużą pokazuje scena główna tryptyku. Wśród publiczności witającej strzelców w Kielcach malarz umieścił znaną sobie lwowską rodzinę Żygulskich⁶⁴.

Okolo godz. 16. do miasta przybyły dwa szwadrony kozaków Nowikowa - dowodzone przez rotmistrza Puszkina i ubezpieczane przez samochód pancerny. Część boczna tryptyku *Potyczka na ulicach Kielc* przedstawia starcie samochodu pancernego ze strzelcami w rejonie Hotelu Bristol (ul. Kolejowa, dziś Henryka Sienkiewicza) i ostrzelanie przez Rosjan dorożki; od kul zgiął oficer łącznikowy 7. Dywizji Kawalerii (c. i k.) por. Hoenisch, a ranni zostali podoficer 2. Kompanii Michał Grossek i woźnica. Incydent wydarzył się, gdy samochód pancerny zmierzał do dworca kolejowego⁶⁵. Rosjanie zostali ostrzelani przez strzelców w okolicy Hotelu Bristol i przed dworcem kolejowym, ale zdołali opuścić miasto⁶⁶.

Do potyczki w folwarku Czarnów doszło 13 sierpnia 1914 roku. Okolo godz. 10. Rosjanie ustawili działa do ostrzału Czarnowa. Pierwsze pociski spadły koło godz. 11, powodując niewielkie starty w piechocie.

W trzeciej części tryptyku pokazany został ostrzał folwarku i ewakuacja wojska, w tle z bryłą klasztoru na Karczówce. Żołnierze wycofywali się tyralierą (odwrot w kierunku Słowika zarządził płk Kazimierz Sosnkowski, przedstawiony w centrum obrazu razem z Tadeuszem Kasprzyckim).

Dla Polaków „Tryptyk kielecki” ma wymiar symboliczny, przypomina zryw ku wolności i chrzest bojowy, jaki przeszli strzelcy w Kielcach.

Gdzie szukać wzorów dla „tryptyku kieleckiego”? Analogie do sceny głównej *Wejścia strzelców do Kielc* i *Potyczki w folwarku Czarnów* autorka odnalazła we wcześniejszych kartonach, wykonanych wg podkładów malarskich Batowskiego do *Potopu* Henryka Sienkiewicza. *Album do powieści Henryka Sienkiewicza „Potop”* (1898) wydany przez Wydawnictwo „Kraj w obrazach” w Warszawie⁶⁷ zawiera cynkografie wykonane na podstawie prac trzech artystów: Czesława Jankowskiego (*Prolog*, II, II, IV i V), Piotra Stachiewicza (II, I, III, VI) oraz Stanisława Kaczora Batowskiego (II, VII-XVI). Materiał porównawczy stanowi praca Batowskiego nr XII *Wjazd Tatarów do Lwowa* i nr XIII *Bitwa ze Szwedami pod Rudnikiem. Michałko*. Scena główna dzieła do tryptyku powtarza układ *Wjazdu Tatarów do Lwowa*, w podobny sposób ujęta została przestrzeń ulicy, na czele pochodu kroczą jeźdźcy na koniach, po bokach

Poprzez fronty, Główna Księgarnia Wojskowa 1928, s. 17; W. Gierowski, *XXV-lecie*, s. 12; D. Cisowska, *Postawa mieszkańców Kielecczyny wobec Legionów Józefa Piłsudskiego. w: Społeczeństwo województwa kieleckiego wobec niepodległości 1918 r.*, Kielce 1989, s. 65-87 i inne.

⁶⁴ Z. Żygulski jun., *Spotkania na ścieżkach nauki. Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie*, t. 7, Pszczyna 1992, s. 19-20.

⁶⁵ W szkicu tej części tryptyku samochód pancerny pokazany został w chwili odwrotu spod dworca, a w wersji ostatecznej jadący w przeciwnym kierunku. Zapewne Stowarzyszenie Budowy Domu WFiPW przeprowadziło korektę sceny, zgodnie z rzeczywistym przebiegiem wydarzeń.

⁶⁶ Wywrócony pojazd został później znaleziony pod Domaszewicami, jego załoga została zabita lub zginęła od ran.

⁶⁷ *Album do powieści Henryka Sienkiewicza „Potop”*, Warszawa 1898; Zbiory Ikonograficzne Biblioteki Narodowej w Warszawie.

przedstawieni zostali mieszkańcy miasta. Część boczna *Potyczka w folwarku Czarnów* przypomina *Bitwę ze Szwedami pod Rudnikiem. Michałko*, w ujęciu przestrzeni, posadowieniu zabudowań i zgiełku bitewnym.

W zbiorach Pałacyku Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku znajduje się obraz Stanisława Kaczora Batowskiego *Do Wodoktów* (1898) - podkład malarski do cynkografii nr XVI wspomnianego *Albumu*. Informacji na temat miejsca przechowywania obrazów *Wjazd Tatarów do Lwowa* i *Bitwa ze Szwedami pod Rudnikiem. Michałko*, autorce nie udało się uzyskać.

Konkluzja może być tylko jedna: Batowski wykorzystał w tryptyku sprawdzone w odbiorze typy kompozycji, przy czym przeprowadził aktualizację szczegółów na podstawie dostarczonych mu fotografii. Nigdy nie był w Kielcach, dlatego w sposób umowny ukazał na obrazach nachylenie terenu i kierunek padania światła słonecznego.

W połowie lat 30. XX wieku zawiązał się w Kielcach Komitet Budowy Pomnika Legionów. Na placu przed Domem WFiPW, w miejscu powitania strzelców przy Krakowskiej Rogatce, odsłonięto gipsowy patynowany model *Czwórki* (2 października 1938), opracowany przez Jana Raszkę⁶⁸. Odlew pomnika w brązie zaplanowano wykonać w roku następnym. Figury czterech maszerujących legionistów - braci: Franciszka, Stanisława, Stefana i Józefa Herzogów⁶⁹ ukazywały szyk wojska legionowego w marszu na Kielce. (Il. 18)

Po wybuchu II wojny model pomnika został zniszczony przez Niemców. Przez kolejnych niemal pięćdziesiąt lat jego odbudowa była niemożliwa z przyczyn ideologicznych. W 1988 utworzony został w Kielcach Społeczny *Komitet Odbudowy Pomnika Czynu Legionowego*. Model *Czwórki*, wg projektu Jana Raszki z 1917 roku, opracował Stefan Maj. Oficjalne odsłonięcie nastąpiło 11 sierpnia 1991 roku⁷⁰.

(Il. 19) Na krótko przed wybuchem II wojny światowej planowano w Kielcach budowę *Pomnika Józefa Piłsudskiego* na Placu Stefana Żeromskiego lub na Rynku⁷¹. Monument upamiętniający Marszałka zrealizowany został dopiero

⁶⁸ I. Maciejewska, *Kielecki Pomnik Czynu Legionowego*, „Biuletyn Muzeum Sztuki Medalierskiej” Wrocław 1993, nr 7, s. 34-40; U. Oettingen, *Pomnik Legionów w Kielcach*, „RMNKi”, Kielce 1995, t. 18, s. 171-192; Jarosław Machnicki, *Z patriotycznych postaw zrodzony. Dom WF i PW im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Kielcach*, „Świątokrzyskie” 2014, nr 14 (18), s. 138-155.

⁶⁹ Stanisław Herzog poległ w listopadzie 1914 roku, pozostali bracia kontynuowali po 1918 roku służbę w Wojsku Polskim. Podpułkownik Franciszek Herzog zginął wiosną 1940 roku w Charkowie zamordowany przez NKWD. Kapitan Stefan Herzog podzielił los brata, zginął wiosną 1940 roku w Katyniu. Major Józef Herzog brał udział w kampanii wrześniowej, dostał się do niewoli, ale przeżył II wojnę światową. Po wyzwoleniu rozpoczął działalność w Zrzeszeniu „Wolność i Niezawisłość” (WiN), został aresztowany i uwięziony, był torturowany, wreszcie skazany na 10 lat więzienia. Odzyskał wolność na mocy amnestii. W okresie PRL był przywódcą środowiska legionowego w Krakowie, angażował się w ratowanie Kopca Józefa Piłsudskiego i Krypty Marszałka na Wawelu. Za: P. Wywiał, *Bracia Herzogowie. Żołnierze niepodległości*, Kraków 2014.

⁷⁰ *Pomnik Legionów w Kielcach*, „Radostowa” 1938, nr 3-4, s. 75; *Pamięci czynu Legionowego*, „Radostowa” 1938, nr 7-8, s. 113; U. Oettingen, *Pomnik Legionów w Kielcach*, w: „RMNKi”, Kielce 1995, t. 18, s. 171-192; A. Myślińska, *Rzeźby i pomniki w przestrzeni publicznej Kielc*, „Renowacje i Zabytki”, Kielce, Kraków 2012, nr 4, s. 116, (106-119).

⁷¹ Problem budowy pomnika Józefa Piłsudskiego w Kielcach podejmowała „Gazeta Kielecka”: *W sercu Ziemi Kieleckiej w centrum Kielc stanie pomnik Marszałka*, „Gazeta Kielecka” 1935, nr 80, s. 6; *Ze spiżu armat zdobytych postać Komendanta na koniu* (list Henryka Głowani do Redakcji),

siedemdziesiąt lat później, z okazji rocznicy 100-lecia czynu legionowego i 90. Marszu Szlakiem I Kompanii Kadrowej. Konny *Pomnik Józefa Piłsudskiego*, wg projektu Pawła Pietrusińskiego, odsłonięty został na Placu Wolności 12 sierpnia 2014 roku, na eksponowanej w XIX wieku osi miasta Wschód-Zachód, wyznaczonej obecnie przez ulice Aleksandra Głowackiego i Adama Mickiewicza.



Il. 18. Stefan Maj (wg Jana Raszki, 1917), *Pomnik Czynu Legionowego*, 1991



Il. 19. Paweł Pietrusiński, *Pomnik Józefa Piłsudskiego*, brąz, odlew, 2014

W 1926 roku Marszałek Piłsudski uczestniczył na placu we mszy polowej, podczas V Zjazdu Legionistów w Kielcach⁷². Pomnik stanowi najnowszy akcent upamiętnienia Marszałka i Legionów w Kielcach⁷³.

Inicjatywę budowy Pomnika Niepodległości podjęli w 1928 roku kieleccy kolejarze, na miejscu walk wojsk strzeleckich z rosyjskim samochodem pancernym (12 sierpnia 1914). Projekt wykonał Czesław Czapski - student Wydziału

„Gazeta Kielecka” 1935, nr 82, s. 6; S. B. cz., *Plac przyległy do szlaku Kadrówki jest najodpowiedniejszy pod pomnik Marszałka*, „Gazeta Kielecka” 1935, nr 83, s. 6; Stanisław Krzyżanowski, *Pomnik Marszałka Piłsudskiego w Kielcach*, „Gazeta Kielecka” 1935, nr 84, s. 6; *Przygotowawcze prace do budowy pomnika Komendanta*, „Gazeta Kielecka” 1935, nr 137, s. 6; *Akcja uczczenia Czynów Marszałka musi być planowa i całkowita*, „Gazeta Kielecka” 1935, nr 196, s. 4; *Pomnik Legionów stanie w Kielcach w przyszłym roku*, „Gazeta Kielecka” 1937, nr 163, s. 1.

⁷² W czasie zjazdu nastąpiło uroczyste poświęcenie sztandaru kieleckiego oddziału Związku Legionistów i otwarcie stadionu na Bukówce.

⁷³ A. Drabikowska, *Odsłonięto pomnik Józefa Piłsudskiego*. „Spełniliśmy marzenia kielczan”, http://kielce.gazeta.pl/kielce/1,47262,16467902,Odslonieto_pomnik_Jozefa_Pilsudskiego_Speelnismy.html (12 VIII 2014).

architektury i syn zawiadowcy stacji Kielce. Pięciometrowej wysokości cokół wieńczyła rzeźba orla w koronie piastowskiej zrywającego się do lotu. Pomnik odsłonięty 3 listopada 1929 roku, został zniszczony dziesięć lat później, w czasie bombardowania przez lotnictwo niemieckie. Pomnik Niepodległości odbudowano w 2002 roku, z inicjatywy kombatanów Armii Krajowej i kolejarskiej „Solidarności”⁷⁴.

Miejscem upamiętnienia Marszałka w Kielcach jest Sanktuarium Józefa Piłsudskiego, posadowione na parterze w południowo-zachodniej części Pałacu Biskupiego, w miejscu kwatery zajmowanej przez Komendanta w czasie pobytu w Kielcach (12 i 13 sierpnia 1914) i później od 19 sierpnia do 10 września 1914. Inicjatorem powstania Sanktuarium był ówczesny wojewoda kielecki Władysław Dziadosz, żołnierz II batalionu 5 Pułku Legionów. Gromadzeniem danych historycznych zajęła się działająca od 1935 roku przy Radzie Miejskiej w Kielcach Rada Artystyczno-Konserwatorska. Prace rozpoczęto w 1936 roku, od wyodrębnienia czterech połączonych ze sobą pomieszczeń: pokoju osobistego Józefa Piłsudskiego - Sali Wejściowej, Kaplicy w przyziemi wieży, Sanktuarium z maską pośmiertną Józefa Piłsudskiego oraz dawnego Gabinetu Adiutanta. Prace nad Sanktuarium, jak również zastosowana w jego wystroju symbolika były ściśle nadzorowane przez Naczelny Komitet Narodowy, prowadzili je: rzeźbiarz Stanisław Rzecki, konserwator Andrzej Oleś, rzeźbiarz Wincenty Skuczyński oraz malarz Waław Borowski. Uroczyste otwarcie Sanktuarium nastąpiło 2 października 1938 roku (razem z odsłonięciem pomnika *Czwórki*). Urządzenie Sanktuarium Muzeum Legionów nie udało się zrealizować z powodu wybuchu II wojny światowej⁷⁵.

Po ostrzale folwarku Czarnów przez artylerię rosyjską (13 sierpnia) oddziały strzelców zmuszone zostały do wycofania się nad Nidę, w kierunku Chęciny i Brzegów.

Odwrót spod Kielc uwieczniony został w pierwszej zwrotce pieśni legionowej *Sensacja, bateria gra!* napisanej przez anonimowego autora i śpiewanej na melodii lwowską:

*Piłsudski wie dzie strzelców huf,
W ich sercach pełno marzeń, snów,
Z ich oczu szczęście błyska,
Karabin Werndla ścisła.
Choć bose, gołe bractwo to,
W zanadrzu ma ładunków sto.*

⁷⁴ A. Myślińska, *Rzeźby i pomniki w przestrzeni publicznej Kielc*, „Renowacje i Zabytki” 2012, nr 4, Kielce, s. 106-119, s. 119.

⁷⁵ E. Zaręba, *Obraz życia kulturalnego w roku 1938*, „Pamiętnik Koła Kielczan”, Kielce 1938, s. 88; Stan robót nad upamiętnieniem pobytu Wojska Polskiego w Kielcach w 1914 roku, „Radostowa” 1938, nr 2, s. 38-39; A. Urbański, *Sanktuarium I-go Marszałka Polski Józefa Piłsudskiego*, „Plotkarka” 1988, nr 11, s. 5-8; T. Wiącek, *55 lat po śmierci Marszałka: Sanktuarium Józefa Piłsudskiego znowu w Kielcach*, „Echo Dnia” 1990, nr 91, s. 4-5; L. Michalska-Bracha, *Sanktuarium Józefa Piłsudskiego i Muzeum Legionów Polskich w dawnym pałacu biskupim w Kielcach*, „RMNKi”, t. 17, Kielce 1993, s. 167-183. W przestrzeni Sanktuarium eksponowany był omówiony wcześniej obraz Stanisława Praussa *Komendant Piłsudski maszeruje na czele I Kadrowej na zdobycie Kielc 8 sierpnia 1914* (1938).

*Bezczelność strzelców znasz:
W Chęcinach bitwę masz!*⁷⁶

Potyczkę strzelców z wojskiem rosyjskim po opuszczeniu Kielc (13 sierpnia) przedstawia czarno-biała pocztówka *Potyczka pod Jędrzejowem/ Gefecht bei Jędrzejów Königr [eich] Polen* (1915)⁷⁷, ukazująca ostrzał jazdy kozackiej prowadzony przez strzelców na pozycji w sercu miasta. (Il. 20)



Il. 20. Autor nieznany, Pocztówka *Potyczka pod Jędrzejowem/ Gefecht bei Jędrzejów Königr [eich] Polen*, 1915, „Pocztówki” Kraków, 1915, własność prywatna

Powstałe w latach Wielkiej Wojny i okresie dwudziestolecia międzywojennego obrazy marszu Batalionu Kadrowego z Oleandrów do Kielc cechuje schematyzm, w dużej mierze wynikający z posługiwania się przez artystów ujęciami fotograficznymi. Innym czynnikiem wpływającym na nie najwyższą jakość kompozycji historycznych i alegorycznych, szczególnie w przypadku pocztówek, było ogromne zapotrzebowanie na pamiątki niepodległościowe, po części związane z rozwojem filokartyzmu. Masowe druki uzasadniał również wymóg jawnej korespondencji. Artyści prześcigali się w opracowywaniu nowych wzorów wydawniczych, starali się sprostać różnym gustom odbiorców, zamiast je kreować. Przekaz plastyczny wzmocniany był zazwyczaj strofami pieśni lub poezji patriotycznej.

Utytułowani twórcy realizowali w armii zadania wyznaczone przez NKN, przedstawiając Legiony jako nowe rycerstwo i wojsko zwycięskie. Twórczość w warunkach frontowych zwykle ograniczona była do rysunku i szkicu sytuacyjnego, rzadko pracy przy sztaludze.

Działający poza frontem sympatycy idei Legionów nie mogli tworzyć heroicznych obrazów wydarzeń wojennych, w związku z ciągłymi zmianami sytuacji

⁷⁶ Pieśń legionowa *Sensacja, bateria gra!*, Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki, http://www.bibliotekapiosenki.pl/Sensacja_bateria_gra (20 XII 2013).

⁷⁷ Pocztówka *Potyczka pod Jędrzejowem/ Gefecht bei Jędrzejów Königr[eich] Polen* (1915), Wydawnictwo „Pocztówki” w Krakowie, patrz przyp. 25.

na froncie oraz rosnącym zapotrzebowaniem na nowe kompozycje do reprodukcji na pocztówkach.

W latach I wojny pocztówki były niezastąpionym narzędziem komunikacji i upowszechniania idei niepodległościowej⁷⁸. Zawarta w reprodukowanych obrazach narracja historyczna i uczuciowość może nie odpowiadać współczesnym odbiorcom, ale w latach Wielkiej Wojny spełniła swoją podstawową rolę - upowszechnienia idei odzyskania niepodległości Polski. Wiele podkładów malarских dla pocztówek nie dotrwało do naszych czasów.

(Il. 21) Kampanię kielecką - od wyjścia z Oleandrów (6 sierpnia) do opuszczenia przez wojsko legionowe miasta (13 sierpnia) Andrzej Syska-Szafrąński namalował w cyklu dwunastu szkiców *Panoramy świętokrzyskiej* (lata 1997-2001)⁷⁹. Płynnie połączył sceny wzorowane m.in. na omawianym wcześniej tryptyku Stanisława Kaczora Batowskiego oraz batalistycy Wojciecha Kossaka. Szkic miał być preludium do realizacji panoramy (10x100 metrów), ale autorowi nie udało się zgromadzić potrzebnych na ten cel funduszy. Współczesny projekt monumentalnego upamiętnienia marszu z Oleandrów do Kielc w 1914 roku świadczy o tym, że czyn niepodległościowy wojsk strzeleckich nadal silnie oddziałuje na świadomość mieszkańców Kielc i regionu świętokrzyskiego.



Il. 21. Andrzej Syska-Szafrąński, *Panorama świętokrzyska*, lata 1997-2001: *Potyczka strzelców z jazdą kozacką pod Karczówką* (fragment panoramy), własność autora

Strzelcy Piłsudskiego ponownie zajęli Kielce 19 sierpnia i pozostali tutaj do 10 września. W szeregi wojska legionowego wstąpiło w mieście ok. 1000 ochotników, szkolono i ekwipowano żołnierzy. 5 września strzelcy zostali zmuszeni do przysięgi wierności i posłuszeństwa cesarzowi Franciszkowi Józefowi i generałom wojsk cesarskich. Spotkało się to z niechęcią entuzjastycznie dotąd nastawionych ochotników, którzy nie chcieli uznać zwierzchności obcych dowódców.

⁷⁸ A. Myślińska, *Problematyka artystyczna dzieł okresu Wielkiej Wojny*, s. 387-419.

⁷⁹ A. Syska-Szafrąński, *Panorama świętokrzyska*, 1997-2001, olej, płótno, 12 obrazów o wymiarach 90x100 cm; własność autora. Andrzej Syska-Szafrąński, *Panorama Świętokrzyska*, fot. w: *Z dziejów Kielc w latach 1914-1918*, il.

27 sierpnia 1914 roku powstały Legiony Polskie - polska formacja wojskowa przekształcona z Pierwszej Kompanii Kadrowej sformowanej w Oleandrach. Po opuszczeniu Kielc przez Legiony, Rosjanie nałożyli na miasto kontrybucję w wysokości 100 000 rubli i wywieźli w głąb Rosji 194 jego mieszkańców.

W roku jubileuszowym 100-lecia czynu legionowego ukazała się książka Jerzego Osieckiego *Kieleckim gościńcem strzelców Józefa Piłsudskiego*⁸⁰, traktująca o pozytywnym, a nie negatywnym, utrwalonym w ten sposób w literaturze, stosunku społeczeństwa Kielc do strzelców. Pozytywny stosunek kielczan do strzelców przejawiał się szczególnie mocno po powtórnym zajęciu miasta przez wojsko 19 sierpnia 1914 roku.

Marsz z Oleandrów do Kielc był pierwszym i najważniejszym krokiem Polaków ku wskrzeszeniu niepodległości państwa. Marszałek Piłsudski mówił o Kielcach:

Wspomnienia, wiążące mnie z waszym miastem, sięgają tych czasów, gdy byłem tak, jak moi koledzy-strzelcy szarym żołnierzem. Wspomnienia z pobytu u was w r. 1914 pozostały dla mnie i dla moich podkomendnych jednymi z najmiłszych. Ilekroć razy w czasie całej wojny wspomniano Kielce, uśmiech rozjaśniał twarze moich żołnierzy, nawet w chwilach ciężkich i pełnych walk. Był to uśmiech wdzięczności za przyjęcie, jakiegośmy tu doznali.

Józef Piłsudski⁸¹

Anna Myślińska

BIBLIOGRAFIA:

Źródła:

Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Akta Naczelnego Komitetu Uczczenia pamięci Marszałka Józefa Piłsudskiego, t. 2, nlb.

Źródła internetowe:

Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki - Pieśń legionowa *Sensacja, bateria gra!* http://www.bibliotekapiosenki.pl/Sensacja_bateria_gra (20 XII 2013).

http://kielce.gazeta.pl/kielce/1,47262,16467902,Odslonieto_pomnik_Jozefa_Pilsudskiego_Spelnilismy.html (12 VIII 2014) - A. Drabikowska, Odsłonięto pomnik Józefa Piłsudskiego. „Spełniliśmy marzenia kielczan”.

Czasopisma:

„Biuletyn Muzeum Sztuki Medalierskiej”, Wrocław 1993.

⁸⁰ J. Osiecki, *Kieleckim gościńcem strzelców Józefa Piłsudskiego*, Kielce 2014.

⁸¹ Podziękowanie za nadanie obywatelstwa honorowego miasta Kielc (20 października 1921 r.), w: Józef Piłsudski, *Pisma zbiorowe*, t. 5, Warszawa 1937, s. 223; Józef Piłsudski o swoim pobycie w Kielcach: „Radostowa” 1938, nr 7-8, s. 109-112.

- „Echo Dnia” 1990 nr 91; 29 I 2004.
„Gazeta Antykwaryczna” 1997, nr 7-10.
„Gazeta Kielecka”, 1935 nr 80, 82, 83, 84, 137, 196; 1937 nr 163.
„Gazeta Wyborcza” (Kielce) z 29 XII 2003; 28 I 2004 i z 28 II 2004.
„Ilustrowany Kurier Codzienny” 1935, nr 46.
„Niepodległość” 1938, z. 2.
„Nowości Ilustrowane” 1915, nr 52; 1917, nr 35.
„Pamiętnik Koła Kielczan”, Kielce 1938.
„Plotkarka” 1988, nr 11.
„Prace Kulturoznawcze III”, Wrocław 1992.
„Przemiany” 1987, nr 8; 1938, nr 1, 2, 3-4, 7-8.
„Renowacje i Zabytki” 2012 nr 4.
„Słowo Ludu” 2004 nr 28; Magazyn 2004, nr 2329.
„Wojskowy Przegląd Historyczny” 1994 nr 3.

Opracowania:

- Akcja uczczenia Czynów Marszałka musi być planowa i całkowita*, „Gazeta Kielecka” 1935, nr 196.
Album do powieści Henryka Sienkiewicza „Potop”, Warszawa 1898.
Architektura pierwszych dziesięcioleci XX wieku w Kielcach, Materiały sesji naukowej 19 września 1998 r., red. J.L. Adamczyka, Kielce 1998.
Architektura pierwszych dziesięcioleci XX wieku w Kielcach. Materiały sesji naukowej 19 września 1998 r., red. J.L. Adamczyka, Kielce 1998.
Artystyczne wydawnictwa Krajowego Stowarzyszenia Czerwonego Krzyża, „Nowości Ilustrowane” 1915 R. XII, nr 52.
Artyści malarze dla armii. Siła zbrojna Austro-Węgier w czasie wojny, „Nowości Ilustrowane” 1917 R. XIX, nr 35.
Banaś P., *Orbis pictus. Świat dawnej karty pocztowej*, Wrocław 2005.
Boerner I., *Z pamiętnika „Niepodległość”* 1938, z. 2.
Cisowska D., *Postawa mieszkańców Kielecczyzny wobec Legionów Józefa Piłsudskiego, Społeczeństwo województwa kieleckiego wobec niepodległości 1918 r.*, Kielce 1989.
Cygan W.K., *Kampania kielecka grupy Piłsudskiego*, „Wojskowy Przegląd Historyczny” 1994, nr 3.
Daniel J., Osiecki J., *Legenda 1914*, Kielce 1989.
Dom Aukcyjny REMPEX, Warszawa 2004 - *84 Aukcja Dzieł Sztuki i Antyków*.
Dybczyński T., *Kraina Puszczy Jodłowej*, Lwów, brw.
Gierowski W., *W XXV-lecie harcerstwa kieleckiego 1912-1937*. Jednodniówka wydana z okazji jubileuszu, Kielce 1937.
Głowania H., list do Redakcji, *Ze spiżu armat zdobytych postać Komendanta na koniu*, „Gazeta Kielecka” 1935, nr 82.
Jędrzejkiewicz W., *Kronika życia Józefa Piłsudskiego*, t. 1, Londyn 1977.
Judym-Englert A., *6 Sierpień 1914-1934*, Zarząd Główny Związku Legionistów Polskich, Warszawa 1934.

- Kasprzycki T., *Kartki z dziennika oficera I Brygady*, Warszawa 1934.
- Kosierkiewicz D., *Kupić czy odzyskać? Prezydent Lubawski wstrzymał sprzedaż obrazu, który zaginął z Kielc podczas wojny*, „Echo Dnia” 1990, nr 91.
- Kosiński T., *Kampania kielecka oddziałów strzeleckich pod dowództwem Józefa Piłsudskiego w sierpniu 1914 r.* „RMNKi”, t. 17, Kielce 1993.
- Krzysztofowicz-Kozakowska S., *Kossakowie*, Wrocław 2001.
- Krzyżanowski S., *Pomnik Marszałka Piłsudskiego w Kielcach*. „Gazeta Kielecka” 1935, nr 84.
- Kukiel M., *Wskrzeszenie wojska polskiego*, Londyn 1960.
- Leżeński C., Kukawski W., *O kawalerii polskiej XX wieku*, Wrocław 1991.
- Lipiński W., *Walka zbrojna o niepodległość Polski 1905-1918*, Warszawa 1935.
- Machnicki J., *Z patriotycznych postaw zrodzony. Dom WFIPW im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Kielcach*. „Świętokrzyskie”, nr 14 (18), Kielce 2014.
- Maciejewska I., *Kielecki Pomnik Czynu Legionowego*, „Biuletyn Muzeum Sztuki Medalierskiej”, Wrocław 1993.
- Majchrowski J.M., *Wojskowe kariery kadrowiaków*, „Wojskowy Przegląd Historyczny” 1994, nr 3.
- Michalska-Bracha L., *Sanktuarium Józefa Piłsudskiego i Muzeum Legionów Polskich w dawnym pałacu biskupim w Kielcach*, „RMNKi”, t. 17, Kielce 1993.
- Milewska W., Zientara M., *Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy*, Kraków 1999.
- Myślińska A., *„Tryptyk kielecki” na tle zapomnianych dzieł batalistycznych Stanisława Batowskiego-Kaczora*.
- Myślińska A., *O twórczości Stanisława i Ryszarda Praussów*, „Świętokrzyskie” 2013, nr 10 (14).
- Myślińska A., *Problematyka artystyczna dzieł okresu Wielkiej Wojny*, w: *O wojnę powszechną za wolność ludów... I wojna światowa na ziemiach polskich - aspekty społeczne, polityczne i militarne*, red. R. Kotowski, L. Michalska-Bracha, M. Przeniosło, Kielce 2014.
- Myślińska A., *Rzeźby i pomniki w przestrzeni publicznej Kielc*, „Renowacje i Zabytki”, 2012, nr 4.
- Myślińska A., *Wejście strzelców do Kielc w 1914 r. w wizji malarzkiej Stanisława Kaczora-Batowskiego*, „RMNKi”, t. 19, Kielce 1998.
- Myślińska A., *Wydarzenia historyczne w regionie świętokrzyskim w twórczości Ryszarda i Stanisława Praussów*, „Studia Muzealno-Historyczne”, t. IV, Kielce 2012.
- Myśliński K., *Założenie przestrzenne Stadionu-Ogrodu. Z dziejów urbanistyki Kielc okresu międzywojennego*, Kielce 1998.
- O wojnę powszechną za wolność ludów... I wojna światowa na ziemiach polskich - aspekty społeczne, polityczne i militarne*, red. R. Kotowski, L. Michalska-Bracha, M. Przeniosło, Kielce 2014.
- Oettingen U., *Pomnik Legionów w Kielcach*, „RMNKi” t. 18, Kielce 1995.
- Oettingen U., *Wejście strzelców do Kielc w 1914 roku w świetle źródeł legionowych*, „Rocznik Świętokrzyski” t. 29, Kielce 2005.
- Oettingen U., *Wejście strzelców do Kielc w 1914 roku w świetle źródeł legionowych*, „Rocznik Świętokrzyski” t. 29, Kielce 2005.
- Olszański K., *Jerzy Kossak*, Wrocław 1992.

- Olszański K., *Wojciech Kossak*, Wrocław 1982.
- Osiecki J., *Kieleckim gościńcem strzelców Józefa Piłsudskiego*, Kielce 2014.
- Osiecki J., *Szlakiem kadrówki*, „Przemiany” 1987, nr 8.
- Pamiętka strzelecka*, Kielce 12 III 1924.
- Pamięci czynu Legionowego*, „Radostowa” 1938, nr 7-8.
- Piłsudski J., *Moje pierwsze boje*, Łódź 1988.
- Polski Słownik Biograficzny* t. XIV, hasło: Kossak Wojciech Horacy - I. Trybowski, Wrocław 1968-1969.
- Pomnik Legionów stanie w Kielcach w przyszłym roku*, „Gazeta Kielecka” 1937, nr 163.
- Pomnik Legionów w Kielcach*, „Radostowa” 1938, nr 3-4.
- Prauss S., *Region świętokrzyski natchnieniem dla malarzy*, „Radostowa” 1938, nr 1.
- Przygotowawcze prace do budowy pomnika Komendanta*, „Gazeta Kielecka” 1935, nr 137.
- S. B., *Plac przyległy do szlaku Kadrówki jest najodpowiedniejszy pod pomnik Marszałka*, „Gazeta Kielecka” 1935, nr 83.
- Słownik Artystów Polskich i Obcych w Polsce Działających*, t. IV, hasło Kossak W. (1856-1942), Hanna Kubaszewska. Wrocław 1986.
- Ślupski P., *Kopia do kompletu. Tryptyk Stanisława Batowskiego*, „Gazeta Wyborcza” (Kielce) 29 XII 2003.
- Ślupski P., *Walka o obraz*, „Gazeta Wyborcza” (Kielce) 28 I 2004.
- Solek W., *Pamiętnik legionisty*, Warszawa 1988.
- Spółeczeństwo województwa kieleckiego wobec niepodległości 1918 r.*, Kielce 1989.
- Stan robót nad upamiętnieniem pobytu Wojska Polskiego w Kielcach w 1914 roku*, „Radostowa” 1938, nr 2.
- Strzelcy wracają*, „Gazeta Wyborcza” (Kielce) 28 II 2004.
- Świątek R., *Lodowa ściana. Sekrety polityki Józefa Piłsudskiego 1904-1918*, Kraków 1998.
- Urbański A., *Sanktuarium I-go Marszałka Polski Józefa Piłsudskiego*, „Plotkarka” 1988, nr 11.
- W sercu Ziemi Kieleckiej w centrum Kielc stanie pomnik Marszałka*, „Gazeta Kielecka” 1935, nr 80.
- Wiącek T., *55 lat po śmierci Marszałka: Sanktuarium Józefa Piłsudskiego znowu w Kielcach*, „Echo Dnia” 29 I 2004.
- Wyganowska W., *Pocztówka legionowa*, „Prace Kulturoznawcze III”, *Aksjosemiotyka karty pocztowej*, red. P. Banaś, Wrocław 1992.
- Wyganowska W., *Sztuka Legionów Polskich 1914-1918*, Warszawa 1994.
- Wystawa obrazów artystów grafików lwowskich, artystów mal[arzy] kieleckich oraz człon[ków] Sekcji Sztuk Plastycznych Św[iętokrzyskiego] Tow[arzystwa] Miłośników Sztuki w Kielcach*, „Radostowa” 1938, nr 2.
- Wywiał P., *Bracia Herzogowie. Żołnierze niepodległości*, Kraków 2014.
- Z dziejów Kielc w latach 1914-1918*, red. U. Oettingen, Kielce 2004.
- Zaręba E., *Obraz życia kulturalnego w roku 1938*, „Pamiętnik Koła Kielczan”, Kielce 1938.

Zieleniewski-Kalina T., *List strzelca z Kielc, Legiony to straceńców los. Relacje i wspomnienia z pierwszych bojów Legionów Polskich 1914-1915*, wybór i redakcja J. Kowalczyk, R. Kulak, Kielce 1989.

Ziemia walki i zwycięstwa, opr. B. Krzyżkiewicz, Kielce 1939.

Ziółkowska E., *Chcecie mieć, to kupcie*, „Słowo Ludu” - Magazyn 2004, nr 2329.

Ziółkowska E., *Zaginiony, odnaleziony: tajemnicza historia tryptyku*, „Słowo Ludu” 2004, nr 28.

Żygulski Z. jun., *Spotkania na ścieżkach nauki. Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie*, t. 7, Pszczyna 1992.

TOWARDS INDEPENDENCE: THE PRESENTATION OF THE MARCH FROM OLEANDRY TO KIELCE (6-12 AUGUST, 1914) IN ART

The First Cadre Company was formed in Krakow's Oleandry on 3 August, 1914. Upon the order of Józef Piłsudski, on 6 August, divisions crossed the Russian-occupied zone's border at Michałowice, and turned towards Kielce through Bibice, Słomniki, Miechów, Książ Wielki, Jędrzejów and Chęciny. During the march, new soldiers were recruited and more divisions were formed. The Cadre Battalion entered Kielce on 12 August, 1914, numbering around four hundred soldiers.

The march from Oleandry to Kielce was commemorated in several paintings, created shortly after the campaign and during anniversary celebrations. Artists focused primarily on the stages of the march, including the assembly at Oleandry, entering the Russian-occupied zone, the march towards Kielce, the entry of the Legionary troops into the town, and fights with Russians in Kielce (12-13 August, 1914).

During the Great War, the representations of the march took the form of small realist paintings and drawings. In the circles supporting the Legionary idea, fictionalised scenes and allegories appeared as well. Both types quickly entered the circulation by means of popular publications of postcards, rapid carriers of the idea of independence. The largest numbers of postcards were published in Krakow by "Salon Malarzy Polskich" and "Pocztówki" publishing houses. These designs played an enormous role in the integration of Poles split among the three partition zones.

Kielce saw the first fights between the divisions and the Russian army. Here, ca. 1,000 volunteers joined the Legions; the soldiers were trained and equipped. For this action, a contribution of 100,000 roubles was later imposed on Kielce and 198 citizens were deported by the occupant.

The main memorial sites dedicated to Józef Piłsudski and the Legions in Kielce include the Monument to Liberty (1929; then – 2002), the Marshal Józef Piłsudski Centre for Physical Education and Military Training (1932-1935), the Monument to Four Legionaries (1938; then – 1991), the Marshal Józef Piłsudski Sanctuary in the south-western part of the Bishops' Palace (1938; then – 1992) as well as the equestrian monument to Marshal Józef Piłsudski (2014).

Anna Myślińska

MIROSŁAW WACHOWIAK

Zakład Konserwacji i Restauracji

Sztuki Nowoczesnej, UMK Toruń

NIEOCZYWISTA CIĄGŁOŚĆ – ZAGADNIENIA WARSZTATOWE OKRESU SYMBOLICZNEGO TWÓRCZOŚCI JÓZEFA PANKIEWICZA

Po blisko trzech latach krótkiego, lecz intensywnego etapu impresjonistycznych doświadczeń, w 1892 roku Pankiewicz obrazem *Rynek Starego Miasta nocą* wkracza w okres symboliczny. Krytyka podkreśla raptowność zwrotu, uwidocznionego w tematyce, oraz radykalnej zmianie kolorystyki. Nokturny z lat 1892-1896 umownie ujęto w ramy tzw. okresu „ciemnego”. Po etapie nocnych wizerunków Warszawy, zaliczanych przez Joannę Szczepińską do wstępnego okresu Pankiewiczowskiego symbolizmu, operującego nastrojem i określonego jako ilustracyjny¹, obraz „*Barbarka*” i *kwiaty* (wersja I i II) z roku 1897, otwiera fazę dojrzałych, w pełni symbolicznych realizacji, z których najbardziej znany jest znakomity portret *Dziewczynki w czerwonej sukience* oraz *Park w Dubaju*. Inne znaczące dzieła, to inspirowane twórczością Gierymskiego, mroczne, rozświetlone światłem witraży wnętrza francuskich katedr, powstałe w roku 1903. W 1906 roku Pankiewicz po długich zabiegach zostaje powołany na profesora Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W tym samym roku pojawiają się (w szkicach kolorystycznych z Paryża malowanych na tekturze) pierwsze symptomy rozjaśnienia palety i wejścia w zagadnienia czysto malarskie, nie odwołujące się do metafory czy symbolu. W latach 1906-1908 powstają jednak równoległe delikatne, przygaszone w kolorze, intymistyczne, japonizujące martwe natury, lecz wraz z jaskrawymi *Pejzażami z Concerneaux* z 1908 roku, na płótna Pankiewicza powraca francuskie słońce i bogata kolorystyka. Ostateczną cezurę zamykającą okres symboliczny stanowi poznanie Pierre’a Bonnard’a w 1908 roku i lato spędzone we Francji, nakierowujące twórczość Pankiewicza ponownie na problemy rozjaśnionej, odważnie skontrastowanej barwy.

Okres symboliczny to dla twórczości artysty etap niezwykle ważny. Owocuje on takimi arcydziełami jak *Dziewczynka w czerwonej sukience* czy

¹ J. Szczepińska, *Pankiewicz - modernista*, w: „Roczniki Historii Sztuki” 1966, t. VI, s. 179.

Teatr Marcellusa. Jest też czasem prowadzonych równolegle, niezwykle intensywnych eksperymentów graficznych o wysokiej klasie artystycznej, nie odbiegającej poziomem artystycznym od prac malarskich. Symbolizm to także paradoksalnie mimo ilustracyjnych, wspieranych literaturą początków czas odchodzenia od jakichkolwiek pozamalarskich funkcji obrazu - ponownego, powolnego i metodycznego przepracowania problemu, którym „zachłysnął” się podczas pobytu w Paryżu. Rozumienie płótna jako autonomicznej powierzchni rozgrywanej czysto plastycznie ze względu na samodzielne środki malarskie, zaznaczone w okresie impresjonistycznym, było lekcją jakby zbyt wczesną i nie do końca „odrobioną”. Od roku 1892 powracają w malarstwie wątki narracyjne, pozamalarskie - nastrojowe i symboliczne. Im głębiej jednak w okres symboliczny, tym bardziej Pankiewicz odchodzi od takiej postawy. Co charakterystyczne, nigdy nie poddał się w pełni powierzchownej literackiej alegorii, tak powszechnej np. w malarstwie Malczewskiego. Okres dojrzały symbolizmu prowadzi go poprzez niemalże werystyczne studiowanie światła i materii przedmiotu dla pokazania „wewnętrznego”, tajemniczego i niedocieczonego sposobu egzystowania przedmiotów, ukrytego pod widzialną zasłoną, do realizacji czysto malarskich z roku 1908. Wydawać by się mogło w pierwszym oglądzie, że okres symboliczny z ciemną kolorystyką i przynajmniej we wczesnym etapie - lekką narracyjnością obrazów, wbija się klinem między dwa bliskie sobie etapy: impresjonizmu i post-impresjonistycznych doświadczeń inspirowanych znajomością z Bonnardem. Niemniej symbolizm nie tylko nie jest aż tak nagłym zwrotem na drodze twórczej, jak to się zwykle podkreśla, stanowi nieoczywiste w pierwszym wejrzeniu, lecz logiczne ogniwo konsekwentnego rozwoju. Dzięki podjętym w tym okresie eksperymentom i realizacjom, cała dalsza twórczość Pankiewicza opiera się w pełni na literaturze, powierzchownej ilustracyjności, akcentując głównie wartości dekoracyjne, malarskie dzieła, budowane świadomie i konsekwentnie użytymi, rozpoznanymi dogłębnie środkami plastycznymi.

Badania warsztatowe twórczości Pankiewicza, podjęte przez autora w ramach doktoratu², miały swoje uzasadnienie nie tylko w wysokiej klasie artystycznej dzieł artysty, oraz w jego ogromnym wpływie na innych twórców, choćby z kręgu tzw. Komitetu Paryskiego, a także w jego zanurzeniu się w sztuce europejskiej, której dziedzictwa był niezwykle świadomy, ale i w zmienności stylowej dzieł artysty. Pytanie, czy przemianom artystycznym towarzyszy równie radykalna ewolucja warsztatu malarskiego, stanowiło punkt wyjścia do analizy twórczości Pankiewicza w aspekcie techniki i technologii.

W analizie obrazów wykorzystano obserwację w świetle widzialnym, w promieniowaniu UV oraz IR, oraz rentgenogramy. Na pobranych próbkach określano ich stratygrafię, pigmenty i barwniki oraz spoiwo farb, wykorzystując metody chromatografii gazowej (GC), spektroskopii w podczerwieni z transformatą Fouriera (FTIR), poszerzanych o chromatografię gazową sprzężoną ze spektrometrią masową (GC-MS), energodispersyjną spektroskopię rentgenowską (SEM-EDX) oraz fluorescencję rentgenowską (XRF)³. Na obrazach z Muzeum

² M. Wachowiak, *Malarstwo olejne Józefa Pankiewicza - materiał i technika*, Toruń 2008, promotor pracy: prof. D. Markowski, mps w posiadaniu Biblioteki Uniwersyteckiej UMK.

³ Rentgenogramy oraz fotografie w podczerwieni wykonali - R. Stasiuk oraz P. Zambrzycki, ASP

Narodowego w Krakowie oraz w Poznaniu po raz pierwszy w Polsce do szerszych badań malarstwa sztalugowego⁴ wykorzystano przenośną aparaturę XRF, identyfikując nieinwazyjne pigmenty i wypełniacze.

Szczegółowemu rozpoznaniu poddano dziewięć obrazów, analizą wizualną obejmując większą liczbę dzieł okresu symbolicznego.

Już w 1888, a więc w okresie realizmu, powstaje zdradzająca symboliczne zainteresowania młodego Pankiewicza *Sień na starym mieście* ukazująca w świetle wieczoru, wpadającym przez bramę i zmieszany z ciepłym blaskiem naftowej lampy, dziewczynkę z nieobecnym wzrokiem, pogrążoną w zamyśleniu. Całość utrzymana jest w tajemniczym, melancholijnym nastroju. Niestety, obraz przechowywany obecnie w Meksyku, znany jest tylko z czarno-białej reprodukcji⁵.

Pierwszy zachowany *stricte* symboliczny obraz to pochodzący z 1892 roku *Rynek Starego Miasta w Warszawie nocą* (Muzeum Narodowe w Poznaniu, dalej MNP) (być może poprzedził go niezachowany obraz *Noc na Starym Mieście w Warszawie*, również z 1892 roku). Literatura akcentuje radykalność artystycznego zwrotu. Po realizacjach impresjonistycznych z lat 1890-1891, inspirowanych obejrzanymi podczas pobytu w Paryżu pracami Moneta i innych francuskich impresjonistów, logiczny rozwój artystyczny dzieł linii impresjonistycznej zdaje się całkowicie załamywać. Źródłem tej raptownej przemiany mogło być kilka. Trudna sytuacja psychiczna Pankiewicza w tym okresie poświadczona jest w listach: *Cóż mam o sobie powiedzieć. Ciągle to samo, bieda coraz większa*. W Warszawie opuszczonej przez dawnych redaktorów „Wędrowca”, z nieprzychylną impresjonizmowi krytyką, artysta czuje się źle. W 1892 roku namaluje tylko trzy obrazy. Jak wspomina, w ciągu dnia zajmuje się literaturą, malować jest w stanie tylko nocą. Obok sytuacji psychicznej inspiracją do studiów architektury Warszawy, od jej nastrojowej strony, było również przygotowywanie ilustracji w formie rysunków tuszem do książki Wiktora Gomulickiego *Przechadzki po Warszawie*. W ramach tego cyklu powstały liczne wizerunki detali architektonicznych⁶.

Obraz *Rynek Starego Miasta w Warszawie nocą* utrzymany jest w tonach ciemno- oliwkowozielonych. Prawdopodobnie taki lub wręcz czarny kolor podmalowania był etapem wyjściowym dla budowania całości płótna. Malowano je od tonów ciemnych ku jaśniejszym, często mokre w mokre, im wyższe światło, tym bardziej fakturalnie. Następnie warstwy tonowano, bądź przez laserunek, bądź przez wmalowywanie kolejnych półkryjących warstw, bądź kryjących plamek

Warszawa; badania analityczne wykonali: GC - G. Jaworski, ZTiTM, Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa, UMK Toruń; FTIR oraz GC-MS - dr I. Zadrozna, Zakład Chemii Organicznej, Politechnika Warszawska; SEM-EDS - M. Wróbel, Wydział Geologii, UW, Warszawa, XRF na próbkach A. Cupa, ZTiTM, Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa, UMK Toruń; XRF *in situ* pomiary wykonali dr M. Sawczak, dr R. Jędrzejewski, Zakład Fizyki IMP PAN, Gdańsk (wyniki zanalizował i zinterpretował M. Wachowiak).

⁴ M. Wachowiak, M. Sawczak, *Nieinwazyjna metoda identyfikacji pigmentów in situ - badania przenośnym spektroskopem XRF obrazów olejnych Józefa Pankiewicza*, „Zeszyty Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa”, Toruń 2010.

⁵ Reprodukowany w: *Józef Pankiewicz 1866-1940. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin*, red. E. Charazińska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. 8, kat. 2.

⁶ Szerzej pisze o nich J. Szczepińska, *Warszawskie obrazy i rysunki Józefa Pankiewicza*, w: „Rocznik Warszawski”, 1965, t. 6, s. 212-226.

powodujących „mżenie” form. Warstwy kryjące, półkryjące i laserunkowe zachodzą wielokrotnie miękko na siebie roztopionymi granicami, dając lekko wibrującą, przyjmującą nierównomiernie światło rozedrganą powierzchnię. Czarne niebo malowano dość gładko, prawdopodobnie asfaltem, co spowodowało znaczne spękania pierwotne warstwy. Najwyższe impasty budowano z bieli, bądź bieli z niewielkimi domieszkami żółci i zieleni, i miękko tonowano laserunkami żółtawymi i zielonkawymi. Czysta biel występuje tylko we wnętrzu bliższych lamp. Latarnie karety malowano impastem nieco rozbielonego błękitu, a na nim blik najwyższego światła jasnym oranżem. Cienie laserowano zielenią, aurę wokół światła różem przenikającym się z impastowymi żółtymi i błękitnymi promieniami [Il. 1]. Cienie na ścianie najbliższego domu wykonano na sjenie, w którą wmalowano plamy żółte i szmaragdowozielone z bielą, przechodzące w cień również w mieszaninach z dodatkiem czerwieni i brązu. Światła na bruku malowano jasną zielenią, a w kilku miejscach impastami z bieli czystej lub lekko złamanej niewielkimi dodatkami koloru, a następnie laserowano je zielenią z żółcienia. Po prawej światła malowano również żółcienia.

Różnicowano nie tylko grubość, ale i sposób kładzenia warstwy malarzkiej. Niebo budowano skośnymi uderzeniami z prawej strony, z góry na dół pod kątem 45°. Bruk na odwrót i krótszymi uderzeniami - przecinkami, a nie liniami. Występują też linie poziome. To różnicowanie kierunków kluczowe jest dla bogactwa faktury i podkreślania formy, oraz oddania rozwibrowanego, ślizgającego się we mgle po mokrych przedmiotach światła. Postaci przedstawione są jako rozmyte, ciemne plamy, syntetycznym kształtem zaledwie zasugerowanym w formie. Pierwszy plan dynamizują odważne skosy, oddane układem bruku i krawężnikami, przeciwstawione pionom architektury. Drobną kostką bruku współgra ze zrytmizowanymi prostokątami okien, miękkie plamy postaci kontrastują z geometrią brył budynków.

Obraz mimo nastrojowości mglistego, rozświetlonego pojedynczymi źródłami światła mroku i użycia ilustracyjnych motywów mających odniesienie w literaturze w postaci dorożki, wykorzystuje niektóre środki plastyczne właściwe impresjonizmowi. Faktura jest bardzo bogata i zróżnicowana z wykorzystaniem w świetle odważnych, wysokich impastów. Plama barwna ulega rozbiuciu na plamki chłodnych i ciepłych kolorów, sąsiadujących ze sobą i wzmagających efekt mgły kolorystycznym mżeniem. Wykorzystano też studium momentalnego światła i charakterystycznej aury pogodowej - zredagowanej jednak w autorski



Il. 1. Mżąca, fakturalna powierzchnia w partii światła obrazu *Rynek Starego Miasta w Warszawie nocą*, 1892

sposób dla własnych, nieimpresjonistycznych celów. Jest to bowiem światło nocne, sztuczne, oddane, z wykorzystaniem dużej ilości pigmentów ciemnych (w tym czerni), nie tyle chwytające plenerowe światło, lecz budujące nastrój, w niedosłowny, bliski symbolizmowi sposób, podobnie jak mgła, która nie jest studium pogodowym, lecz jednym z atrybutów tajemniczości i melancholii. W warstwie formalnej wiele zawdzięcza Pankiewicz nokturnom Gierymskiego, malowanym jednak bardziej gładko i z mniejszym rozbiciem plamy, i raczej z nastawieniem na studium miejskiego sztucznego światła, niż, jak w przypadku Pankiewicza inspirowanego symbolistyczną lekturą - na oddanie stanów wewnętrznych.

Zachowało się malowane lekko i dynamicznie tuszem i gwaszem studium do obrazu *Rynek Starego Miasta w nocy* (1892, Muzeum Narodowe w Krakowie, dalej MNK), nr inw III-r. a. 2539 (d. nr 148361), o nieco węższym kadrze, bez dorożki, za to z większą ilością postaci. Być może szkiców przygotowawczych było więcej. O poszukiwaniach świadczą same wspomnienia artysty, ale i kolejny nocny wizerunek *Warszawa - motyw ze Starego Miasta w nocy* (ok. 1892, MNK), również wykonany gwaszem i tuszem, o jeszcze większej swobodzie i dynamice kładzenia plamy, podążającej za sztucznym światłem. W stosunku do tych pierwotnych notatek, scena na obrazie znacznie się uspokoiła, stanowiąc odzwierciedlenie raczej nastrojów wewnętrznych, z odniesieniami symbolicznymi (deszcz, dorożka nieobecna w gwaszach), w przeciwieństwie do chwytających tylko ekspresyjne i drapieżne światło nocnego miasta szkiców (zwłaszcza przypadku tego ostatniego).

Nie tylko warstwa fakturalna i rozbicie plamy barwnej świadczy o pewnej warsztatowej ciągłości z wcześniejszym okresem impresjonistycznym. Zaprawa, podobnie jak w obrazach okresu impresjonistycznego, jest autorska (jednowarstwowa, o spoiwie w postaci kleju glutynowego, prawdopodobnie na bazie kredy i bieli ołowianej, być może z dodatkiem ugru.) Podstawową różnicę stanowi wielowarstwowe opracowanie na czarnym (bądź ciemnym) podmalowaniu, często mokre w mokre, z wykorzystaniem obok warstw kryjących oraz zdecydowanych impastów, także laserunków, jak i miękkich przejść tonalnych. Plama kładziona z różnicowaniem kierunku, w rytmizowany sposób, również wydaje się wypływać z doświadczeń jeszcze okresu impresjonistycznego z 1891 roku. Podobne rozwiązania występują w *Pejzażu z Czarnolasu* (MNK) w partii nieba, a zwłaszcza w tle *Kamelii na misie* (1891, MNK).

Niewątpliwie obraz w porównaniu z realizacjami impresjonistycznymi bogatszy jest w spoiwo olejne, z prawdopodobnym dodatkiem żywicznym. Wielokrotnie podkreślano zależność obrazu Pankiewicza od nokturnów Gierymskiego, m.in. *Placu Wittlesbachów w Monachium* z 1890 roku. Znamienne jednak, że Gierymski operuje w barwach ciepłych - od żółci, przez czerwienie, po brązy. Zasadniczą dominantą w obrazie Pankiewicza jest natomiast chłodna, jaskrawa zieleń ponadto światło w najwyższym natężeniu pozostaje zimne, oddane impastem czystej bieli. Gamy charakterystycznych, soczystych, nienaturalistycznych zieleni, zdają się także mieć swe korzenie w realizacjach z 1891 roku. Pojawiają się w beślonecznym *Krajobrazie z okolic Kazimierza* (MNK) w płaszczyznach zieleni, w konarach drzew *Pejzażu z Czarnolasu*. Zieleń ta obecna jest również w martwych naturach, zestawiona w kontraście kolorów dopełniających z czerwienią. Tak silne odważne kontrasty oraz zdecydowane rytmizowanie plamy

barwnej świadczą o powolnym wkraczaniu zagadnień postimpresjonistycznych już w tych obrazach z 1891 roku, m.in. w obrazie *Kamelie na misie*. W kompozycji *Zające i kuropatwy*, nienaturalistyczną zieleni wykorzystaną do namalowania sierści, zestawił artysta z ostrą czerwienią krwi wypływającej z boku zająca. W *Rynku Starego Miasta* tak silne napięcia kolorystyczne, ocierające się o wartości ekspresyjne nie występują. Aura światła latarni wykonana jest ciemnym, czerwono-brązowym kolorem, kontrastującym z wszechobecną zielenią [Il. 1, 2]. Miejscami pojawia się ta czerwień również jako przełamanie zieleni na bruku. Intryguje kolorystyczne zestawienie latarni dorożki operujących jasnoróżowym światłem z błękitną aurą poświaty. Te kolorystyczne gry obok rytmizowanej plamy barwnej, są kontynuacją poszukiwań plastycznych z okresu wcześniejszego, ostatnich realizacji okresu impresjonistycznego, mimo nowego tematu, radykalnego ściemnienia gamy barwnej, oraz nieobecnych wcześniej - ciemnego podmalowania i laserunków wzbogacających różnorodną tkankę malarską.

Nieco podobnie gama kolorystyczna, jak w obrazie *Rynek Starego Miasta*, budowana jest w obrazie *Zaulek nocą. Wąski Duncj* (1892, Muzeum Historyczne m.st. Warszawy). Zielone plamy zestawione są z czerwienią wpadającą w brąz, miejscami założoną na szerokich powierzchniach, a fragmentami występującą jako kontur. Analogicznie budowane są również białe impastowe światła z czerwionawą poświatą. Niebo ma odcień fioletowawy. Niektóre przekroje poprzeczne warstwy malarskiej z obrazu *Rynek Starego Miasta* mogą świadczyć o próbach takich zestawień w warstwach spodnich już w tym obrazie [Il. 3].



Il. 2. Impastowe światła w obrazie *Dorożka*, 1893



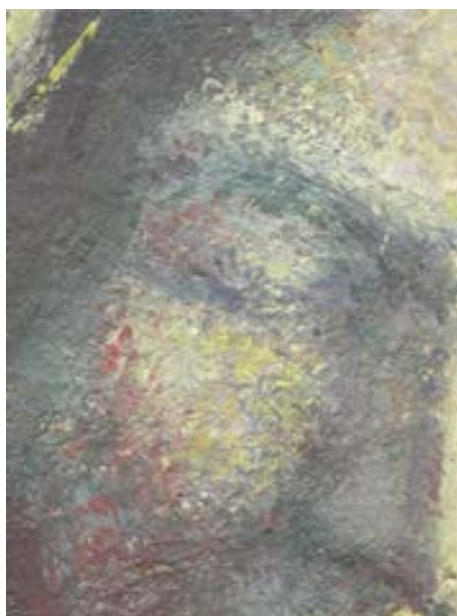
Il. 3. Jaskrawa zieleń oraz fiolet widoczne na przekroju poprzecznym próbki z obrazu *Rynek Starego Miasta nocą*, 1892

Kolejne dwa obrazy z roku 1893 nadal pozwalają widzieć w okresie symbolicznym echa impresjonistycznych eksperymentów. Wyciszony, ciemny obraz *Przy lampie* (MNW) to intymna scena z postaciami o rozmytych, delikatnie

tylko oświetlonych lampą naftową obliczach. Światło budowane jest śmiałymi impastami, jego aura żółtawa, a półcienie ciemno- czerwono-brązowe, podobnie jak w obrazie *Rynek Starego Miasta*. Zielona gama półtonów i cieni jest jeszcze wyrazistsza, niż w obrazach z poprzedzającego roku. W tle częściowo pojawia się rytmizacja pionowo uporządkowanych plam. Uderza silny kontrast w fakturze bardzo wysokich światel oraz cienie i laserunkowo traktowanego tła. W obrazie wykorzystano dużą ilość spoiwa, w światłach farbę o konsystencji masła, w cieniach rozcieńczono ją do połyskującego laserunku.

Zupełnie inny w charakterze jest *Portret kobiety* (MNK), również z 1893 roku. Matową, niewernikowaną powierzchnię malowano półsuchym pędzlem, farbą o niewielkiej ilości spoiwa. W charakterze przypomina ona realizacje wykonywane na absorbujących podłożach kartonowych. Widoczny mżący dukt pędzla prowadzony jest wyraźnymi, wzdłużnymi pociągnięciami po formie. Przecistawienie nasyconej zieleni i ciemnej czerwieni jest nadal obecne, a żółtawe światło na twarzy w najwyższych tonach na blikach włosów jest chłodne i białe. Zupełnie nowym zagadnieniem są fragmenty malowane techniką inspirowaną pointyлизmem [Il. 4]. Jest to bodaj jedyny taki przykład w malarstwie polskim przed rokiem 1900⁷. Drobnymi plamkami koloru zielonego, czerwonego, żółtego i fioletowego budowane są karnacje.

Gamę soczystych zieleni przełamuje obraz *Dorożka w deszczu*⁸ (MNK) z 1893 roku. Utrzymany jest w tonach bardzo ciemnych, bazujących na czerni i szarościach, miejscami nieco ocieplanych. Malowany głównie kryjaco, świetnie oddaje charakter mglistego, wilgotnego wieczoru, z jego roztapiającą kształty aurą. Obraz podmalowano prawdopodobnie wstępnie kolorem brązowym, różnicowanym nieco dla zaznaczenia podstawowych podziałów. Następnie szarością, czernią z żółcieniem, delikatnymi tonami zielonkawymi i żółtawymi oraz bielą, formę budowano plamą. Kładziono ją zarówno kryjaco, półkryjaco mokre w mokre, jak i miejscami transparentnie. Granice plam są raczej miękkie i delikatnie, zachodzą na siebie rozmytymi brzegami, dając wrażenie roztopienia w mglistej atmosferze. Różnicowane są kierunki pionowe dla licznych odbić światel,



Il. 4. Pointylistyczne opracowanie twarzy w *Portrecie kobiety*, 1903

⁷ Pewne elementy takiego podejścia widoczne są jeszcze w obrazie Władysława Podkowińskiego *Rozmowa*, 1894, MNP.

⁸ Inne tytuły to: *Warszawska dorożka nocą*, *Dorożka w nocy*, *Wieczór w Warszawie*, *Bloto*, *Deszcz*.

„rozmywane” następnie pędzlem, w poziomie, na boki dla zgubienia granic. Istotne dla różnicowania powierzchni, ale i dla budowania wrażenia głębi są skosy bruku poddające się zasadom perspektywy linearnej zbieżnej, którego wykreślną dyscyplinę zakłóca rozbitcie całości na pojedyncze kostki. Płaszczyzny zgeometryzowanego bruku, a także gładkiej jezdni, zestawiono z nieregularnym brukiem na pierwszym planie, ułożonym z obłych kamieni. Dzięki temu powierzchnia jest różnicowana, a odmienne struktury układających się na sobie kompozycyjnych trójkątów potęgują wrażenie przestrzeni, „wglębności” obrazu. Służy jej również stopniowe gubienie szczegółu - od pojedynczych obłych kamieni, poprzez zrytmizowane ciągi kostek, aż po nie zróżnicowaną, miękko chwytającą światło powierzchnię jezdni. Wykorzystanie bruku pozwala też przeciwstawić miękkości roztopionych we mgle plam - ostrzejsze, rozdrobnione kształty, chwytające pojedyncze bliki światła. Mimo niewielkiej ilości impastów, daje to wrażenie nieco impresjonistycznej, wibrującej powierzchni, niezależnie od tego, że światło jest nienaturalne: plenerowe, lecz sztuczne, miejskie, choć jednocześnie przetworzone mgłą. Jedyne zdecydowane impasty to pojedyncze błyski latarni i ich odbicia, jak te przy dorożce, czy odbijające się w kałuży na pierwszym planie. Obraz jest przykładem z jednej strony nurtu symbolicznego, oddającego stan psychiki poprzez nastrojowy widok, z drugiej strony myślenia czystą formą, plamami układającymi się w ciekawe kompozycyjne podziały, malarskie faktury z ledwie dopowiedzianym motywem. Ciekawy pomysł stanowi ukazanie w kałuży, na pierwszym planie, lampy gazowej tylko poprzez refleks w wodzie [Il. 2]. Tak jak miasto spowite w tajemniczej mgle nie poddaje się pełnemu oglądowi, tak nieprzenikliwość rzeczywistości dla właściwego poznania wydaje się wzmacniać jeszcze ta gra malarza z obserwatorem. To, co widzimy w kałuży jest wyraźne, lecz tylko udaje rzeczywistość. Rzeczywistość właściwa natomiast roztapia się w wieczornej mgle.

Grunt obrazu *Dorożka w deszczu* stanowi zaprawa fabryczna, jednowarstwowa o spoiwie olejnym, z mieszaniny bieli ołowianej, cynkowej i gipsu, oraz glinokrzemianów. Rysunku nie stwierdzono ze względu na ciemne podmalowanie, choć prawdopodobnie występował. Opracowanie malarskie wielowarstwowe na czerwono-brązowym podmalowaniu, w spoiwie olejnym, z dodatkiem żywicy (przypuszczalnie kopalowej), nanoszone często mokre w mokre z wykorzystaniem zarówno laserunków, jak i warstw kryjących, miękkich przejść tonalnych oraz zdecydowanych impastów, operowało wbrew pierwszemu wrażeniu dość bogatą paletą obejmującą następujące pigmenty i barwniki: biel cynkowa (prawdopodobnie w niewielkich ilościach zawierająca również siarczan baru), biel ołowiowa, żółcień kadmowa, przypuszczalnie żółcień strontowa, żółcień chromowa, cynober, miejscami w niewielkich ilościach czerwień organiczna, niewykluczone, że w dwóch rodzajach: ciemna - osadzana na związkach cyny⁹, zawierająca również miedź, oraz kolejna, osadzana na wodorotlenku glinu, mająca ponadto fosfor,

⁹ Tlenki lub chlorki cyny wykorzystywano jako nośniki dla wybranych barwników organicznych w XIX wieku, stwierdzano je m.in. u Monet'a, Degas, Van Gogha, wśród polskich malarzy m.in. u Matejki (patrz: M. Wachowiak, A. Klisińska-Kopacz, *Issues of Jan Matejko painting technique*, w: *Interdisciplinary Research on the Works of Art.*, red. J. Olszewska-Świątek, J.M. Arsyńska, B. Szmelter-Fausek, Toruń 2012, s. 259-8, oraz Wyczółkowskiego (M. Wachowiak, *Raport z badań palety L. Wyczółkowskiego*, w posiadaniu Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy).

chlor i potas (ich obecność wynika z metod pozyskiwania barwnika z surowców naturalnych) oraz kredę. Palety dopełnia błękit kobaltowy, zieleń szwajnfurcka, umbra, sjena, ugier, asfalt, oraz czern prawdopodobnie kostna.

Znamienne jest pojawienie się na palecie bieli cynkowej, nieobecnej jeszcze w obrazie z poprzedniego roku *Rynek Starego Miasta*. Biel cynkowa ma dużo bardziej transparentny charakter i lepiej nadawała się do oddania miękkich przejść tonalnych, niż bardziej kryjąca, tradycyjna biel ołowiowa.

Oryginalny werniks na bazie żywic naturalnych białą fluorescencją w UV, stwierdzoną w trakcie obserwacji na przekroju poprzecznym warstwy malarzkiej, sugeruje użycie żywicy kopalowej.

Podobną problematykę przedstawień zamkniętych w wąskich, ciemnych gamach kolorystycznych podejmuje obraz z lat 1893/1894, *Nokturn. Łabędzie w Ogrodzie Saskim nocą* (MNW). Inspirowany sonetem Mallarme¹⁰ i poparty studiami rysunkowymi z natury, mimo literackich powinowactw, nie jest powierzchniowo ilustracyjny. Uderza nowatorskim, uciekającym od figuracji komponowaniem tematu. Nieprzypadkowy wydaje się tytuł *Nokturn*, przywołujący na myśl Whistlera i jego, często również budowane na granicy realizmu i abstrakcji, muzyczne harmonie, nierzadko nokturnowe, ciemne, zamknięte w szarości brzozyściach gamach i rozświetlone pojedynczymi błyskami światła.

Wątki *Nokturnu* kontynuowane są w namalowanym w 1896 roku obrazie *Czarne łabędzie* (MNK). Rozmycie międko budowanych form występuje w tej kompozycji w jeszcze większym stopniu. Kadr jest poszerzony w stosunku do *Nokturnu*, mniejsze są natomiast obszary światła. Obraz budowany jest na niedopowiedzeniu niezbyt widocznych brył, a zwłaszcza na napięciu między ogromnymi, międko malowanymi powierzchniami, a zdecydowanymi, niewielkimi akcentami odbijających się w wodzie światła, oddanych nie tylko impastem bieli, ale i dwoma akcentami kolorystycznymi czerwieni (cynober) oraz zieleni (zieleń szwajnfurcka) [Il. 5]. Pewnego rodzaju zgrzytem może być również prawdopodobnie świadomie podkreślona tytułem postać śpiącego „czarnego” łabędzia (wbrew tradycyjnym skojarzeniom), przeciwstawiona lekko chwytającemu światło jaśniejszemu, który wypłynął mimo nocy na toń stawu. Obraz zamyka serię kompozycji tzw. okresu ciemnego. Podobnie jak w przypadku *Dorożki* stwierdzono



Il. 5. Gładkie i połyskujące opracowanie powierzchni obrazu łabędzie, ze znaczną ilością dodatku żywicy do medium

¹⁰ *Le vierge, la vivace et bel aujourd'hui* z tomu „Vers et prose”, wydanego w Paryżu w 1893 roku.

jednowarstwową zaprawę fabryczną. Jej wypełniacze na bazie kredy i przypuszczalnie bieli ołowianej z dodatkiem siarczanu baru łączy spoiwo olejne. Rysunku nie stwierdzono, niemniej na podstawie wspomnień Stefana Laurysiewicza wiadomo, że malowanie obrazów poprzedzały liczne studia rysunkowe śpiących łabędzi wykonywane z natury¹¹. Opracowanie malarskie wielowarstwowe, miękko rozmalowywane mokre w mokre, wychodzące z ciemnego podmalowania, wykonano w spoiwie olejnym, z dużym dodatkiem żywicy, prawdopodobnie kopalowej. Paleta obejmuje biel cynkową, żółcień kadmową i strontową, cynober, miejscami w niewielkich ilościach czerwień organiczną, błękit kobaltowy, zieleń szwajnfurcką (m.in. refleks zielonego światła w wodzie), fragmentami w nieznacznym domieszkach zieleń szmaragdową, a także pigmenty żelazowe: umbrę, (ponadto sjenę?) oraz czerń, przypuszczalnie węglową. Znamienne, że biel cynkowa, użyta po raz pierwszy w *Dorożce*, w *Czarnych łabędziach* całkowicie wyparła użycie bardziej tradycyjnej bieli ołowianej.

W 1893 dawny przyjaciel Pankiewicza, Laurysiewicz zaprasza go do swej posiadłości w Duboju na Pińszczyźnie. Rok 1889 przynosi znajomość z adwokatem Adamem Oderfeldem oraz Feliksem Jasieńskim, co owocuje zamówieniami na obrazy i ważnymi, trwałymi znajomościami z hojnymi mecenasami sztuki. Obecność w Duboju w latach 1896-1897 podsumowują dwie wersje *Parku w Duboju* (MNW i własność prywatna) - nastrojowe, tajemnicze pejzaże (druga wersja powstaje po czasie już w 1889). W roku 1897 powstają również dwie wersje *Portretu dziewczynki w czerwonej sukience* - córki mecenasa Oderfelda - Józefy.

W portretach właśnie czuje się inspirację Jamesem McNeill Whistlerem, orkiestrującym kolorystyczne harmonie, ale jednocześnie podziwianym przez Pankiewicza Velazquezem (zwracano uwagę na związki między *Dziewczynką w czerwonej sukience* z Muzeum Narodowego w Kielcach, a *Portretem infantki Małgorzaty w wieku lat trzech*, ok. 1654, według której powstała ponadto rycina Polaka w technice suchej igły w 1895 roku).

Inspiracje autorem *Infantki Małgorzaty* wyraźniej jednak może jeszcze widać w *Portrecie Henryka Jasieńskiego* (syna Feliksa) z 1895 roku (Muzeum Lubelskie w Lublinie). Ma on, jak na chłopca, bardzo dziewczęcy wyraz twarzy, podobnie ustawione w prawej części źrenice oczu, oraz analogiczną, bladą cerę, podkreśloną delikatnym różem rumieńców. Obraz powstał, podobnie jak inspirowana nim pierwsza graficzna praca Pankiewicza w 1895 roku. Analogiczne do hiszpańskiego portretu są do pewnego stopnia elementy ubioru tj. biała bluzka współgrająca z delikatną bladą cerą oraz czarny kołnierzyk opinający szyję. Dziecko na kompozycji Velasqueza zestawiono z dużym obszarem intensywnie błękitnej draperii, którą na portrecie autorstwa Pankiewicza, zastąpiła nasycona czerwień zasłony, stanowiącej kontrastowe tło. Zupełnie inaczej budowany jest *Portret Stefana Polczyńskiego* (MNW) z 1897 roku¹². Zdecydowanie bardziej swobodny w pozie, z ciepłym i choć miękkim, to jednak wyraźnie ukierunkowanym światłem, obok świetnego psychologicznie wizerunku, stanowi wirtuozowsko zorkiestrowaną harmonię oliwkowych żółcień. Postać chłopca

¹¹ List przytaczany w: J. Dmochowska, *W kręgu Pankiewicza. Wspomnienia i listy 1906-1940*, Kraków 1963, s. 43.

¹² obrazów nie badano.

zatopiona jest w przenikającym i spajającym całość świetle. Chwytające refleksy światła włosy budowane są subtelniej, kolorem, a nie jak w przypadku *Portretu Henryka Jasieńskiego* - nieco walorowo, w oparciu o czern i biel. Wydaje się, że tym właśnie obrazem wkracza Pankiewicz w portretych w problematykę Whistlerowskich harmonii i subtelnych orkiestracji koloru. Niemniej nadal jest to jednocześnie portret psychologiczny o realistycznym zacięciu, świetnie chwytający trudną do oddania dziecięcą, jednak niezinfantyliźowaną naturę.

Inne nieco zagadnienie - przeciwstawienia płaszczyzny nasyczonej, intensywnej, niezbyt różnicowanej czerwieni, działającej zdecydowaną płaszczyzną - z zielonkawym płaskim tłem, podejmują obie wersje portretu *Dziewczynki w czerwonej sukience* (1897 Muzeum Narodowe w Kielcach i MNK). Postaci są wyizolowane i zdystansowane wobec widza, na którego patrzą nieobecny wzrokiem. Charakterystyczne w tych wizerunkach jest świetne wystudiowanie pszenicznych, miękko chwytających światło włosów. W po wielokroć mokre w mokre malowanym wielowarstwowym opracowaniu, niezmiernie istotna pozostaje granularna faktura płótna. Często na szczycie splotu nitek płótna i w ich zagłębieniu, znajduje się nieco inny kolor, pozwalając „ziarnem” i rozwibrowaniem uchronić płaszczyznę karnacji przed porcelanową nudą [Il. 6].



Il. 6, 7. Wykorzystanie mżącej faktury płótna oraz sposób budowy oka w obrazie *Portret dziewczynki w czerwonej sukience* (MNKi), 1897, znacznie gładzsze opracowanie w późniejszej „krakowskiej” wersji obrazu (MNK), 1897

Wielokrotnie pisano o silnych wpływach dzieł Whistlera na obie wersje *Dziewczynek*. Czapskiemu artysta przekazuje, że: ...znał wtedy zaledwie kilka reprodukcji [jego] dzieł¹³. Natomiast Dmochowska wspomina, że: ...około roku 1907-1908 otrzymały z siostrą od Pankiewicza album Whistlera¹⁴. Od kiedy artysta był w jego posiadaniu trudno stwierdzić. Warto też zaznaczyć, że tomik poezji Mallarmego *Verse et Prose*, w którym w latach 90. się rozczytywał, ilustrowany był właśnie przez Anglika. Wpływy musiały mieć miejsce, mimo że splecione z własnymi doświadczeniami i ewolucją malarstwa samego Pankiewicza, oraz silnymi inspiracjami Velazquezem, którego bardzo cenili także Whistler. Wydaje się jednak, że o ile w dziełach Whistlera od strony formalnej częściej

¹³ J. Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, Warszawa 1936, s. 66.

¹⁴ J. Dmochowska, *W kręgu Pankiewicza. Wspomnienia*, s. 52.

chodziło o stopienie całości i uzyskanie osławionych harmonii, o tyle w płótnie Pankiewicza, mimo że również świetnie zharmonizowanym, widoczne jest raczej przeciwstawienie silnych plam czerwieni sukni i zielonkawego tła. Być może jest to przetworzenie w symbolistycznej formule problemu kontrastu zieleni i czerwieni, analizowanego w późnym okresie impresjonistycznym - m.in. *Kameliach na misie* i *Zającach*. Znamienny jest też fragment listu do Laurysiewiczza z podróży m.in. do Austrii: *...ze wszystkich jednak obrazów najlepsze Velazquezy wiedeńskie (...) wszystko inne znudzi się, te infantki żywe i cudownie zharmonizowane w czerwonym kolorze*. Wagę inspiracji Hiszpanem potwierdza sztych z 1895 roku wg obrazu *Infantka Małgorzata*, wydatnie wpływający na ostateczną kompozycję dzieła kieleckiego. Mimo że Pankiewicz w tym okresie znalazł twórczość Whistlera prawdopodobnie tylko z reprodukcji, warto przytoczyć dwa ważne aspekty techniki Anglika stosowanej w jego *Nokturnach* i *Harmoniach*. Whistler eksperymentował w poszukiwaniu właściwego spoiwa, które sam nazywał „sosem”, bazując według wspomnień swego asystenta na oleju lnianym, żywicy mastyksowej i podobnie jak Pankiewicz - kopalowej¹⁵. Obaj również używali go w ten sposób, by powierzchnia, mimo użycia tego medium, nie była za bardzo błyszcząca. Kolejny istotny czynnik to grunty lub podmalowania - w przypadku Whistlera - podobnie, jak w wielu obrazach symbolicznych Pankiewicza - ciemne. Z reguły bazowały na bieli ołowianej oraz czerni z kości słoniowej, modyfikowanych nieznacznie niewielkimi dodatkami innych kolorów¹⁶. Niemniej Pankiewicz używał farby w sposób kryjący w przeciwieństwie do Whistlera. Charakter opracowania malarskiego, bardzo cienkiego, z prześwitującym spod spodu nieznacznie podłożem i widocznym delikatnym duktem pędzla wynikającym z użycia dużej ilości spoiwa w farbie, widoczny jest tylko w tle krakowskiej wersji *Dziewczynki w czerwonej sukience*.

Ciekawe jest też zestawienie charakterystycznych sygnatur Whistlera z kwiatami storczyka umieszczonych w „kieleckiej” wersji Pankiewicza *Dziewczynki w czerwonej sukience*. Ich pojawianie się w postaci obciętej, odważnie kadrowanej, bez ukazania wazonu, wraz z rzuconym na niezdefiniowane tło cieniem niewątpliwie dodaje tajemniczości. Kwiaty nie są potraktowane w sposób tak przestrzenny, materialny jak np. suknia czy włosy. Mimo aluzji do natury, działają raczej jako swego rodzaju ornament, a kształtem przywołują pojawiające się na obrazach Whistlera, nieuzasadnione sceną płasko traktowane motyle, czy przestylizowane na wzór ważek, bądź floralnych elementów, płasko zakładane sygnatury [Il. 8, 9, 10].

Poza modelki może stanowić z jednej strony lustrzane odbicie dzieła Velasqueza. Zależność od niego można widzieć w sztychu wzorowanym na *Infantce Małgorzacie* stanowiącym już próbę redakcji tematu np. kadru, w którym - podobnie jak w *Portrecie dziewczynki* - artysta rezygnuje z przedstawienia całej postaci, a ponadto w jej ręce umieszcza niedookreśloną materię, bliższą jednak raczej chustce trzymanej przez dziewczynkę, niż wachlarzowi dzierzonemu

¹⁵ S. Hackney, *Colour and Tone in Whistler's 'Nocturnes' and Harmonies 1871-72*, w: „The Burlington Magazine” 136, No 1099 (October 1994), s. 697.

¹⁶ J.H. Townsend, *Whistler's oil painting materials*, w: „The Burlington Magazine”, October 1994/ No 1099, CXXXVI, s. 692.

przez małą Infantkę. Kwestie odbicia lustrzanego komplikuje fakt, że do jego użycia był zmuszony Pankiewicz już w trakcie wykonywania sztychu, by otrzymać poprawną wersję na odbitce, co mogło ułatwić decyzję o takim odejściu od dosłownego cytatu z Velazqueza już w malarskiej wersji kompozycji.



Il. 8, 9, 10. J.A.M. Whistler, *Aranżacja w kolorach cielistych i czerni. Portret Teodora Duret*, 1883-4., fragment, *Portret dziewczynki w czerwonej sukience*, 1897, MNKi, fragment obrazu ze storczykami, J.A.M. Whistler, *Autoportret*, ok. 1873, fragment z sygnaturą w postaci przestylizowanych w formę ważki liter J. W.

Z drugiej strony jednak, również w niejednym dziele Whistlera moglibyśmy znaleźć źródła inspiracji do pozy wybranej przez Pankiewicza, choćby w przywoływanej przez Janowskiego *Symfonii w bieli nr 2 – Biała dziewczynka* z 1864 roku¹⁷. Wydaje się jednak, że obecne są zarówno ślady inspiracji Whistlerem, jak i Velasquezem, od którego jednak oderwał się artysta dużo bardziej, niż w przypadku nie tak wysokiej jakości artystycznej *Portretu Henryka Jasieńskiego*.

Analiza rentgenogramów wybranych fragmentów лица kieleckiej wersji *Portretu dziewczynki* pozwoliła stwierdzić znaczne autorskie zmiany kompozycji [Il. 11]. Lewy rękaw miał głębiej modelowane, grubsze, lecz mniej liczne i nie tak delikatne fałdy. Twarz dziewczynki była większa od obecnie widocznej i z oczami pierwotnie umieszczonymi wyżej. Rękaw sukienki w prawej części obrazu był większy, przypominał w kształcie ten widoczny obecnie po lewej stronie. Wydaje się, że całe lewe ramię umieszczone było bardziej z przodu, frontalnie, na jednej linii z drugim, a nie jak obecnie - lekko cofnięte.



Il. 11. Rentgenogram obrazu *Dziewczynka...* (MNKi) z zaznaczoną żółtym konturem, ostateczną wersją kompozycji – widoczne znaczne autorskie poprawki w stosunku do pierwotnej kompozycji

¹⁷ J. Janowski, *Józef Pankiewicz wobec „łacińskiej tradycji” malarstwa europejskiego*, w: „Pamiętnik Sztuk Pięknych”, nr 4, UMK, Toruń 2003, s. 23.

Niewykluczone, że pierwotnie ręka wcale nie była oparta na krześle, a opadała swobodnie w dół. Zmiany autorskie widoczne są również w partii włosów. Nie opadały one z przodu na suknię, lecz kryły się za plecami, eksponując bufiasty i większy, niż widzimy rękaw po lewej. Po przeciwnej stronie natomiast, włosy pierwotnie były rozpuszczone swobodniej, szerzej. Inny jest również wyraz twarzy. Mimo że trudno o precyzyjne porównania, wydaje się, iż we wcześniejszej pozie widać było zmęczenie modela i dosłowną powagę oraz smutek, w przeciwieństwie do ujawniającego się dziś, po lekkiej korekcji ust, tajemniczego, łagodnego półuśmiechu. Prawdopodobnie pomniejszenie w skali całej figury dziewczynki miało podkreślić jej lekkie oddalenie, odgrodzenie od widza, podobnie jak zanurzający ją w samej sobie, refleksyjny, delikatny półuśmiech oraz nieobecne, choć szeroko otwarte oczy. Rentgenogram wydaje się ukazywać więcej niż ostateczny wizerunek zależności od *Portretu Infantki Małgorzaty* Vealzequeza. Finalna wersja natomiast ujawnia zbliżanie się do bardziej niedopowiedzianych, owianych aurą tajemniczości dzieł Whistlera. Szukanie wizji i znaczne zmiany kompozycji i wyrazu przedstawienia w trakcie malowania mogą skłaniać do przypuszczenia, że jest to pierwsza wersja portretu Józefy Oderfeldówny. Wersja *Portretu Józefy Oderfeld* z Muzeum Narodowego w Krakowie, zarówno w promieniach Rentgena, jak i w podczerwieni, nie wykazuje żadnych zmian autorskich, ani problemów z nadaniem kompozycji ostatecznej formy. Malowana cienie potwierdza, w przeciwieństwie do wersji kieleckiej, brak wahań artysty w trakcie pracy.

Całość portretu z Muzeum Narodowego w Kielcach, oprócz czerwonej sukni malowanej prawdopodobnie bezpośrednio na białej zaprawie, podmalowano wstępnie kolorem oliwkowozielonym. W części dolnej (oprócz sukni) naniesiono nań prawdopodobnie czerń lub brąz i następnie modelowano. Możliwe że również w części karnacji podmalowanie było dość ciemne: ciemnougrowe, miejscami być może brązowe lub czarne. Czy wykonywano je na ogólnym, ciemnooliwkowym podmalowaniu, podobnie jak tło - trudno orzec, ale jest to niewykluczone. Twarz malowano na ciemniejszym podmalowaniu kryjaco, kolorem karnacyjnym mokre w mokre, z dużą ilością bieli, o fakturze niezbyt mocnej, niezakrywającej struktury płótna, głównie w światłach, na cienie wjeżdżając tylko delikatną mgiełką półkryjącego koloru, z większą ilością czerni i żółci. Te niuanse w zachodzeniu na siebie plam rozmalowanych w charakterystyczny sposób - bardziej kryjaco w części centralnej - cienie i coraz bardziej transparentnie ku granicom, z wielokrotnie nakładającymi się na siebie rozmytymi brzegami, dają wrażenie wibrowania kilku półprześwitujących warstw woalów barwnych, różnie przyjmowanych przez pozostawioną, wibrującą fakturę płótna, wpływającą na strukturę powierzchni całej karnacji.

Zastanawia niesamowity efekt iluzji materii osiągnięty dość prostymi środkami malarskimi. Obraz malowano w znacznej części mokre w mokre, od ciemnego podmalowania ku jasnym światłom, nieznacznie tylko modelowano później wybrane fragmenty laserunkami, bądź warstwami półkryjącymi. Olśniewający rezultat wypływa z mistrzowskiego opanowania techniki miękiego wmalowywania niedoschniętych jeszcze warstw w siebie nawzajem, z poszanowaniem prześwitywania w różnym stopniu, świadomie kontrolowanego - warstw spodnich. Zwykle dla osiągnięcia takiego efektu wykorzystywano dużą

ilość laserunków i bardziej gładkiej faktury, pozwalającej na precyzyjniejsze opracowywanie miękkich przejęć. W przypadku Pankiewicza, właśnie poszanowaniem tekstury płótna, uchronił artysta obraz przed zbyt porcelanowym, gładkim, emaliowym, i nieadekwatnym do materii skóry działaniem portretów wielu innych malarzy [Il. 6]. W partii tła podmalowanie stanowiła delikatna zielonkawa szarość, ocieplana następnie w kierunku tonów jasnozielonych.

Czerwień sukni budowano w pełnym nasyceniu intensywnego koloru, prawie bez użycia bieli, budując cień przez delikatne, mokre w mokre wmalowywanie kolejnych partii czerwieni, miejscami z niewielkim dodatkiem czerni.

Obraz malowany był pierwotnie na nieco większym formacie, prawdopodobnie z autorskim założeniem późniejszego precyzyjnego docięcia całości. Na górnej i dolnej krawędzi znajduje się ograniczenie kompozycji w postaci czarnego paska.

Jednowarstwowa zaprawa: fabryczna, o spoiwie olejnym zawierała wypełniacz na bazie bieli ołowiowej z dodatkiem kredy. Wielowarstwowe opracowanie malarskie budowano międko wymalowywanymi mokre w mokre warstwami kryjącymi i półkryjącymi, z użyciem dużej ilości medium żywicznego, również w międzywarstwach, wykonane w spoiwie olejnym z żywicą kopalową, co uwidaczniają przekroje obserwowane w świetle UV. Niemniej ostateczny efekt powierzchni jest raczej aksamitny niż silnie połyskujący, jak miało to miejsce na przykład w przypadku *Czarnych łabędzi*. Paleta obejmowała biel ołowiową, żółcień kadmową, cynober, czerwień żelazową, czerwień organiczną, ziemię zieloną, czern kostną.

„Krakowski” *Portret dziewczynki w czerwonej sukience* na podstawie zdjęć rentgowskich wydaje się być późniejszą, autorską wersją pierwowzoru z Kielc. Podobnie jak w obrazie kieleckim Józefa Oderfeld ubrana jest na nim w sukienkę koloru jaskrawoczerwonego, widoczną jednak tylko do ramion, gdyż cała postać został wykadrowana i ukazana w popiersiu. Obraz w partii karnacji malowany jest kryjąco, w tle półkryjąco, szarością zielonkawą, z zaprawą prześwitującą między liniami przetrąć odpowiadających duktowi pędzla. Suknię malowano prawie czystą czerwiecią, nieznacznie tylko różnicowaną niewielkim dodatkiem bieli i żółcień w światłach. Możliwe że cienie wmalowano mokre w mokre czerwiecią z niewielką ilością czerni półkryjąco, a w najgłębszych tonach kryjąco. Miejscami (partia oczu) widoczna jest też kreska ołówka, świadcząca o jego wykorzystaniu w fazie przygotowawczej, a może i w trakcie samego malowania dla precyzyjnego wyostrenia granic niektórych form.

Obraz malowano pierwotnie na większym, niż eksponowany, obszarze. Wszystkie krawędzi, o znacznym nadatku płótna, mają oprócz dolnej krawędzi, zamalowaną do samego krańca powierzchnię kolorem oliwkowym [Il. 12]. Na górnej krawędzi widoczny jest też ślad po krawędzi krosna, sugerujący że obraz był trochę „wyższy”, dopiero później skadrowany od góry. Pankiewicz malował całość na większych krosnach lub dokonał zabiegu przesunięcia namalowanego już obrazu nieco w górę, zmieniając nieznacznie kompozycję - zmniejszając powierzchnię tła u góry, eksponując większą część partii dolnej. Mógłby za tym przemawiać fakt, że tylko część dolna jest niedomalowana do krańców, być może w wyniku przesunięcia całości wizerunku w górę. O tym że pierwotnie obraz mógł mieć format o pionowej krawędzi dłuższej, lub całość w formacie jak dzisiejszy, była przesunięta ku dołowi, świadczy też druga sygnatura, obecnie niewidoczna, przesłonięta felcem ramy pod jej górną listwą. Podobna sytuacja miała miejsce

w przypadku portretu z Muzeum Narodowego w Kielcach, także podwójnie sygnowanym z jedną sygnaturą, pierwotną i z datą powstania obrazu, ukrytą na krajce pod górną listwą ramy [Il. 13]. Również analogicznie do tamtego obrazu Pankiewicz po podmalowaniu całości kolorem tła, (na powierzchni większej, niż ostatecznie eksponowana) wydzielił malowaną ciemniejszym kolorem ramkę (nieco większą niż ostatecznie wybrany format), ograniczając w ten sposób pole kompozycji. Podobny zabieg obserwujemy również w obrazie „*Barbarka i kwiaty* (MNK) - wyciętym z większego formatu i o obszarze nowej kompozycji, ograniczanym czarnymi paskami na krawędziach.



Il. 12. Autorskie ograniczenie ciemną ramką malowanej kompozycji, *Dziewczynka...* (MNK), ponadto na krośnie widoczna pieczętka krakowskiego sklepu Aleksandr-wicz z materiałami malarskimi



Il. 13. Pierwotna sygnatura obrazu *Dziewczynka...* (MNKi) na górnej krawędzi obrazu

Na wszystkich krajkach krakowskiej wersji portretu widnieją ślady gwoździ naciągających płótno na większy, niż obecny format krosien (ślady po gwoździach na zachowanych z nadmiarem krajkach oraz ciemny obszar tła wykraczający poza eksponowany, obserwujemy również w innych obrazach okresu symbolicznego m.in. w *Czarnych Łabędziach*. W *Dorożce nocą* na jednej krawędzi również widoczne są ślady po gwoździach odpowiadające większemu, niż ostateczny format krosien.)

Fabryczna zaprawa o spoiwie olejnym była oryginalnie jedno- lub dwuwarstwowa. Na warstwie o wypełniaczu na bazie kredy leży cienka, wyrównująca warstwa, prawdopodobnie autorska, gdyż jest naniesiona na fragmenty przedstawienia (brak jej na próbce nr 25 pobranej z krajki lewej). Ewentualnie jest to druga warstwa zaprawy fabrycznej o wypełniaczu na bazie bieli ołowianej i niewielkiej ilości bieli cynkowej w spoiwie olejnym. Rysunek kompozycji wykonano ołówkiem lub czarną kredką, cienką precyzyjną kreską. Jest on widoczny w promieniowaniu podczerwonym, zwłaszcza w partii fałd sukni, być może miejscami (oko), użyty już w trakcie malowania do doprecyzowania formy, a następnie ponownie zmięczony półprzejrystością nałożoną farbą. Dość gładkie, wielowarstwowe, jednak bardzo cienkie, opracowanie malarskie budowano miękko wmalowywanymi mokre w mokre warstwami kryjącymi i półkryjącymi (te ostatnie zwłaszcza w partii tła z prześwitującym podłożem), w spoiwie olejnym z żywicą kopalową, stwierdzoną w badaniach FTIR oraz GC-MS. Paleta obejmuje biel cynkową, niewykluczone że w niewielkich ilościach uzupełnianą również użyciem dodatkowo bieli ołowianej,

ponadto żółć kadmową, strontową i prawdopodobnie cynkową. Niewykłuczone jest użycie ugru, czerwienie stanowią cynober, czerwień żelazowa, oraz czerwień organiczna osadzana na wodorotlenku glinu, zawierająca krzemionkę oraz pierwiastki charakterystyczne w postaci fosforu, chloru i potasu (czerwień o takim składzie stwierdzano również na innych obrazach artysty z tego okresu). Obok zieleni szwajnfurckiej występowała być może również zieleń chromowa, ponadto błękit kobaltowy, czerń oraz pigmenty ziemne.

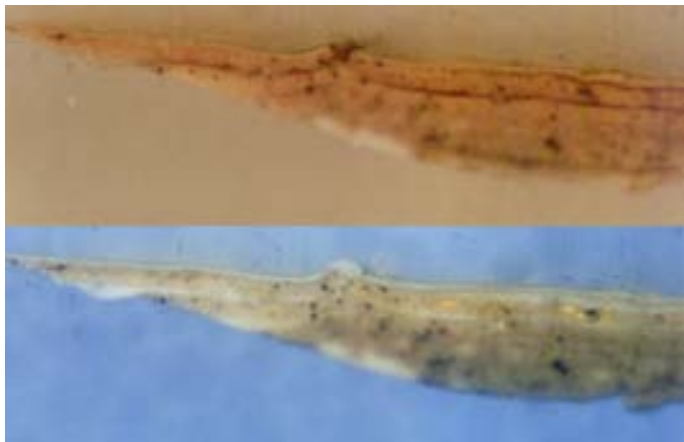
Nieco inne podejście do portretu, niż w obu wersjach *Dziewczynek*, uwiadacza się w *Portrecie Pani Oderfeldowej z córką* (1899 MNW). Ujętą w całej postaci w profilu, siedzącą w majestatycznej pozie, w ciemnej sukni matce, przeciwstawiona jest ujęta frontalnie w białej sukni córka z burzą loków na pszenicznej czuprynie i trzymająca w swej dłoni pomarańczę. Powstaje napięcie między dwiema zupełnie inaczej ujętymi postaciami, z których jedna zapatrzona jest w nieokreśloną dal, młodsza zaś kieruje prowokująco wzrok ku widzowi. W postaci pani Oderfeld dopatrywano się wpływów Whistlera, a zwłaszcza znanego *Portretu matki*¹⁸. Całość sceny, ujętej bardzo realistycznie, wskazywała na powinowactwa z Fantin de La Tourem¹⁹. Od strony malarskiej twarze kształtowane są dość podobnie jak w *Portretach dziewczynek*, z mistrzowskim oddaniem pszenicznych włosów dziecka oraz podobnie traktowaną, bogatą tkanką malarską karnacji, wykorzystującą fakturę płótna i zachodzenie na siebie półkryjących warstw, wibrujących na szczytach splotów płótna [Il. 6, 7]. Możliwe że przynajmniej fragmentarycznie kompozycja była kończona już w ramach, na co mogą wskazywać późniejsze opracowania ornamentu na dywanie, czy drobne poprawki granic czarnej sukni, nie doprowadzone do samej krawędzi kompozycji, lecz przerwane równolegle do dolnej krawędzi ramy.

Nieco bardziej tradycyjne traktowanie w *Portrecie Pani Oderfeldowej z córką*, zamknięte w ciemniejszych gamach i budowane bardziej akademickim, ciepłym, sztucznym światłem, nasiliło się jeszcze w skromnym, wyciszonym, powstałym o rok późniejszym *Portrecie matki*, przywodzącym na myśl niektóre portrety XVII-wiecznych Mistrzów. Całość jest jeszcze ciemniejsza i zamknięta w węższych gamach. Ciekawe jest budowanie kompozycji światłem. Prawą część twarzy przykrywa cień dłoni chwytającej za skroń, by złagodzić efekt oślepiającego stare oczy światła. Rentgenogramy potwierdziły, że dość tradycyjna jest nie tylko kolorystyka, ale i sposób budowania obrazu, wychodzący od precyzyjnych podmalowań karnacji bielą ołowianą w światłach, i przypuszczalnie brązem w cieniach i dopiero na takim klasycznym podmalowaniu, budowana jest z użyciem laserunków i impastów w światłach twarz i dłoń portretowanej.

Dość zachowawczy jest również *Portret własny* z 1904 roku (MNP). Na przekrojach wykazuje on uporządkowanie dość cienkich i równomiernie grubych warstw malarskich oraz użycie, podobnie jak w przypadku *Portretów Dziewczynek w czerwonej sukience*, żywicy kopalowej już we wstępnych etapach opracowania [Il. 14, 15].

¹⁸ Na co wskazywała J. Szczepińska, *Pankiewicz - modernista*, s. 206.

¹⁹ J. Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, s. 71.



Il. 14. 15. Przekroje poprzeczne warstwy malarskiej obrazu *Autoportret* (1904, MNP), wskazujące na żywiczne, laserunkowe (prawdopodobnie żywica kopalowa) opracowanie, także w międzywarstwach, o białej fluorescencji w promieniowaniu UV

Wśród pigmentów stwierdzono w *Portrecie własnym* biel ołowianą (w mieszaninie producenckiej z niewielką ilością cynkowej), żółcień strontową, ugię, cynober, czerwień organiczną, osadzaną na wodorotlenku glinu, zawierającą krzemionkę oraz chlor (analogiczna w składzie do czerwieni w obrazie *Dziewczynka w czerwonej sukience* z Muzeum w Krakowie). Przenośny spektrometr pozwolił zidentyfikować ponadto niewielkie ilości cyny w czerwieni - mogły więc wystąpić dwie czerwienie organiczne lub jedna o mieszanym substracie, obok wodorotlenku glinu, również ze związkami cyny²⁰. Czerwienie te uzupełnia czerwień żelazowa, błękit kobaltowy, zieleń szwajnfurcka (w niewielkich ilościach), być może ziemia zielona, sjena, umbra, oraz czerń żelazowa.

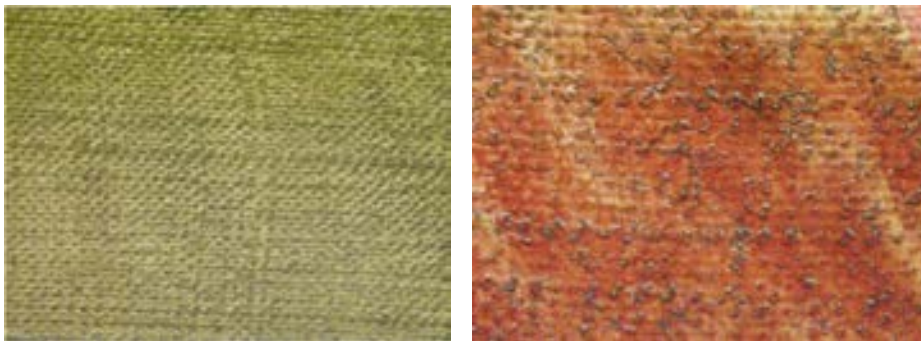
Obok obrazów tzw. okresu ciemnego i dziecięcych portretów, kojarzone z symbolicznym okresem twórczości Pankiewicza są również przedstawienia wnętrz francuskich katedr, pogrążone w mroku przełamany intensywnym akcentem kolorowego światła przesączonego przez witraże. Problemy formalne tak budowanych światłem obrazów podjął artysta we *Wnętrzu katedry w Chartres*, (1903, MNW) i wcześniejszym studium akwarelowym, oraz w *Katedrze Notre Dame w Paryżu* (także z 1903 roku, MNP), poprzedzonej m.in. małym studium olejnym). Mimo tajemniczości przedstawień, są one raczej studiami światła, inspirowanymi wcześniejszymi doświadczeniami Aleksandra Gieryskiego, choć nadal pewne elementy, jak płomień świec rozświetlające mrok czy ledwo zasugerowane plamami białych czepców postaci siostr zakonnych, oddanych duchowemu aspektowi egzystencji, sugerują delikatne symboliczne odniesienia. Obydwie kompozycje wychodzą z ciemnych podmalowań, oprócz fragmentów światła witraży, podmalowanych grubo bielą i następnie laserowanych intensywnymi kolorami. W obydwu występują również spęknięcia pierwotne,

²⁰ co sugerowano dla wybranych obrazów C. Monet (patrz Bomford D., Kirby J., Leighton J., Roy A., *Art in the making. Impressionism*, London 1990).

spowodowane obfitym użyciem asfaltów, zwłaszcza w obrazie *Wnętrze katedry Notre Dame*. Obraz ten ponadto malowany jest z dużą ilością żywicznego spoiwa, którego wybłyszczenia zakłócają pełen odbiór wizualny dzieła. Na fabrycznej zaprawie o spoiwie olejnym i wypełniaczach na bazie kredy z niewielkim dodatkiem bieli cynkowej i ołowianej, wprowadzano wielowarstwowe opracowanie malarskie na ciemnym podmalowaniu, z użyciem asfaltów oraz spoiwa olejnego ze znacznym dodatkiem żywic naturalnych. Paleta obrazu obejmuje biel ołowianą, żółcień strontową i kadmową, cynober, czerwień żelazową i organiczną, błękit kobaltowy, (niewykluczone, że również błękit pruski), zieleń szwajnfurcką w niewielkiej ilości, zieleń szmaragdową, prawdopodobnie ziemię zieloną, (być może także zieleń cynobrową), umbrę, sjenę, oraz asfalty.

Równolegle do kompozycji malowanych tłusto, z obfitym użyciem spoiwa żywicznego w dość grubym wielowarstwowym opracowaniu powstają obrazy traktowane zupełnie inaczej, jak np. *Pont Saint-Michel w Paryżu* (MNW), malowany podobnie jak *Katedry* w 1903 roku. W przeciwieństwie do nich całość malowana jest bardzo cienko, nieledwie przecierkami, z wyraźnym wykorzystaniem grenu płótna. Być może to kolejny, obok wnętrza *Katedr* ukłon w stronę mistrza Gierymskiego i jego *Barek na Sekwanie*, bardziej jednak w sensie motywu, niż oryginalnej techniki malarskiej.

Podobnie, choć nie tak już cienko, malowany jest również *Portal katedry San Marco w Wenecji* z 1905 roku (Muzeum Sztuki w Łodzi), operujący zgaszoną nieatrakcyjną gamą szarości i brązów, oddających fasadę znanej budowli w mglisty dzień, w rozproszonym delikatnym świetle. Jego powierzchnia jest zdecydowanie matowa, a w wielu fragmentach prześwituje pierwsze brązowe opracowanie wstępne cieni. Efekty mglistości, bezkierunkowego światła pochmurnego dnia widoczne są również w obrazie *Dziedziniec przed kościołem Bożego Ciała w Krakowie* (Muzeum w Bochni im. prof. Stanisława Fischera) - z roku kolejnego. Matowość jak i wykorzystanie faktury płótna jeszcze silniej dochodzą do głosu w tej kompozycji niż w dwóch poprzednich dziełach. W obrazie tym, wydaje się po raz pierwszy, zostaje zastosowana nietypowa technika szlifowania powierzchni, wcześniej pokrytej warstwą malarską, traktowana nie jako korekta, lecz świadome kształtowanie ostatecznego rezultatu wizualnego. Owocuje ona niezwykle ciekawymi efektami mżenia, mglistości osiąganą nie tyle z namalowanych miękkich przejść malarskich, ile przez zatarcie ich konturów poprzez zeszlifowanie oraz wibrację pojedynczych wysepek kolorów, często jeszcze w kolistej otoczce innych, w różnym stopniu zeszlifowanych warstw niższych [Il. 16, 17]. W części fragmentów usuwa w ten sposób ze szczytu splotu płótna jedynie ostatnią z warstw wykończeniowych, dochodząc do niżej leżącego opracowania malarskiego, w części schodzi aż do ugrowej zaprawy, są jednak fragmenty ukazujące nawet punkty odkrytego przez szlifowanie surowego płótna. W ten sposób, mimo pewnego ascetyzmu gamy i wyciszzonego światła, powstają z założenia skromne, jednak bardzo bogate malarsko i teksturalnie kompozycje, w nietypowy sposób oddające mglistość i ciszę kościelnego podwórza.



Il. 16. 17. Fragmenty obrazu *Złote rybki* (1908) z widocznym szlifowaniem płótna i z wmalowaną weń półsuchą przecierką (po lewej) oraz laserunkiem (po prawej) o nierównomiernie silniej absorbowanej farbie na szczytach, odkrytych splotów oraz słabiej, gładko na fragmentach nie zeszlifowanej zaprawy

Równolegle do wizerunków zaułków architektury, głównie Krakowa, którego Akademii w 1906 roku stał się Pankiewicz profesorem, powstają japonizujące, intymne martwe natury o przygaszonym świetle, realizowane na bardzo grubych płótnach, jak np. *Martwa natura. Budda z gałązką mimozy* (własność prywatna), czy *Martwa natura z ceramiką* (MNW). Malowane są one dość grubo i tłustym spoiwem - farbą o konsystencji masła, jednak w taki sposób, by podkreślić fakturę płótna. Zdecydowanie nanoszona plama, na swych brzegach, rozbija się na splocie nitek wątku i osnowy wibrując rozedrganą strukturą. Wreszcie w roku 1908 w *Anemonach* (MNK) wykorzystuje Pankiewicz kilka wartości optycznych zestawionych obok siebie, a wynikających ze sposobu malowania wykorzystującego fakturę tkanego podłoża. Są to: impasty kładzione grubo, zdecydowanie, lecz na krańcach uderzenia pędzlem często rozedrgane i w sposób nieciągły kryjące płótno, ponadto, zwłaszcza w tle, wykorzystywane są równolegle, rytmicznymi uderzeniami nanoszone półsuche wciarki w cienkiej warstwie, w pełni wykorzystujące kolor prześwitującej przez nie zaprawy - do uzyskania finalnego efektu optycznego, wreszcie - laserunkowe zakładanie koloru bardzo cienkimi, silnie rozcieńczonymi farbami ledwie tonującymi wyraźnie widoczną pod spodem zaprawę. Dochodzi w tym obrazie także do pełnego eksponowania gruntu podobrazia i wprzęgnięcia go w osiąganie finalnych efektów wizualnych. Przypominają one doświadczenia z epoki impresjonistycznej, w których cienko zakładana szarougrowa zaprawa współgrała z sąsiadującymi plamami kryjącymi warstwy malarskiej w obrazie *Droga*.

Obok tych wartości eksponujących podłoże i jego fakturę, pojawia się w martwych naturach również stopniowe rozbicie palmy, miejscami jej rytmizacja i kierunkowe różnicowanie, poddające się formie, lub jak w tle np. *Anemonów*, kładzionych równolegle pod skosem [Il. 18]. Autonomizacja rozbitej plamy barwnej, na nie tak małe struktury jak miało to miejsce w impresjonizmie, być może miała źródło w wyraźnym zainteresowaniu w tym okresie Pankiewicza tkaniną i jej dekoracyjnym działaniem, wyrażonym w tkany i rozbitym na wiele mniejszych części ornamencie, wynikającym z rozbicia na wątek i osnowę, samego



Il. 18. Różnorodne opracowanie powierzchni: eksponowana zaprawa ugrowa, pokrywana laserunkiem, warstwami półkryjącymi, oraz impastami – obraz *Anemony*, 1908

rozcłonkowania wzoru, jak i pofałdowania jego podłoża. Wzorzysta tkanina pojawia się i w *Buddzie* (1906) i w *Martwej naturze z ceramiką* (*Martwa natura z błękitnym wazonem*, 1907, MNW), (w której zresztą właśnie we fragmencie tkaniny rozpoczyna się również ujawnianie niezamalowanego gruntu i faktury płótna), jak i w *Anemonach*. Jej oddziaływanie narasta i w *Martwej naturze z tacą* (1908, Muzeum Narodowe we Wrocławiu), cały obraz - niezależnie od fragmentu, staje się tkaną ustrukturyzowaną niczym w gobelinie malarską plamą.

Wcześniej nieźle oddawana materia porcelany i szkła, zostaje zawładnięta miękką strukturą udającą kobierzec, również w partii białego dzbanka, owoców, czy tytułowej tacy. „Apogeum” tego sposobu traktowania tkanki malarskiej wybrzmiało w *Wazonie perskim* (1908, MNK), malowanym na bardzo grubym płótnie, gęstą, impastowo nakładaną farbą, z wyraźną plamą, miejscami - jak w tle, ponownie rytmizowaną z zarysowaniem kierunku [Il. 19]. Draperia zajmuje dużą część kompozycji, a porcelana i reszta przedstawienia, mimo że oddane, w przekonujący sposób wydają się być utworzone z jednolitej, nieco tylko modyfikowanej malarskiej, „arrasowej” w wyrazie materii. (Niewykluczone, że użycie grubych płócien i wykorzystanie ich do budowania bogatej tkanki malarskiej, częściowo inspirowane jest powstającymi w tym okresie podobnie traktowanymi wybranymi dziełami Leona Wyczółkowskiego). *Wazon perski* w aspekcie zagadnień symbolicznych, Szczepińska zestawia z wcześniejszym *Teatrem Marcellusa*²¹ (1899, kolekcja prywatna), gdyż w obydwu przedstawieniach obsesyjne studiowanie „skóry” przedmiotu, jego



Il. 19. Tłusta, wibrująca, rozbita grubym splotem płótna na brzegach plama barwna – *Wazon perski*, 1906

²¹ J. Szczepińska, *Pankiewicz - modernista*, s. 209-211 oraz 212.

materialnej powierzchni, zmusza do zderzenia się z barierą niepoznawalnego wnętrza, niedocieczonego jądra, które się pod nią kryje. Równolegle narasta oczywiście problematyka *stricte* plastyczna. Obok zasugerowanego, bogatego i różnorodnie podejmowanego zagadnienia faktury, zwraca uwagę dekoracyjność, wykorzystująca zarówno desenń tkanin, jak i ornamenty porcelanowych naczyń o zrytmizowanych, powtarzalnych wzorach. Istotne obok nowej, nieco możliwej do odniesienia do Cézannèowskiej, jednak znacznie delikatniejszej, miękkiej i mniej konstrukcyjnej plamy barwnej, jest narastanie znaczenia konturu, a także podkreślenie płaszczyzny obrazu z jednej strony przez jednorodną tkanę malarską, z drugiej - przez elementy kompozycji wzmagające ich zbieżność z formatem prostokątnego płótna, w postaci pokazywanych w całości lub odważnie kadrowanych fragmentów grafik japońskich w tle. Tego rodzaju rozwiązania mógł podpatrzeć artysta m.in. u Whistlera, choćby w jego *Portrecie matki*. Ciekawy jest też motyw obrazów w obrazie, wprowadzanych nie tylko poprzez wiszące grafiki, ale i książki ilustrowanej grafiką japońską, czy talerza z wyrażście oddaną dekoracją. To podkreślanie przedstawienia jako płaszczyzny pionami i poziomami, powtarzającymi prostokąt ramy kompozycji, jak i poprzez cytaty innych przedstawień wyrażnie eksponujących swą zależność od porcelanowego, czy papierowego podłoża, to ukłon ponowny w stronę płótna, ale nie jako nośnika treści (choćby symbolicznych), lecz dekoracyjnie rozwiązanej płaszczyzny, coraz mniej ukrywanej i podkreślanej w znanym sformułowaniu Maurice Denis, a utwierdzonej w praktyce twórczej przez kolejne generacje od początku XX wieku.

Inne rytmy, nie tyle pionów i poziomów obserwujemy w jeszcze jednej kompozycji z okresu wyciszonych, intymistycznych martwych natur. Znaczą je okręgi, elipsy, łuki, wielokrotnie powtarzanych krzywizn szklanego naczynia, okrągłego stołu, zawieszonego na ścianie zdobionego talerza w obrazie *Złote rybki*. W kompozycji tej w niezbyt narzucający się sposób, subtelnie lecz wielorako wykorzystano różne wartości faktury mistrzowsko zestawione ze sobą. Widzimy miejscami zupełnie niezmalowaną zaprawę, miejscami suchą, matową, cienką przecierkę, wyraźny i odważny tłusty impast. Pojawia się też wyraźny laserunek w partii czerwonego obrusa. Co więcej, jego powierzchnia jest budowana rozedrganą formą, osiągniętą prawdopodobnie przez uprzednie szlifowanie i odkrycie spod zaprawy szczytów splotu płótna. Były to działania wstępne, a nie końcowe, jak w poprzednio analizowanych przykładach. Wprowadzenie laserunku na tak przygotowaną powierzchnię spowodowało, że tworzy on niejednorodną, miętko kształtowaną powierzchnię, lecz rozbitą wysepkami zupełnie inaczej absorbowanej, intensywniejszej w kolorze farby na pozbawionych zaprawy szczytach splotu płótna. W pewnym sensie ten niewielki, skromny, choć niezwykle uroczy obrazek, w bardzo dyskretny sposób sumuje warsztatowe eksperymenty artysty z podłożem - płótnem, gruntem, szlifowaniem oraz różnie osiąganą skalą krycia farby. Z jednej strony zakładaną prawie że *alla prima* kryjaco, miejscami wprost impastowo [Il. 20], z drugiej - dzięki różnicowaniu ilości spoiwa i sposobu nakładaniu zmiennej w ilości farby - bardzo złożonej, o bogactwie efektów porównywalnej z techniką wielowarstwową, o rozwiązaniach tak nietypowych, jak laserowanie wcześniej szlifowanej warstwy. Co istotne, obraz nie został zawerniksowany. Znamienne że to okres symboliczny - czas m.in. ciemnych



Il. 20. Różnorodne opracowanie powierzchni – *Złote rybki*, 1908

obrazów, wykorzystania w dużych ilościach spoiwa żywicznego, w tym żywicy kopalowej, kryjącego wielowarstwowego malarstwa o zwykle gładkiej, jednorodnej powierzchni, doprowadza Pankiewicza w ostatnich, granicznych i wychylających się ku postimpresjonizmowi realizacjach, do odkrywających kuchnię malarską znacznie „lżejszych”, swobodnych i nowatorskich rozwiązań, eksponujących podłoże i unikających połysku oraz uzyskanej laserunkami głębi.

Obok proponowanych w literaturze dla ilustracji ewolucji warsztatu malarza pojęć, zestawionych poprzez napięcia: kolor - walor - kolor - walor, odpowiadających kolejnym okresom twórczości Pankiewicza, począwszy od impresjonizmu można zaryzykować i inne: malarstwo impastowe *alla prima*, następnie wielowarstwowe w pełni maskujące podłoże i wykorzystujące żywiczne laserunki - wreszcie, wykorzystujące podłoże i w różnorodny sposób modyfikujące metodę *alla prima* w kierunku rozwibrowania powierzchni - a finalnie wielowarstwowe i kryjące, lecz raczej matowe lub aksamitne, niż wyblśszczone, a często wprost pozbawione werniksu.

Wszelkie tego rodzaju próby uporządkowania w zderzeniu z dziełem artysty odkrywają niestety, swą niemoc uproszczenia. W bliższej analizie okres symboliczny okazał się bardzo różnorodny, wieloraki w wątkach, ale i sposobach warsztatowej realizacji. Zaznaczyła się techniczna ciągłość z eksperymentami, z malarstwem jeszcze *alla prima* i eksponowaniem fakturalnych i kolorystycznych wartości podłoża, podjętych już w okresie impresjonistycznym (*Droga*, 1890). Linia kontynuacji zaznacza się nie tylko w granicznym obrazie *Rynek Starego Miasta*, ale i w pewnych, nie tak oczywistych rozwiązaniach, jak przeciwstawienia kolorystycznych czerwieni i zieleni, analizowanych również już w 1891 roku w wybranych dziełach impresjonistycznych, w swym duchu nieco wykraczających poza ten kierunek. Ponadto autonomizacja plamy barwnej, jej rozbitcie i rytmizowanie, tak ważne dla wielu obrazów powstałych w 1908 roku i później, jak i rezygnacja z werniksowania oraz autorskie kadrowanie *post factum* kompozycji, mają swe zwiastuny również w poprzedzającym je okresie impresjonistycznym. Być może wartością okresu symbolicznego, o najbardziej kapitałnym znaczeniu jest pełne wyczerpanie postawy ilustratorskiej, narracyjnej w malarstwie, obecnej i w okresie realistycznym, ale i w pewnym stopniu w niektórych realizacjach nawet okresu impresjonistycznego²². Dojście „do

²² Choćby brak decyzji co do wprowadzenia lub rezygnacji postaci ludzkich zaznaczonych ledwie czerwienią w górnej części obrazu *Droga*, pokazuje wahania Pankiewicza w podejściu *stricte* dekoracyjnym, chwytającym pejzaż niezależnie od sztafażu, pewne warstwy narracyjne niosą ze sobą również dzieła z 1891 roku.

kresu” możliwości w tym aspekcie i równolegle prowadzone eksperymenty czy-to plastyczne uformowały Pankiewicza w sposób trwały tak, że po spotkaniu z Bonnardem w roku 1908, podążył w pełni drogą dekoracyjnie rozumianego obrazu, rozgrywanego tylko w oparciu o środki czysto plastyczne. Z postawy tej nigdy już nie zrezygnował, wierny swoistemu credo: ...*maluję obraz, a nie jabłko*. Jego aktualność dla całej dojrzałej twórczości Pankiewicza nie byłaby możliwa bez ewolucji postawy, która zaszła w łącznie i kontynuacyjnie od strony warsztatowej oglądanych, jako logicznie następujące po sobie etapy - okresach impresjonistycznym i symbolistycznym, mimo radykalizmu dzielącego je wizualnie przewrotu, widocznego zwłaszcza w następującym po impresjonizmie tzw. ciemnym okresie.

Mirosław Wachowiak

Podziękowania

Autorzy dziękują NCN za dofinansowanie części badań wykorzystanych w artykule w ramach projektu Sonata, wnioszek nr 2012/05/D/HS2/03385 pt. NOWE PIGMENTY XIX w.

BIBLIOGRAFIA:

Opracowania:

- Bomford D., Kirby J., Leighton J., Roy A., *Art in the making. Impressionism*, London 1990.
- Czapski J. *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, Warszawa 1936.
- Dmochowska J., *W kręgu Pankiewicza. Wspomnienia i listy 1906-1940*, Kraków 1963.
- Hackney S., *Colour and tone in Whistler's Nocturne' and Harmonies 1871-72*, „The Burlington Magazine” 136, No 1099 (October 1994).
- Janowski J., *Józef Pankiewicz wobec „łacińskiej tradycji” malarstwa europejskiego*, w: „Pamiętnik Sztuk Pięknych”, nr 4, Toruń 2003.
- Józef Pankiewicz 1866-1940. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin*, red. E. Charazińska, Warszawa 2006.
- Le vierge, la vivace et bel aujourd'hui* z tomu „Vers et prose”, Paryż 1893.
- Szczepińska J., *Pankiewicz - modernista*, w: „Roczniki Historii Sztuki” 1966, t. VI.
- Szczepińska J., *Warszawskie obrazy i rysunki Józefa Pankiewicza*, w: „Rocznik Warszawski” 1965, t. 6.
- Townsend J.H., *Whistler's oil painting materials*, w: „The Burlington Magazine”, October 1994/No 1099, CXXXVI.
- Wachowiak M., Klisińska-Kopacz A., *Issues of Jan Matejko painting technique*, w: *Interdisciplinary Research on the Works of Art.*, red. J. Olszewska-Świetlik, J.M. Arsyńska, B. Szmelter-Fausek, Toruń 2012.
- Wachowiak M., *Malarstwo olejne Józefa Pankiewicza - materiał i technika*, Toruń 2008, mps Biblioteka Uniwersytecka UMK.
- Wachowiak M., *Raport z badań palety L. Wyczółkowskiego*, 2009, w posiadaniu Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy.
- Wachowiak M., Sawczak M., *Nieinwazyjna metoda identyfikacji pigmentów in situ - badania przenośnym spektroskopem XRF obrazów olejnych Józefa Pankiewicza*, „Zeszyty Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa”, AUNC, Toruń 2010.

THE SYMBOLIC PERIOD IN THE ARTISTIC OUTPUT OF JÓZEF PANKIEWICZ: SELECTED TECHNICAL ISSUES

Following a short period of Impressionistic experimentation and disappointment with lack of appreciation thereof by the Warsaw society, Pankiewicz opens the extremely significant symbolic period in his artistic output with the early 1890s nocturne paintings. Apart from representations of the so-called “dark period”, Pankiewicz’s symbolism comprises portraits inspired by Whistler’s art. These include one of the best known – the so-called “Girl in a Red Dress” (1897). Other major works are images of darkish interiors of French churches, illuminated with lambent light coming through stained-glass windows. The symbolic period closes with muted, intimate still lifes, painted in 1908.

The paper traces the evolution of the artist’s technique in successive years of the symbolic period. It includes an analysis of his painting techniques as well as paint pigments and binders, identified with the use of UV, IR and X-ray radiation, microscopy (in ViS and UV light), and XRF spectrometric techniques (mobile apparatus for non-destructive testing, as well as traditional devices for sample testing), complete with FTIR and GC-MS.

Mirosław Wachowiak

JOANNA KACZMARCZYK
Muzeum Narodowe w Kielcach

WĘDRÓWEK PO KRAJU CIĄG DALSZY, CZYLI O OBRAZACH RAFAŁA HADZIEWICZA NA TERENIE OBECNEGO WOJEWÓDZTWA LUBELSKIEGO

Wędrówki po kraju, przywołane w tytule artykułu, nawiązują do artystycznych podróży stanowiących niezwykle ważny element edukacji i twórczych działań artystów. W tym jednak przypadku to wyjazdy poświęcone wyszukiwaniu i dokumentowaniu dzieł Rafała Hadziewicza (1803-1886), artysty któremu w 2015 roku poświęcona zostanie w Muzeum Narodowym w Kielcach monograficzna wystawa. To pierwszy, a jednocześnie najważniejszy etap prac przygotowawczych. W niniejszym artykule omówione zostaną wyniki kwerend przeprowadzonych na terenie obecnego województwa lubelskiego, poczynając od ziemi zamojskiej, rodzinnych stron Hadziewicza, który urodził się w Zamchu koło Biłgoraja¹. Znajduje się tu liczny zbiór jego obrazów zdobiących kościoły, oraz kilka prac w muzeach w Lublinie i Zamościu. Wielopłaszczyznowa kwerenda prowadzona w oparciu o informacje z urzędów konserwatorskich, literaturę, wreszcie, co niezwykle cenne, zwłaszcza w odniesieniu do dzieł zaginionych, lub tych, które zmieniły pierwotne miejsce przeznaczenia, wzmianki w XIX-wiecznej prasie i notatki artysty na szkicach wskazała 11 miejscowości, w których są lub były obrazy artysty. Były, bowiem nie wszystkie dotrwały do dziś, niektóre zniszczone w wojennych pożogach przepadły, może na zawsze, inne w wyniku zniszczeń i nie zawsze udanych prac konserwatorskich straciły wiele z pierwotnych walorów artystycznych.

Jak już wspomniano Hadziewicz urodził się w Zamchu, ochrzczony zaś został w kościele parafialnym w Łukowej. Tam też, w księgach metrykalnych zapisana jest dokładna data jego urodzenia - 13 października 1803 roku. Zatem od obrazu zdobiącego główny ołtarz tej świątyni rozpoczniemy omawianie jego twórczości religijnej.

¹ *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających (SAP)*, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1979, t. III, s. 6-10, autor hasła J. Derwojed.

Obecny kościół murowany, wzniesiony w 1880 roku w miejsce spalonego wcześniej drewnianego, jak poprzedni nosi wezwanie Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny². Taki jest też temat obrazu zdobiącego główny ołtarz świątyni³. (Il. 1)

Mimo, że dogmat o Wniebowzięciu NMP ustanowiony został dopiero w 1950 roku przez papieża Piusa XII⁴, wątek ten od wieków był w sztuce niezwykle popularny. Do jego rozpowszechnienia przyczyniła się w dużej mierze *Złota Legenda* Jakuba de Voragine⁵, choć o Wniebowzięciu Maryi wspominają też liczne teksty apokryficzne⁶. Ikonografia przedstawienia ewoluowała przez wieki⁷. Obraz prezentuje typ, gdzie Marię unoszą ku niebu aniołowie⁸; pojawia się on w sztuce w XIII wieku. Takie ujęcie, z pewnymi modyfikacjami, w późniejszych wiekach zajęło ważne miejsce w ikonografii dotyczącej życia Marii, a temat podejmowało wielu artystów. Ołtarz z kościoła w Łukowej, to również jedno z wielu przedstawień Wniebowzięcia malowanych przez Hadziewicza⁹.

Kompozycja na skutek zniszczeń i przeprowadzonych prac konserwatorskich z pewnością odbiega



Il. 1. Wniebowzięcie NMP, ołtarz główny w kościele pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Łukowej

² Katalog zabytków sztuki w Polsce t. III woj. lubelskie z. 3 red. R. Brykowski, Z. Winiarz, Warszawa 1960, s. 19.

³ Ibidem, s. 19; J. Puciata-Pawłowska, *Rafał Hadziewicz 1803-1886. Życie i twórczość*, „Teki Komisji Historii Sztuki” Towarzystwa Naukowego w Toruniu, t. 2, 1961, s. 358; J. Wolańska, *Mistrz sztuki sakralnej*, Zamojski Kwartalnik Kulturalny, 1998, nr 2-3 (56), s. 49; A. Augusiak, *Znany malarz - Rafał Hadziewicz - paraftanin łukowski*, „Goniec Łukowej” 2009, nr 78, s. 11, il. s. 13.

⁴ Konstytucja Apostolska „Munificentissimus Deus”, ogłoszona 1 XI 1950.

⁵ J. de Voragine, *Złota legenda*, Warszawa 1955, s. 418-425.

⁶ Apokryfy asumpcjonistyczne, w: *Apokryfy Nowego Testamentu*, red. ks. M. Starowiejski, Lublin 1896, t. I, s. 547-589.

⁷ J. Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, [Norfolk 1980], s. 34-35; *Nowy leksykon sztuki chrześcijańskiej*; wyd. polskie red. M. Pieniążek-Samek, Kielce 2013, s. 928-929, tam szersza bibliografia.

⁸ Jednym z pierwszych obrazów, który tak ukazuje tę scenę jest dzieło przypisane sienieńskiemu malarzowi Lippo Memmiemu (ok. 1290-1356), <http://www.pinakothek.de/en/lippo-memmi/assumption> (dostęp 15 września 2014).

⁹ *Wniebowzięcie do kościoła w Oleśnicy (woj. świętokrzyskie)*, *Wniebowzięcie do kościoła bernardynów w Warszawie*; oba obrazy nie zachowały się do dziś, znane są jedynie ze szkiców w zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki, *Wniebowzięcie MNP (Вознесіння Марії)*, nr inw.: Г-V-662/69, Г-V-662/62; nadto dwa szkice również ze zbiorów lwowskich nr inw.: Г-V-662/15a, Г-V-662/46a.

od pierwotnego zamysłu artysty. Dół obrazu został ucięty, stąd postać Marii pierwotnie, jak należy przypuszczać, umieszczona w centralnej części, obecnie znalazła się w jej dole. Najświętszą Dziewicę z rękami uniesionymi ku górze, w pozie orantki, podtrzymują unosząc ku niebu aniołowie - dwóch po lewej stronie, jeden po prawej. Nadto w dole umieścił artysta dwa putta. Takie za-komponowanie sceny znajduje analogie w sztuce włoskiego renesansu i baroku. Najbliższym mu wydaje się być *Assunta* Tycjana znajdująca się w głównym ołtarzu kościoła Santa Maria Gloriosa dei Frari w Wenecji¹⁰. Ołtarz z Łukowej jest jednak znacznie „sztywniejszy”, postaci Marii brak lekkości, a sylwetki aniołów wydają się być wytworem licznych, nie zawsze udanych przemalowań konserwatorskich. Mimo ewidentnych braków, zarówno kompozycyjnych jak i artystycznych, stylistyka i sposób formowania sylwetki Marii, zwłaszcza w górnej partii, modelowanie twarzy, rąk czy szat pozwala na uznanie autorstwa Hadziewicza za wysoce prawdopodobne. Obraz, we wskazanych partiach, malowany jest gładko, cienkimi warstwami, miękko kładzionymi farbami. Barwy przenikają się wzajemnie, a cienie pogłębione są lokalnie występującymi laserunkami. Także paleta użytych barw charakterystyczna jest dla artysty.

Jak już wspomniano *Wniebowzięcie* z Łukowej jest jedną z wielu realizowanych przez Hadziewicza wersji tego tematu. We Lwowskiej Galerii Sztuki znajduje się szkic przedstawiający Marię Wniebowziętą, przeznaczony jak wynika z autorskiego podpisu, do kościoła Bernardynów w Warszawie. Jego centralna część wykazuje ogromne podobieństwo z obrazem z Łukowej. Niemal identyczna poza lekkiego kontrastu z cofniętą prawą nogą, sugerującą stąpienie po obłokach, szeroko rozłożone uniesione ku niebu ręce, rozmodlone, skierowane ku górze oczy, na szkicu wpatrzone w postać wylaniającego się z niebios Boga Ojca. W dolnej części rysunku, poniżej obłoków, ukazał artysta postacie apostołów będących świadkami wydarzenia. Czy ołtarz łukowski był także rozbudowaną kompozycją podzieloną na dwie strefy - niebiańską i ziemską, nie sposób odpowiedzieć, jest to jednak prawdopodobne z uwagi na to, że jego dolna część została ucięta.

W ubiegłym roku obraz przeszedł gruntowną konserwację¹¹. Były to kolejne prace renowacyjne; pierwsze i jednocześnie najbardziej inwazyjne, jak można przypuszczać, przeprowadzone zostały, gdy poddawano restauracji ocalałe z pożaru wyposażenie poprzedniego kościoła. Wówczas najprawdopodobniej, obcięta została dolna część obrazu, a całość w znacznym stopniu przemyta i przemalowana. Tak zachowany, obecnie nie posiada sygnatury, a interwencje konserwatorskie zatarły wiele z jego pierwotnych walorów. Można jednak, na podstawie cech stylistycznych, a także z uwagi na związek malarza z łukowskim kościołem, z dużym prawdopodobieństwem włączyć go do prac jemu przypisanych.

Warto w tym miejscu wspomnieć o niezwykle ciekawej inicjatywie ówczesnego proboszcza parafii w Łukowej, ks. Piotra Szuszkowskiego. Mianowicie tuż

¹⁰ Il.: http://pl.wikipedia.org/wiki/Assunta_%28obraz_Tycjana%29#mediaviewer/File:Ti-zian_041.jpg, (dostęp 15 IX 2014); o Tycjanie zob. m.in.: U. Thieme, F. Becker, *Allgemeine Lexikon der Bildenden Kuenstler*, T. XXXIV, Leipzig 1926, s. 158-172.

¹¹ Konserwację przeprowadził konserwator dzieł sztuki Stanisław Filip (pracownia w Jarosławiu), któremu w tym miejscu dziękuję za udostępnienie obrazu, zdjęć wykonanych przed i w trakcie prac oraz wszelkie informacje dotyczące zakresu konserwacji.

po śmierci artysty w 1886 roku postanowił on ufundować skromny pomnik ku uczczeniu jego pamięci. „Gazeta Warszawska” pisała wówczas o tym: *Ks. Piotr Szuszkowski, proboszcz parafii w Łukowej w dekanacie Biłgorajskim, do której należy wieś Zamch, miejsce urodzenia ś. p. Rafała Hadziewicza, doniósł za pośrednictwem Kuriera Warszawskiego, iż powziął zamiar umieszczenia w swym kościele, własnym kosztem, skromnego pomnika dla artysty, który przyozdobił tyle świątyń w kraju. W pomniku tym chciałby szanowny proboszcz umieścić portret zmarłego, coby jednak znaczne wymagało kosztu, udaje się więc do uczniów nieboszczyka, czyby który z nich nie zechciał bezinteresownie wykonać portretu, dodając, że gotówby ponieść koszt zakupu blachy miedzianej i przesyłki do Łukowej. Dodać tu możemy, iż w Łukowej znajduje się nowy kościół murowany pod wezwaniem Wniebowzięcia N. M. Panny, wzniesiony w r. 1880, dotychczas nie konsekrowany, a parafia łukowska jest bardzo znaczną, gdyż liczy przeszło 7.000 mieszkańców. Po przeczytaniu tego wezwania jeden z uczniów śp. Hadziewicza, znany na polu malarstwa religijnego p. Józef Buchbinder, natychmiast napisał list do szanownego proboszcza, prosząc o przysłanie miary i oświadczając się z gotowością wykonania żądanego portretu¹². Pomysłu, z nieznanym dotąd przyczyn nie zrealizowano, świadczy on jednak o tym, że łukowianie dumni byli ze swego krajana.*

Jedno ze znakomitszych dzieł Hadziewicza znajduje się w głównym ołtarzu kościoła pw. św. Mikołaja w Szczepieszynie¹³. (Il. 2) Nie jest



Il. 2. Św. Mikołaj, ołtarz główny w kościele pw. Św. Mikołaja w Szczepieszynie

¹² „Gazeta Warszawska” R. 113, 1886, nr 215, s. 2; informacja powtórzona za: „Kurier Warszawski”, 1886, nr 265a, s. 2: *Ks. Szuszkowski, proboszcz z Łukowej, do której to parafii należy wieś Zamch, miejsce urodzenia ś. p. Hadziewicza, donosi nam, że powziął zamiar umieszczenia w swoim kościele, własnym kosztem, skromnego pomnika dla uczczenia pamięci zgasłego artysty, który tyle kościołów utworami swego pędzla ozdobił. Rysunek pomnika ks. Sz. ma już gotowy, ale potrzeba do niego portretu nieboszczyka, a na to już nie wystarcza funduszu; szanowny pasterz udaje się zatem za naszym pośrednictwem do uczniów nieboszczyka, czyby który z nich nie zechciał bezinteresownie wymalować portretu ś.p. Rafała. Wielkość owalu ks. Sz. prześle na żądanie, a nawet gotów jest zwrócić koszt zakupu blachy miedzianej i przesyłki do Łukowej. Nie wątpimy ani na chwilę, że uprzejma prośba szlachetnego kapłana odniesie wkrótce skutek pożądanym.*

¹³ B. Podczaszyński, *Ruch obecny malarstwa*, w: *Pamiętnik Sztuk Pięknych: zbiór wiadomości potrzebnych i pożytecznych miłośnikom i zwolennikom sztuki: rysunkami objaśniane, ze szczególnym względem na rzeczy krajowe*, Warszawa 1850-1854, t. 1 cz. 1, s. 35; *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. B. Chlebowski, Wł. Walewski, t. XI, Warszawa 1890, s. 829; J. Puciata-Pawłowska, *Rafał Hadziewicz*, s. 346; J. Wolańska, *Mistrz*

ono sygnowane, wspomniane jednak zostało w krótkiej informacji zawartej w *Pamiętniku Sztuk Pięknych* z lat 1850-1854: *P. Rafał Hadziewicz, prof. Sz. Szt. P.* [Szkoly Sztuk Pięknych] *wykonał świeżo dwa wielkie obrazy: jeden, Rozmnożenie chlebów na puszczy [...] drugim jest Ś^{ci} Mikołaj błogosławiący dziatki, który niedługo zajmie swe miejsce w Szczepreszyńskiej Farze (wys. ł. 5, szer. ł. 3 c. 5) w nim znowu wabi pełna łagodności głowa świętego*¹⁴. Informacja ta opatrzona jest datą 10 czerwca 1850 roku, dzięki tej notatce można w przybliżeniu określić czas powstania dzieła. W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajdują się dwa szkice¹⁵ przedstawiające św. Mikołaja; z napisu pod jednym z nich (*ryso z obrazu...*), wnosić należy, że kompozycja ołtarza w Szczepreszynie zaczerpnięta została z innego obrazu. Pierwowzorem okazał się być XVII-wieczny ołtarz, znajdujący się obecnie w kościele św. Andrzeja w Suchedniowie¹⁶. Bolesław Podczaszyński, opisując dzieło Hadziewicza, wychwala: *...pełną łagodności głowę świętego*; wnikliwa analiza stylistyczno-formalna pozwala je uplasować w grupie najlepszych prac artysty.

W jego centralnej części dominuje monumentalna wręcz sylwetka świętego błogosławiącego trzech wskrzeszonych chłopców¹⁷, których otacza opiekuńczym gestem anioł. Tło stanowi zarys architektury. Biskup w lewej dłoni trzyma księgę, na której leżą trzy złote kule - jeden z atrybutów świętego, wyjęty - nawiasem mówiąc - z zupełnie innej legendy, zaś o ramię oparty ma pastorał. Poważna, skupiona twarz starca zwrócona jest w kierunku zgrupowanych u jego stóp postaci. Dzieci, jakby nieświadome tego co zaszło, bez troski bawią się złotymi frędzlami biskupich szat, jeden z chłopców zwrócony jest twarzą do widza. Jego rysy przypominają twarz Dzieciątka, dzieci czy putt z wielu obrazów Hadziewicza¹⁸. Cała scena, oświetlona mocnym refleksem światła z prawej strony, wyłania się z ciemnego tła, a namalowana w głębi architektura sugeruje jedynie, że wydarzenie rozgrywa się w rzeczywistej przestrzeni. Z prawdziwym mistrzostwem oddana została postać św. Mikołaja. Pełna wyrazu, porwana brzdami twarz okolona siwym zarostem i włosami zdaje się żyć, spuszczone w dół oczy patrzą ze skupieniem i troską. Znakomicie, z uwzględnieniem najdrobniejszych szczegółów anatomicznych namalował artysta dłonie. Podziw budzi też mięsistość, z jaką ukazane zostały ciężkie, przetykane złotem szaty świętego. Mocny światłocień, który modeluje sylwetki dodaje dziełu dodatkowe walory.

Kolejna praca Hadziewicza odnaleziona została w kościele pw. św. Jana Nepomucena w Zwierzyńcu. Jest to scena przedstawiająca *Koronację NMP*;

sztuki sakralnej, s. 49; J. Kaczmarczyk, *Wzory ikonograficzne w malarstwie Hadziewicza na przykładzie obrazów sakralnych woj. świętokrzyskiego*, Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach „RMNKi”, t. 28, Kielce 2013, s. 180-181.

¹⁴ cyt. za: B. Podczaszyński, *Ruch obecny malarstwa*, s. 35

¹⁵ *Św. Mikołaj*, papier, ołówek, akwarela, nr inw. 146044; *Św. Mikołaj Biskup*, papier, ołówek, tusz, nr inw. Rys. Pol. 4227.

¹⁶ J. Kaczmarczyk, *Wzory ikonograficzne w malarstwie Hadziewicza*, s. 180-181, il. II. 4.

¹⁷ J. Hall, *Wzory ikonograficzne w malarstwie Hadziewicza*, Norfolk 1980, s. 223; J. Marecki, L. Rotter, *Jak czytać wizerunki świętych. Leksykon atrybutów i symboli hagiograficznych*, Kraków 2009, s. 453.

¹⁸ M.in.: *Św. Józef z Dzieciątkiem* z kościoła pw. św. Katarzyny w Dziektarzewie, *Wincenty a Paulo* z kościoła pw. św. Eliasza w Lublinie; szkice do w/w obrazu ze zbiorów Lwowskiej Galerii Sztuki, nr inw.: Γ-V-662/326, Γ-V-662/48, a zwłaszcza szkic główki dziecięcej ze zbiorów MNKi, nr inw.: MNKi/GR/340.

(Il. 3) obraz znajduje się w bocznej kaplicy (prawej). Umieszczona w dolnej części, po lewej stronie, słabo czytelna, jednak nie budząca zastrzeżeń sygnatura: *R.H. 1869* i poniżej: *Hadzewicz*, pozwala umiejscowić to dzieło w chronologicznym ciągu twórczości artysty.

*Koronacja Marii*¹⁹, to obok Wniebowzięcia, drugi z motywów ukazujących chwałę Matki Zbawiciela. Dla ikonografii tego przedstawienia nie znajdujemy źródeł w kanonicznych księgach Pisma Świętego, lecz w tekstach apokryficznych i *Złotej Legendzie*²⁰. Wątek podejmowany był w sztuce często, ewoluując od przedstawienia Marii Ukoronowanej siedzącej u boku Chrystusa, poprzez Marię koronowaną przez aniołów, przyjmującą koronę z rąk Syna, po Koronację przez Tróję Świętą²¹. Ten ostatni typ prezentuje dzieło z kościoła w Zwierzyńcu.

Centrum kompozycji wypełnia grupa trzech postaci. Maria w typie Immaculaty²² ukazana jest między koronującymi Ją, Chrystusem po lewej i Bogiem Ojcem po prawej stronie. Nad nimi ukazany jest Duch Święty pod postacią gołębicę, od którego splywa strumień boskiego światła. Od góry kompozycję zamykają wtopione w obłoki główki putt, zaś od dołu putta klęczące u stóp Marii.

Postać Dziewicy stojącej na półksiężycu i depczącej smoka „wyjęta” z Apokalipsy św. Jana²³, ukazana w tym przypadku w scenie koronacji MNP, zna-



Il. 3. *Koronacja NMP*, obraz z kościoła pw. św. Jana Nepomucena w Zwierzyńcu

¹⁹ *Nowy leksykon sztuki chrześcijańskiej*, s. 456-457.

²⁰ Zarówno teksty apokryficzne jak i *Złota legenda* nie opisują samego wydarzenia, mówią jednak o otrzymaniu przez Marię korony i podkreślają Jej królewskość, por. Apokryfy asumpcjonistyczne w: Apokryfy Nowego Testamentu, s. 547-589; J. de Voragine, *Złota legenda*, s. 421; warto w tym miejscu zwrócić także uwagę na fragment Apokalipsy św. Jana (Ap. 12, 1). Dwanaście gwiazd, które składają się na wieniec wokół głowy Niewiasty - Marii, symbolizujących dwanaście pokoleń Izraela oraz dwunastu Apostołów, może być także wskazaniem na Jej królewskość.

²¹ Postać Boga Ojca wprowadzona została w sztuce do scen ukazujących *Koronację NMP* pod koniec XV w., jednym z pierwszych przedstawień tego typu, jest *Koronacja Marii Dziewicy* Carlo Crivello z 1493 r., Pinacoteca di Brera w Mediolanie, http://it.wikipedia.org/wiki/Pala_di_San_Francesco_a_Fabriano#mediaviewer/File:Carlo_Crivelli_-_Coronation_of_the_Virgin_-_WGA5782.jpg (dostęp 15 IX 2014); patrz: *Nowy leksykon sztuki chrześcijańskiej*, s. 457.

²² Immaculata z łac. Niepokalana. Typ przedstawień oparty na Apokalipsie św. Jana (Ap. 12,1), ukazujący Marię Niepokalaną Poczętą, stojącą na półksiężycu lub kuli ziemskiej oplecioną węzłem, otoczoną świetlistą mandorlą i gwiazdzistą koroną; patrz: *Nowy leksykon sztuki chrześcijańskiej*, s. 610-611.

²³ *Potem wielki znak się ukazał na niebie: Niewiasta obleczona w Słońce i Księżyc pod jej*

na jest z wielu obrazów i rysunków Hadziewicza, stanowiąc często samodzielne przedstawienie. W zbiorach lwowskich zachowały się rysunki²⁴, które wydają się być lustrzanym odbiciem prezentowanego obrazu i stanowić mogą szkice do omawianego dzieła. Warto w tym miejscu nadmienić, że takie podobieństwo całej kompozycji, bądź wykorzystanie fragmentów, czy poszczególnych postaci w różnych pracach jest u Hadziewicza częste; stąd bez konkretnych wskazań w formie autorskiego podpisu, to że wspomniane rysunki są szkicami do omawianego obrazu to jedynie hipoteza.

W kaplicy ordynackiej w katedrze w Zamościu znajdują się dwa obrazy Hadziewicza. Są to *Trójca Św.* i *Nauczanie Marii*²⁵. Do obu zachowały się też szczegółowo opisane przez artystę szkice²⁶.

Przedstawienie Św. Trójcy, które do czasu konserwacji stanowiło zasuwę ołtarza kaplicy, obecnie znajduje się na jej południowej ścianie. (Il. 4, 5) Jak wskazuje umieszczona po prawej stronie sygnatura²⁷, podobnie jak omawiana *Koronacja MNP*, powstał w 1869 roku.

W artystycznym oeuvre Hadziewicza jest kilka malarskich i rysunkowych wersji tego motywu ikonograficznego²⁸. Kompozycyjnie wszystkie one są bardzo podobne. W centrum,



Il. 4. *Św. Trójca*, obraz z kościoła katedralnego pw. Zmartwychwstania Pańskiego i św. Tomasza Apostoła w Zamościu



Il. 5. Sygnatura obrazu *Św. Trójca*

stopami, a na jej głowie wieniec z gwiazd dwunastu (Ap 12,1); cyt. za: Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych, opracował zespół biblistów polskich, wyd. III, Poznań - Warszawa 1980, s. 1406.

²⁴ *Niepokalane Poczęcie* (Непорочне зачаття); nr inw.: Г-V-662/436 i Г-V-662/59.

²⁵ J. Puciata-Pawłowska, *Rafał Hadziewicz*, s. 376.

²⁶ *Św. Trójca* Muzeum Zamojskie w Zamościu, nr inw.: MZ/72/G; *Nauczanie Marii*, obecnie w kolekcji prywatnej wizerunek: http://www.liveauctioneers.com/item/11902859_rafal-hadziewicz-1803-zamch-1886-kielce-zkapl (dostęp. 15 IX 2014).

²⁷ sygn. p.d.: R. Hadziewicz/1869.

²⁸ M.in. *Św. Trójca* w kościele pw. Niepokalanego Poczęcia NMP, czy znane jedynie ze szkiców zachowanych w zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki *Św. Trójca* przeznaczona do kościoła Św. Krzyża w Warszawie, nr inw.: Г-V-662/27, *Św. Trójca* przeznaczona do bliżej nieokreślonego kościoła w Piotrkowie, nr inw.: Г-V-662/28a.

na obłokach ukazane są postacie Boga Ojca po prawej i Chrystusa po lewej stronie. Nad nimi Duch Święty w postaci gołębicę, od którego spływa snop światła, rozświetlając ich sylwetki od tyłu i tworząc świetlistą aurę. Modelunek postaci na obrazie z Zamościa, oparty jest o światło realne, padające z prawej strony. Bóg Ojciec ukazany jako brodaty starzec błogosławiący świat, w lewej dłoni trzyma zwieńczoną krzyżem kulę²⁹, zaś Chrystus Odkupiciel ukazany jest z symbolem zbawczej misji - krzyżem. Od góry i od dołu kompozycję zamykają igrające w obłokach putta.

Nadto w dolnej części namalował artysta panoramę miasta z dominującą po prawej stronie wieżą katedralną. Ta część potraktowana jest schematycznie. Budynki ujęte są sylwetowo w ciemnobłękitnej tonacji, niemniej umieszczenie ich podkreśla związek dzieła z miejscem, do którego zostało ono przeznaczone. Szkic przygotowawczy znajduje się, w zbiorach Muzeum Zamojskiego w Zamościu.

Obraz przedstawiający *Św. Annę nauczającą Marię*³⁰, (Il. 6) umieszczony jest w zwieńczeniu ołtarza. Wątek oparty na apokryfach, określany jest na różne sposoby: *Edukacja Marii*, *św. Anna ucząca Marię czytać*, czy *św. Anna ucząca Marię prawd bożych*³¹. Ta niewielka, zamknięta w owalu scena, gdzie postacie św. Anny i siedzącej przy niej Marii wypełniają niemal całą powierzchnię płótna emanuje ciepłem i spokojem.

Znany jest też szkic, do niedawna dostępny na rynku sztuki³², obecnie znajduje się w kolekcji prywatnej.

W malowniczo położonym kościele pw. św. Eliasza w Lublinie, stanowiącym dziś część zespołu klasztorne go oo. Karmelitów, w bocznej kaplicy, po lewej stronie, znajduje się kolejne dzieło R. Hadziewicza. Przedstawia ono św. Wincentego a Paulo z typowym dla jego ikonografii atrybutem - małym dzieckiem trzymany w ramionach, podkreślającym jego działalność charytatywną i szczególną troskę o dzieci³³. (Il. 7) Nad jego głową gołębicę Ducha Świętego, od którego spływa na świętego snop światła. Jest to zarazem jedyne światło modelujące sylwetki i wydobywające szczególnie skromnego wyposażenia pomieszczenia, w którym umiejscowiona jest



Il. 6. *Św. Anna nauczająca Marię*, obraz z kościoła katedralnego pw. Zmartwychwstania Pańskiego i św. Tomasza Apostoła w Zamościu

²⁹ Kula zwieńczona krzyżem, łac. globus cruciger, jest jednym z trzech symboli władzy królewskiej; m.in. *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Herder, Rome, Freiburg, Basel, Wien 1971, t. III, s. 531; W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 415.

³⁰ J. Puciata-Pawłowska, *Rafał Hadziewicz*, s. 376.

³¹ J. Hall, *Wzory ikonograficzne w malarstwie Hadziewicza*, s. 110.

³² Il.: http://www.liveauctioneers.com/item/11902859_rafa-hadziewicz-1803-zamch-1886-kielce-zkapl (dostęp. 15 IX 2014).

³³ J. Marecki, L. Rotter, *Jak czytać wizerunki świętych*, s. 613.

scena. Ten interesujący zabieg zaczerpnięty jest ze sztuki baroku, gdzie często jedynym źródłem światła jest owo światło boskie. U Hadziewicza, nie jest ono aż tak wyraziste, nie ma silnych kontrastów światłocieniowych, przez co brak tu dynamiki, a całość, niezwykle statyczna emanuje spokojem. Tło sceny stanowi wnętrze celi z niewielkim, okratowanym oknem po prawej stronie. Na krawędzi kamiennej ławy umieścił artysta sygnaturę: *Raf. Hadziewicz mnie mało. r.p. 1876 w Warszawie/w 74^{ym} ro. ży: swego.* (Il. 8.)

Dwa szkice do obrazu znajdują się w zbiorach Galerii Sztuki we Lwowie. Jeden, przedstawiający całą kompozycję, podpisany przez artystę: *w Lublinie/w szpitalu Jana Bożego*³⁴ i drugi stanowiący jej fragment z postacią trzymanego na rękach dziecka³⁵.

Wstępna kwerenda prowadzona w latach 90. ubiegłego wieku, wskazywała na jeszcze jedną pracę, przedstawiającą św. Walentego, jaka miała się znajdować w Lublinie w kościele pw. św. Mikołaja. Jednak malowidło o podanym tytule, zdobiące prawy ołtarz boczny świątyni, z pewnością nie jest dziełem R. Hadziewicza.

Kolejne prace artysty zlokalizowane są w trzech miejscowościach południowej części województwa lubelskiego, należących do diecezji siedleckiej. Są to: Biała Podlaska, Międzyrzec Podlaski i Adamów.

W kościele pw. Narodzenia NMP w Białej Podlaskiej, w głównym ołtarzu, na zasuwie, znajduje się monumentalne przedstawienie *Przemieniania Pańskiego*³⁶ wzorowane na kompozycji



Il. 7. *Św. Wincenty a Paulo*, obraz z kościoła pw. św. Eliasza w Lublinie



Il. 8. Sygnatura obrazu *Św. Wincenty a Paulo*

³⁴ Szkic opisany jest błędnie jako przedstawienie *św. Jana [Bożego] (Св.Иоан)*, nr inw.: Г-V-662/406.

³⁵ Również błędnie opisany jako szkic aniołka (Ескиз ангелика), nr inw.: Г-V-662/48.

³⁶ *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Powiat Biała Podlaska*. t. VIII, z. 2, red. K. Kolendo-Korczakowa, A. Oleńska, M. Zgliński, Instytut Sztuki PAN 2006, s. LIII, 22, il. 381.

Rafała³⁷, przy czym artysta wykadrował scenę ujmując jedynie strefę niebiańską z postaciami Jezusa, Eliasza i Mojżesza oraz znajdującymi się na górze Tabor, wybranymi przez Mistrza apostołami Piotrem, Jakubem i Janem³⁸. (Il. 9.)

Tak zredukowana kompozycja sprawia wrażenie nieco „wciśniętej” w ramy; postacie sięgają krawędzi obrazu, a całości brak „oddechu”. W nieznaczny sposób zmienione zostały w stosunku do pierwowzoru pozy poszczególnych osób, jednak inspiracja dziełem wielbionego przez Hadziewicza Rafała jest wyraźna. W kolekcji Lwowskiej Galerii Sztuki, znajduje się cykl czterech rysunków³⁹, które jak można wnosić z autorskich napisów⁴⁰ na trzech z nich, stanowiły szkice przygotowawcze do omawianej kompozycji. *Przemienienie* z ołtarza w Białej Podlaskiej odbiega jednak nieznacznie także od nich, z czego wnosić można, że ostateczny kształt dzieła zrodził się w trakcie dłuższych studiów, a lwowskie szkice są jednym z etapów artystycznych poszukiwań.

W 1881 roku ks. Adolf Pleszczyński, ówczesny proboszcz parafii pw. św. Mikołaja w Międzyrzeczu Podlaskim, zamówił u Rafała Hadziewicza obraz przedstawiający *Wizję św. Antoniego Padewskiego*⁴¹. (Il. 10, 11) Jak wynika z sygnatury dzieło ukończone zostało rok później⁴².



Il. 9. *Przemienienie Pańskie*, ołtarz główny w kościele pw. Narodzenia NMP w Białej Podlaskiej

³⁷ por. Rafael Santi, *Przemienienie*, 1516-20, Pinakoteka Watykańska, http://pl.wikipedia.org/wiki/Przemienienie_Pa%C5%84skie_%28obraz_Rafa%C5%84la%29#mediaviewer/File:Transfiguration_Raphael.jpg (dostęp 15 września 2014).

³⁸ (Mt 17, 1-9; Mk 9, 2-9; Łk 9, 28-36).

³⁹ *Przemienienie (Преображення господне)*, nr inw.: Г-V-662/1; *Przemienienie, apostołowie (Преображення господне - апостоли)*, nr inw.: Г-V-662/2a; *Mojżesz (Моїсей)*, nr inw.: Г-V-662/3; *Przemienienie, Eliasz (Преображення господне - Ілля)*, nr inw.: Г-V-662/4a.

⁴⁰ *Przemienienie*, nr inw.: Г-V-662/, l.d.: *Przemienienie Pańskie/Do Bazylianów (Lok 5 c 20/ szer 3 - 19)*; *Mojżesz*, nr inw.: Г-V-662/3 l.d.: *Mojżesz/Do Bazylianów*; *Przemienienie Eliasza*, nr inw.: Г-V-662/4a, l.d.: *Przemienienie Pańskie u Bazylianów (Lok 5 c 20/ szer 3 - 1)*.

⁴¹ *III-ci ołtarz po stronie epistoły poświęcony jest św. Antoniemu*; w przypisie: *Obraz św. Antoniego malował w roku 1881 Rafał Hadziewicz za złp. 1,000*; cyt. za: ks. A. Pleszczyński, *Opis historyczno-statystyczny parafii Międzyrzeckiej*, Warszawa 1911, s. 78; J. Puciata-Pawłowska, *Rafał Hadziewicz*, s. 350; J. Geresz, *Z dziejów kościoła św. Mikołaja w Międzyrzeczu Podlaskim*, Międzyrzec Podlaski 1997, s. 33; *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Powiat Biała Podlaska*, t. VIII, z. 2, red. K. Kolendo-Korczakowa, A. Oleńska, M. Zgliński, Warszawa 2006, s. 178, il. 380.

⁴² sygn. p.d.: *Raf. Hadziewicz malo. r.p. 1882/w 80^{ym}ro.ży.sw.*

Ikonografia świętego jest bardzo różnorodna⁴³. Podjęty przez Hadziewicza wątek wizji, w trakcie której świętemu ukazało się Dzieciątko Jezus, zaczerpnięty z *Liber miraculorum* (Księgi cudów) w sztuce pojawił się w XV wieku, największą popularność zyskał jednak w epoce baroku⁴⁴. Scena przedstawiona przez Hadziewicza rozgrywa się w bliżej nieokreślonej przestrzeni, tło stanowią obłoki, wśród których ukazane są skrzydlate główki putt. Realny jest jedynie okryty czerwoną draperią pulpit, na którym leży otwarta księga i lilia, atrybuty świętego. Przy nim, w ekstazie klęczy ze złożonymi na piersiach rękami, ubrany w brązowy, franciszkański habit św. Antoni. Rozmodlony wzrok kieruje w stronę unoszącego się nad księgą małego Jezusa, który wyciągniętą ręką udziela mu błogosławieństwa.

Stonowana paleta barw oscylująca między brązami, ugrami i szarymi zielonościami, ożywiona jest jedynie czerwienią tkaniny okrywającej sylwetkę Dzieciątka i draperią na pulpicie. Obraz malowany jest niezwykle gładko, bardzo cienkimi warstwami farby, tak, że całkiem niewidoczny jest dukt pędzla. Ten sposób malowania, charakterystyczny dla Hadziewicza, w późnym okresie jego twórczości doprowadzony został wręcz do perfekcji. To pozbawienie płócien śladów jakiegokolwiek faktury, które często, zwłaszcza w przypadku dzieł tworzonych u schyłku życia obniża ich walory, było świadomym działaniem artystycznym. O zabiegach tym, wychodzącym



Il. 10. *Wizja św. Antoniego*, obraz z kościoła pw. św. Mikołaja w Międzyrzeczu Podlaskim



Il. 11. Sygnatura obrazu *Wizja św. Antoniego*

⁴³ J. Marecki, L. Rotter, *Jak czytać wizerunki świętych*, s. 79-80; *Nowy leksykon sztuki chrześcijańskiej*, s. 66-67.

⁴⁴ por. m.in.: Bartolome E. Murillo, *Św. Antoni Padewski z Dzieciątkiem* z Museo Bellas Artes w Sewilli, il.: http://en.wikipedia.org/wiki/Museum_of_Fine_Arts_of_Seville#mediaviewer/File:San_Antonio_de_Padua_con_Ni%C3%B1o_%28Murillo%29.jpg (dostęp 15 września 2014), czy bardziej rozbudowana kompozycja tego samego autora w katedrze w Sewilli, il.: http://es.wikipedia.org/wiki/La_visi%C3%B3n_de_San_Antonio_de_Padua#mediaviewer/File:Lavisi%C3%B3ndeSanAntonio.JPG (dostęp 15 IX 2014).

naprzeciw upodobaniom wielu odbiorców, sam Hadziewicz z nutą lekkiej ironii pisze w liście do swojego przyjaciela Michała Wiszniewskiego⁴⁵: „*Vulgus*” (...) *bardzo wypolerowanem malowaniem, najmocniej się tu interesuje*⁴⁶.

W zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach zachowały się dwa szkice do międzyrzeckiej *Wizji św. Antoniego*⁴⁷. (Il. 12, 13)



Il. 12. *Wizja św. Antoniego*, szkic, MNKi/GR/357



Il. 13. *Wizja św. Antoniego*, szkic, MNKi/GR/384(2)

Ukrzyżowanie z kościoła pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Adamowie, uznać należy za dzieło przypisane R. Hadziewiczowi. (Il. 14) Wykazuje ono wiele cech stylowych charakterystycznych dla twórczości artysty, w którego dorobku znaleźć można prace o zbliżonej, czy niemal identycznej kompozycji. Nadto w dolnej części, obok czaszki umieszczonej u podstawy krzyża widnieje ślad sygnatury: *Hadz* i dalej nieczytelny znak. Jednak teza dotycząca autorstwa wymaga jeszcze potwierdzenia.

Kwerenda przeprowadzona w zasobach Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków (KOBiDZ) oraz w literaturze wskazywała jeszcze trzy miejscowości, w których znajdować się miały prace Hadziewicza. Były to Łabunie, Wołyń i Sitaniec.

Wśród obrazów zdobiących kościół pw. Matki Bożej Szkaplerznej i św. Dominika w Łabuniach, jedynie przedstawienie św. Walentego, stanowiące

⁴⁵ J. Dybiec, *Michał Wiszniewski. Życie i twórczość*, Wrocław 1970, passim.

⁴⁶ List do Michała Wiszniewskiego z 13 kwietnia 1845 roku, *Kronika Rodzinna* 1887, t. 14, nr 8, s. 232; J. Puciata-Pawłowska, *Rafał Hadziewicz*, s. 375, w przypisie błędna data listu.

⁴⁷ *Wizja św. Antoniego*, papier, ołówek, nr inw.: MNKi/GR/357; *Wizja św. Antoniego*, papier, ołówek, tusz, nr inw.: MNKi/GR/384(2).

niedostępną obecnie zasuwę ołtarza w lewej nawie bocznej (ołtarz Jezusa Miłosiernego), wykazuje cechy malarstwa akademickiego i jest stylistycznie bliskie pracom Hadziewicza. Jednak dokładne oględziny z całą pewnością wykluczyły jego autorstwo.

W karcie ewidencyjnej głównego ołtarza kościoła pw. św. Anny w Wohyniu, sporządzonej w 1971 roku, wskazano domyślne autorstwo Hadziewicza dla sceny *Nauczania Marii przez św. Annę*. Informacja ta funkcjonuje także w literaturze⁴⁸. Jednak prace konserwatorskie⁴⁹ ujawniły na odwrociu sygnaturę Floriana Lipińskiego⁵⁰ z datą 1842.

Interesująco, czy wręcz zagadkowo przedstawia się kwestia obrazu Hadziewicza w kościele pw. św. Bartłomieja w Sitańcu. *Słownik Artystów Polskich*⁵¹ wymienia jako jedną z prac wykonanych w warszawskim okresie twórczości artysty, pracę przedstawiającą św. Bartłomieja przeznaczoną do ww. kościoła. Wspomina go także, jako jedno ze znakomitszych dzieł, autor artykułu poświęconego twórczości Hadziewicza w „Tygodniku Ilustrowanym”⁵², zaś w zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki, wśród szkiców artysty znajduje się rysunek, określony w księgach inwentarzowych jako przedstawienie św. Andrzeja⁵³, na którym widnieje napis: *Nad grobem/śp. mojej Matki/ Julianny/Hadziewi/w Sitańcu*.

Obecny kościół w Sitańcu pochodzi z lat 1907-1913, poprzedni spłonął podczas I wojny światowej, a z jego wyposażenia nie zachowały się żadne obrazy. Czy lwowski rysunek, opisany w tamtejszym inwentarzu jako św. Andrzej, jest błędnie rozpoznany (co wobec braku wyraźnych atrybutów jest możliwe)



Il. 14. *Ukrzyżowanie*, ołtarz główny w kościele pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Adamowie

⁴⁸ B. Stepaniuk, *Życie kulturalne gminy Wohyń w latach 1944-2000*, mps, 2000, s.12-13, <http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/dlibra/docmetadata?id=8814> (dostęp 15.09.2014).

⁴⁹ Konserwację obrazu przeprowadził konserwator dział sztuki Krzysztof Owsiany; informację dotyczącą znalezionej sygnatury otrzymałam korespondencyjnie z WUOZ w Lublinie, delegatura Biała Podlaska.

⁵⁰ O Florianie Lipińskim m.in.: *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających*, t. V, Warszawa 1993, s. 108, hasło: E. Szczawińska.

⁵¹ *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających*, t. III, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1979, s. 8, hasło: J. Drewnojed.

⁵² J. K[ossowicz], *Rafał Hadziewicz*, „Tygodnik Ilustrowany” 1866, nr 333, s. 62.

⁵³ *Ce. Andpü*, nr inw.: Γ-V-662/67.

szkicem do wspomnianego św. Bartłomieja, czy też artysta namalował jeszcze inny obraz tam przeznaczony, to zagadnienie pozostaje kwestią otwartą. Można jednakże wysnuć takie przypuszczenie. Św. Bartłomiej, jako patron parafii znalazłby się z pewnością w głównym ołtarzu świątyni, nie zaś, jak widnieje w podpisie szkicu, nad grobem matki. Wobec braku materiałów archiwalnych (księgi parafialne spłonęły) nie sposób odpowiedzieć dziś na to pytanie.

Na wrześniowej aukcji organizowanej przez Dom Aukcyjny DESA UNICUM, wystawiona została niewielka akwarela przedstawiająca Madonnę z Dzieciątkiem i św. Dominikiem⁵⁴. Szkic oprócz dedykacji dla Emilii Głowackiej zawiera autorki opis wskazujący na miejsce przeznaczenia - kaplicę biłgorajską. (Il. 15) Można przypuszczać, że rysunek jest szkicem do, lub, z obrazu malowanego przez Hadziewicza. Kwestia ta wymaga jeszcze badań.

Oprócz obrazów zdobiących świątynię, a co za tym idzie znajdujących się w miejscach, do których były pierwotnie przeznaczone, kilka prac artysty znajduje się w muzeach w Zamościu i Lublinie. Z uwagi na zakreślone ramy artykułu zostaną one jedynie krótko wspomniane.

Jeden z wczesnych obrazów, powstałych jeszcze przed wyjazdem Hadziewicza na stypendium, to namalowany w 1829 roku *Św. Michał Archanioł*⁵⁵. Kompozycja nawiązuje do znanych i często powtarzanych przez artystów wzorów zaczerpniętych z twórczości Rafaela czy Guido Reniego⁵⁶. Praca ta, podobnie jak wspomniany już szkic do *Św. Trójcy*⁵⁷ z kaplicy ordynackiej katedry w Zamościu, znajduje się w Muzeum Zamojskim.



Il. 15. Matka Boska ze św. Dominikiem z kaplicy biłgorajskiej http://www.desa.pl/pl/Aukcje/23784_7-aukcja-prac-na-papierze-26-kwietnia-2012-godz.-19/16762_016.html

⁵⁴ *Św. Dominik w Kaplicy Biłgorajskiej*, opisany i datowany: p.g.: *Św. Dominik w Kaplicy Biłgorajskiej; p.d.: ofiaruję Emilii Głowackiej/ własną kompozycję na pamiątkę/ r.1884/5*, Aukcja prac na papierze 18 września 2014 (katalog), Warszawa 2014, kat. 31.

⁵⁵ *Św. Michał Archanioł*, 1829, olej, płótno, nr inw.: MZ/15/MA.

⁵⁶ por.: Rafael, *Św. Michał Archanioł pokonujący szatana*, 1518, Paryż, Luwr, il.: http://en.wikipedia.org/wiki/St._Michael_Vanquishing_Satan#mediaviewer/File:Le_Grand_Saint_Michel_by_Raffaello_Sanzio_from_C2RMF_retouched.jpg (dostęp 15 IX 2014); Guido Reni, *Św. Michał Archanioł pokonujący szatana*, Rzym, kościół Santa Maria delle Concezione, il.: http://en.wikipedia.org/wiki/Michael_%28archangel%29#mediaviewer/File:Guido_Reni_031.jpg (dostęp 15 IX 2014); sam Hadziewicz rok później, podczas pobytu w Paryżu wykonał kopię obrazu Rafaela z Luwru, znajduje się ona w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, il.: <http://katalog.muzeum.krakow.pl/pl/work/MNK-XII-24-%C5%9Aw%C4%99ty-Micha%C5%82-Archanio%C5%82-pokonuj%C4%85cy-szatana-k> (dostęp 15 IX 2014).

⁵⁷ *Św. Trójca*, ok. 1869, sepia, papier, nr inw.: MZ/72/G.

W Muzeum Lubelskim znajduje się pięć prac artysty, w tym jedna dwustronna; pochodzą one z różnych okresów twórczości.

Niewielkich rozmiarów studium wykonane temperą zatytułowane *Dysputa kapłanów*⁵⁸, okazało się być fragmentem malowidła Parisa Bordone w Gallerie dell'Accademia w Wenecji, obrazującego jedną z weneckich legend⁵⁹.

Podobnie akwarela zatytułowana *Składanie ofiary*⁶⁰, jest kopią znajdującego się w Pałacu Dożów w Wenecji dzieła Paola Veronese *Alegoria Wiary*⁶¹. Na jej odwrocie znajduje się szkic fragmentu innej kompozycji Veronesa, *Porwanie Europy*⁶². Zagadką pozostaje napis umieszczony przy tej scenie: *à Venise 1836/ p. Raph. Hadziewicz*, wiadomo bowiem, że z podróży do Włoch powrócił artysta w styczniu 1834 roku⁶³. Można jedynie przypuszczać, że kopiowaną, podczas włoskiego stypendium pracę wykończył i podpisał nieco później.

Nadto w zbiorach lubelskich znajdują się trzy rysunki: dwie nierozpoznane sceny historyczne oraz akt męski⁶⁴.

Kończąc powyższe omówienie - jako podsumowanie - niech mi będzie wolno przytoczyć kilka opinii współczesnych Hadziewiczowi dotyczących jego twórczości religijnej: *Hadziewicz (...) jako malarz zajął u nas stanowisko takie, jakiego nikt z poprzedników jego nie dosięgnął. Obrawszy sobie głównie rodzaj malarstwa religijnego, podniósł on pierwszy w kraju ten tak zaniedbany niestety, a tak wzniosły rodzaj. Przez liczne lata niezmordowanie pracując, przy ogromnej płodności kompozycyjnej i nadzwyczajnej łatwości szerokiego władania pędzlem wydał zdumiewającą liczbę obrazów, prawie wszystkie wielkich rozmiarów, które rozsiane po kraju wzbogacają liczne przybytki Pańskie*⁶⁵. (...) *nikt tak malować nie umie z naszych artystów jak Hadziewicz. Jego zadaniem obrazy religijne, przedmioty oświecone uczuciem głębokiej wiary, zachwyt świętości, kontemplacja niebios, ascetyczne uniesienie*⁶⁶. Czy wreszcie fragment z nekrologu zamieszczonego w „Kurierze Warszawskim”: *Śp. Rafał jest wybornym przedstawicielem u nas szkoły religijnej, na kilkadziesiąt lat przedtem wcale nie-uprawianej. Skończony rysunek, świetny koloryt, a przedewszystkiem niezwykła twórczość w układzie grup i nadawaniu ekspresji typom talent jego*

⁵⁸ *Dysputa kapłanów*, 1833, tempera, papier, nr inw.: L S/Mal/150/ML, sygn. l.d. wedle Bordenone/ kopjował R. Hadziewicz/w Wenecji 1833, na odwrocie napis: *z Bordenone R. Hadziewicz kopi r. 1833,- Doża i rada 12^{ta} przyznają nagrodę rybakowi/za znaleziony pierścień wrzucony w morze.*

⁵⁹ Paris Bordone (1495-1570), *Presentazione dell'anello al doge*, 1534 il.: http://it.wikipedia.org/wiki/Opere_di_Paris_Bordon#mediaviewer/File:Presentation_of_the_Ring_to_the_Doges_of_Venice.jpg (dostęp 15 IX 2014).

⁶⁰ *Składanie ofiary*, 1836, akwarela, papier, nr inw.: S/Mal/149/ML.

⁶¹ Paolo Veronese (1528-1588), *Alegoria Wiary*, ok. 1577, il.: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=F&id=87929 (dostęp 15 IX 2014).

⁶² Paolo Veronese (1528-1588), *Porwanie Europy*, ok. 1578, il.: http://pl.wikipedia.org/wiki/Porwanie_Europy_%28obraz_Veronesego%29#mediaviewer/File:Porwanie_Europy.jpg (dostęp 15 IX 2014).

⁶³ „Kurier Warszawski” 1834, nr 11, s. 2.

⁶⁴ *Scena historyczna*, ołówek, atrament, papier, nr inw.: S/G/152/ML; *Scena historyczna*, ołówek, tusz, papier, nr inw.: S/G/151/ML; *Akt męski*, ołówek, kredka, papier, nr inw.: S/G/100/ML.

⁶⁵ J. K[ossowicz], *Rafał Hadziewicz*, s. 61.

⁶⁶ *Listy I.J. Kraszeńskiego do Redakcji Gazety Warszawskiej. Pracownie artystów.*, „Gazeta Warszawska” 1855, nr 217, s. 1.

*cechowwały. Pobożny, zacny i wierzący, czerpał natchnienie w sercu własnym i wysokim nastroju ducha. To też w obrazach jego inspirację dostrzegamy, godną prawdziwego artysty-chrześcjanina*⁶⁷.

Joanna Kaczmarczyk

BIBLIOGRAFIA:

Strony internetowe:

- http://en.wikipedia.org/wiki/St._Michael_Vanquishing_Satan#mediaviewer/File:Le_Grand_Saint_Michel_by_Raffaello_Sanzio_from_C2RMF_retouched.jpg
- http://en.wikipedia.org/wiki/Michael_%28archangel%29#mediaviewer/File:Guido_Reni_031.jpg
- <http://katalog.muzeum.krakow.pl/pl/work/MNK-XII-24-%C5%9Awi%C4%99ty-Micha%C5%82-Archanio%C5%82-pokonuj%C4%85cy-szatana-k>
- http://it.wikipedia.org/wiki/Opere_di_Paris_Bordon#mediaviewer/File:Presentation_of_the_Ring_to_the_Doges_of_Venice.jpg
- http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=F&id=87929
- http://pl.wikipedia.org/wiki/Porwanie_Europy_%28obraz_Veronesego%29#mediaviewer/File:Porwanie_Europy.jpg
- <http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/dlibra/docmetadata?id=8814>
- http://en.wikipedia.org/wiki/Museum_of_Fine_Arts_of_Seville#mediaviewer/File:San_Antonio_de_Padua_con_Ni%C3%B1o_%28Murillo%29.jpg
- http://es.wikipedia.org/wiki/La_visi%C3%B3n_de_San_Antonio_de_Padua#mediaviewer/File:Lavisi%C3%B3ndeSanAntonio.JPG
- http://it.wikipedia.org/wiki/Pala_di_San_Francesco_a_Fabriano#mediaviewer/File:Carlo_Crivelli_-_Coronation_of_the_Virgin_-_WGA5782.jpg
- http://pl.wikipedia.org/wiki/Przemienienie_Pa%C5%84skie_%28obraz_Rafa%C5%82a%29#mediaviewer/File:Transfiguration_Raphael.jpg
- <http://www.pinakothek.de/en/lippo-memmi/assumption>
- http://pl.wikipedia.org/wiki/Assunta_%28obraz_Tycjana%29#mediaviewer/File:Tizian_041.jpg
- http://www.liveauctioneers.com/item/11902859_rafal-hadziejewicz-1803-zamch-1886-kielce-zkapl
- http://www.liveauctioneers.com/item/11902859_rafal-hadziejewicz-1803-zamch-1886-kielce-zkapl

Czasopisma:

- „Gazeta Warszawska” 1855, nr 217; 1886, nr 215.
- „Kronika Rodzinna” 1887, t. 14, nr 8.
- „Kurier Warszawski” 1834, nr 11; 1886, nr 250 b; 265a.
- „Tygodnik Ilustrowany” 1866, nr 333.
- „Goniec Łukowej” 2009, nr 78.

⁶⁷ „Kurier Warszawski” 1886, nr 250 b, s. 2.

Opracowania:

Apokryfy Nowego Testamentu, red. ks. M. Starowieyski, Lublin 1896, t. I.

Augusiak A., *Znany malarz - Rafał Hadziewicz - parafianin łukowski*, „Goniec Łukowej” 2009, nr 78.

Aukcja prac na papierze 18 września 2014 (katalog), Warszawa 2014.

Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych, opracował zespół biblistów polskich, wyd. III, Poznań - Warszawa 1980.

Dybiec J., *Michał Wiszniewski. Życie i twórczość*, Wrocław 1970.

Geresz J., *Z dziejów kościoła św. Mikołaja w Międzyrzecu Podlaskim*, Międzyrzec Podlaski 1997.

Hall J., *Wzory ikonograficzne w malarstwie Hadziewicza*, [Norfolk 1980].

Kaczmarczyk J., *Wzory ikonograficzne w malarstwie Hadziewicza na przykładzie obrazów sakralnych woj. świętokrzyskiego*, Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach, Kielce 2013, t. 28.

Katalog zabytków sztuki w Polsce t. III woj. lubelskie z. 3, red. R. Brykowski, Z. Winiarz, Warszawa 1960.

Katalog zabytków sztuki w Polsce. Powiat Biała Podlaska. t. VIII, z. 2, red. K. Kolendo-Korczakowa, A. Oleńska, M. Zgliński, Instytut Sztuki PAN, 2006.

Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985.

K[ossowicz] J. *Rafał Hadziewicz*, „Tygodnik Ilustrowany” 1866, nr 333.

Lexikon der Christlichen Ikonographie, Herder, Rome, Freiburg, Basel, Wien 1971, t. III.

Marecki J., Rotter L., *Jak czytać wizerunki świętych. Leksykon atrybutów i symboli hagiograficznych*, Kraków 2009.

Nowy leksykon sztuki chrześcijańskiej; wyd. polskie red. M. Pieniążek-Samek, Kielce 2013.

Pleszczyński A. ks., *Opis historyczno-statystyczny parafii Międzyrzeckiej*, Warszawa 1911.

Podczaszyński B., *Ruch obecny malarstwa*, w: *Pamiętnik Sztuk Pięknych: zbiór wiadomości potrzebnych i pożytecznych miłośnikom i zwolennikom sztuki: rysunkami objaśniane, ze szczególnym względem na rzeczy krajowe*, Warszawa 1850-1854, t. 1 cz. 1.

Puciata-Pawłowska J., *Rafał Hadziewicz 1803-1886. Życie i twórczość*, „Teka Komisji Historii Sztuki” Towarzystwa Naukowego w Toruniu 1961, t. 2.

Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1979, t. III.

Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających, t. V, Warszawa 1993.

Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich, red. B. Chlebowski, Wł. Walewski, Warszawa 1890, t. XI.

Stepaniuk B., *Życie kulturalne gminy Wołyń w latach 1944-2000*, mps, 2000.

Thieme U., Becker F., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. XXXIV, Leipzig 1926.

Voragine J. de, *Złota legenda*, Warszawa 1955.

Wolańska J., *Mistrz sztuki sakralnej*, Zamojski Kwartalnik Kulturalny 1998, nr 2-3 (56).

JOURNEYING AROUND POLAND, OR THE PAINTINGS BY RAFAŁ HADZIEWICZ IN TODAY'S LUBLIN VOIVODESHIP

The eponymous journeying around Poland usually pertains to travelling as a major element of an artist's education and artistic endeavour. Here, this term is used to refer to trips aimed at a search for and documentation of the works by Rafał Hadziewicz (1803-1886), carried out prior to the artist's monographic exhibition scheduled for the year 2015. This marks the first and at the same time the most important stage of the preparations. The article presents the results of the search performed in the present Lublin Voivodeship, starting from the Zamość region, where the Hadziewicz family originated from: the painter himself was born at Zamch near Bilgoraj. There, a large collection of church paintings is held, apart from a few works at the Lublin and Zamość museums. A multi-faceted search was carried out on the basis of information from heritage protection authorities, the literature, and finally (which is particularly important for works which have been lost or have changed their original destination) – nineteenth-century press releases and the artist's notes on his own sketches. The result was the discovery of eleven localities where paintings by Hadziewicz used to be, or still are, held.

The works discussed in this paper are those found in the following churches: at Łukowa ("The Assumption of the Virgin Mary", unsigned, attributed to Hadziewicz); at Szczepieszyn ("St. Nicholas", one of the painter's best); at Zwierzyniec ("The Coronation of the Virgin Mary"); at the Zamość cathedral ("The Holy Trinity" and "St. Anne Teaching Mary"); in Lublin (St. Elijah's church: "St. Vincent de Paul"); in Biała Podlaska ("The Transfiguration of Jesus"); at Międzyrzec Podlaski ("The Vision of St. Anthony of Padua"); and at Adamów ("The Crucifixion", authorship uncertain). Moreover, the information from the literature of the subject as well as from heritage protection authorities has been verified. Stylistic analyses have excluded the authorship of Hadziewicz in the case of paintings held at St. Nicholas's church in Lublin, as well as at the Łabunie and Wołyń churches. At the latter, during conservation works, a signature of another painter was discovered on the painting's back. At the final locality to be discussed, Sitaniec, the interior of the church which was burnt during WWI has not been preserved. Information on the painting which used to be held in it has been confirmed with the use of a sketch from the Lvov National Art Gallery.

The article comes offers a discussion of individual iconographic motifs and a brief stylistic analysis. It also sets out to forge connections between individual paintings and sketches preserved in museum collections. In addition, information on selected paintings from nineteenth-century press has been quoted. Last but not least, the works held by the Zamość and Lublin museums are given a brief overview.

Joanna Kaczmarczyk

IWONA RAJKOWSKA

Muzeum Narodowe w Kielcach

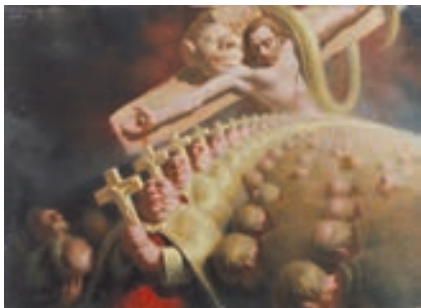
KATALOG RAISONNÉ STEFANA ŻECHOWSKIEGO – PODSUMOWANIE PROJEKTU BADAWCZEGO

Założeniem projektu badawczego 2010-2014, którego zwieńczeniem jest opublikowanie przez Muzeum Narodowe w Kielcach w czerwcu 2014 polsko-angielskiego katalogu raisonné¹ Stefana Żechowskiego, było pełne opracowanie pokaźnego dorobku artysty, zgromadzonego w dziewiętnastu polskich i zagranicznych kolekcjach publicznych i szesnastu prywatnych. Kolekcji zagranicznych, europejskich i amerykańskich, ze względów obiektywnych nie objęto kwereńdą². Katalog miał stać się ikonograficzną encyklopedią scalającą wątki, motywy, zainteresowania, pasje i fobie Żechowskiego, których pełna kryształizacja dokonała się już w latach 30. W latach 1997-1999 powstała dokumentacja fotograficzno-inwentaryzacyjna prac artysty w dziewięciu muzeach i galeriach oraz trzech kolekcjach prywatnych (423 prace) autorstwa Jerzego Daniela i Krzysztofa K. Pęczalskiego³ i to ona stała się punktem wyjścia badań. Odkąd trafiła do Muzeum w 2002, została zdigitalizowana, stając się historycznym źródłem, bowiem w ciągu ostatnich kilkunastu lat, niektóre ujęte w niej zbiory publiczne rozrosły się, niektóre prywatne w ogóle przestały istnieć lub zostały znacznie okrojone, a jeszcze inne powstały w realiach stale rozwijającego się polskiego rynku sztuki. Jedną z największych i najlepszych podwarszawskich prywatnych kolekcji Żechowskiego uległa rozproszeniu i tylko jej część udało się opracować, dwie inne wyróżniające się, wg ustnych relacji, pozostały całkowicie niedostępne ze względu na brak zgody właścicieli na

¹ Pierwsze użycie terminu w 1784, nazwę przyjęły inne języki bez tłumaczenia. Katalogi raisonné mają wielką tradycję na Zachodzie Europy i w Stanach Zjednoczonych, wiele z nich jest już z reguły udostępnianych online, w Polsce są nadal rzadkością, szczególnie w wersji dwujęzycznej. Zob. program i założenia Catalogue Raisonné Scholars Association.

² Z uwagi m.in. na prawa autorskie na potrzeby niniejszego tekstu przyjęto rozszerzoną definicję kolekcji jako zbioru prac artysty, w posiadaniu instytucji lub osoby prywatnej, bez względu na jej rozmiar, spójność czy wartość artystyczną.

³ Szczegółowa charakterystyka dokumentacji i prac S. Żechowskiego w niej zebranych w: I. Rajkowska, *Stefan Żechowski (1912-1984) - Nie to jest sprawą losu, że takie mam życie, lecz to, że taki jestem*, w: Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach („RMNKi”), t. 23, Kielce 2007, s. 13-25. Spiritus movens przedsięwzięcia była Marianna Zechowska.



Il. 1. Kat. 22. *Kuszenie (Procesja)*, olej

by 463 prac. Kolekcja Żechowskiej została po raz pierwszy opracowana w całości w sześciu transzach (wg okazania właścicielki), z pracami nigdy dotąd nie pokazwanymi, nawet w wąskim gronie. W odniesieniu do przeważającej większości dzieł ze zbiorów prywatnych, w pierwszej kolejności nadanie tytułu, po ikonologicznej identyfikacji przedstawienia rozpoczynało opracowanie obiektu. W rezultacie dostępne w Polsce oeuvre artysty udało się zamknąć na 1488 pozycjach katalogowych i ponad 1530 obiektach w pełni zilustrowanych i opracowanych - zgodnie z definicją katalogu raisonné.

Katalog rozumowany umożliwił pokazanie artysty kompletnego, płodnego i konsekwentnego w potwierdzonych atrybucyjnie dziełach, szczerze w swojej nieawangardowości i anachronizmie, co w efekcie i tak zaowocowało oryginalnością i natychmiast rozpoznawalną manierą, którą podrobić można tylko bardzo niezdarnie - dlatego precedensowo, w takiej liczbie i wyborze, opracowane artefakty, jak cyfrowe twarde dane powinny stanowić ostatnią instancję odwoławczą przy dokonywaniu jakiegokolwiek oceny identyfikacyjnej i wartościującej nowo pojawiających się na rynku prac⁴. Jedynie analizując spuściznę Żechowskiego całościowo można docenić jego niszową niepowtarzalność, choć w tym przypadku często skrajny introwertyzm i autentyczna bieda (ta ostatnia towarzyszyła mu bez względu na ustrój polityczny, w którym przyszło mu żyć) miały wpływ na jego artystyczne

ich prezentację (kolejna podwarszawska i miechowska). Oczywiście jest, że nie do wszystkich kolekcji prywatnych udało się dotrzeć, nie do wszystkich posiadających jedną lub więcej prac artysty dotarła informacja o powstającej publikacji, mimo jej publicznego zaistnienia w 2010 roku. Kluczową była kolekcja Marianny Żechowskiej, wdowy po artyście i Muzeum Narodowego w Kielcach, największa dotychczas w Polsce - w ostatnim czasie powiększona dzięki kolejnym darom wspomnianej, do imponującej licz-



Il. 2. Kat. 68. *Głowa artysty*, olej

⁴ Znak zapytania przy pracy może nie tylko wskazywać na wątpliwość opracowującego obiekt odnośnie identyfikacji tematu, datowania czy sygnatury, ale także brak stuprocentowej pewności przyporządkowania pracy do danej grupy, jeżeli jej właściciel jest obecnie nierozpoznany i praca istnieje dla badającego tylko w formie fotografii sprzed lat.



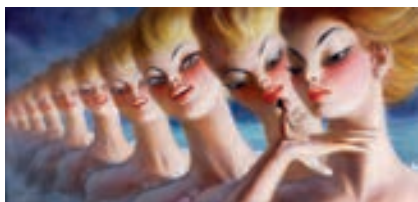
Il. 3. Kat. 85. *Marychna. Marianna z wachlarzem na tle pejzażu*, olej

Norman Rockwell (1894-1978), w innym miejscu i czasie Żechowski mógłby być jego polskim odpowiednikiem⁵. Odkryciem są małe pejzaże czyste lub ze sztafażem z Książa Wielkiego, co jest niezwykle w dorobku artysty, i szkoda że nie powstało ich więcej, bo są na bardzo dobrym poziomie artystycznym. Jako pierwsza grupa ta wprowadza także autoportrety, które liczbowo i jakościowo



Il. 5. Kat. 156. *Na pastwisku (Konie)*, olej

wybory, tak, jeśli chodzi o preferowane tanie techniki i nierozwinięcie malarstwa olejnego, jak humanistyczne i egzystencjalne wątki, często w symbolicznym przebraniu, nierozzerwalnie definiujące jego sztukę. W sumie rozpoczynających katalog prac olejnych (158) nie jest mało, niewiele liczbowo ustępują pastelom (170), z których, obok rysunków, artysta jest głównie znany. Mniejsza część jest namalowana z pełnym znanstwem nobliwej techniki, w tym dopracowane obrazy symboliczne oraz kilka socrealistycznych, co nie dziwi, bo realizm socjalistyczny był *sensu stricto* kierunkiem akademickim. Charakteryzując dokumentację z lat 1997-1999 porównano socrealistyczne i hurra optymistyczne prace Żechowskiego - miękkie, rzeźbiarskie, indywidualnie wykadrowane - do m.in. prac znanych i bardzo popularnych ilustratorów amerykańskich, takich jak



Il. 4. Kat. 95. *Muzy*, olej

wyróżniają się w większości grup, to oczywiste że Żechowski przywiązywał do nich dużą wagę, w technikach trwalszych są bardziej wypracowane, ich typowa dla niego idealizacja odwołuje się do podziwianych nieodmiennie wzorców polskich (Jacek Malczewski) lub holendersko-flamandzkich. Najmniej ciekawie wypadają tu przedstawienia kobiet - sporo jest szkiców malarskich i portretów zidentyfikowanych modelek, ale w nich najrzadziej znaleźć można fortune

⁵ I. Rajkowska, *Stefan Żechowski (1912-1984) - Nie to jest sprawą losu, że takie mam życie, lecz to, że taki jestem*, s. 16.

połączenie fascynacji delikatnym ciałem kobiecym, z ciężką wymagającą techniką. Najmniej liczne są akwarele (171). Interesujące ponownie są bardzo wczesne pejzaże i kompozycje symboliczne, a dwa zespoły przedstawień zwierząt niewykorzystane przez zamawiającego świadczą o kolejnym zmarnowanym przez okoliczności talencie Żechowskiego jako ilustratora - w tym przypadku bajek dla dzieci.



Il. 6. Kat. 203. *Stefan i potwory* - Sen, pastel

w oczy głównie kobieca nagość i erotyka. Zgromadzone prace uprawniają do powtórzenia po raz kolejny, że dla artysty erotyka nie była dodatkiem, tematem narzuconym pod wpływem skromnej komercyjnie fali bardzo wybiórczego zainteresowania; była drugim, równoległym obok wątku odwiecznej walki dobra ze złem, zasadniczym i głęboko przeżywanym od nastoletnich lat wątkiem twórczości, mimo wrogiego do niego nastawienia ze strony polskich opiniotwórczych środowisk przed- i powojennych (stałe zarzuty pornografii i wspomnianej anachroniczności na granicy kiczu, dziś brzmią infantylnie i nieprofesjonalnie). Tą nagością i erotyzmem artysta nie wyrażał tylko sensualnych relacji między kobietą i mężczyzną, ale były one także środkiem do ukazania lęków artysty i mężczyzny wobec natrętnego świata, źle zbudowanego, oraz biologicznego porządku natury i ich mało humanitarnej i aintelektualnej filozofii przetrwania najsilniejszego. Świat był zły, ale nie do końca, kiedy przed oczami spragnionymi ideału, na sposób grecki, stawiali naga kobieta czy mężczyzna, lub w momencie ich naturalnego zespolenia. Dlatego ich przedstawienia są całkowicie pozbawione hipokryzji, nawiązują literalnie do antycznego skarbcza wątków, a jeszcze bardziej do obfitej erotyki wielkich mistrzów nowożytnej Europy, choć biorąc pod uwagę uwielbienie artysty dla jego steatopygicznych modelek ten rodzaj trzeba by zdecydowanie przesunąć daleko w tył, do samych prapoczątków obrazowania ludzkiej nagości i (nierozłącznie) seksualności. Może dlatego jego erotyka nie jest rozkoszną erotyką rokoka, a mieszkanką nie do odtworzenia przez

Natomiast pastele wprowadzają dużą różnorodność tematyki i stylistyki - od typowej pompatycznej à la Szukalski (nieliczne tutaj) do nieporadnej, już ciężko schorowanego Żechowskiego (na szczęście równie nieliczne). Kompozycje symboliczne należą do najbardziej wartościowych, tutaj mistrzowskie opanowanie kredki w połączeniu z rozmaitością wątków przyniosło w pełni satysfakcjonujące artystycznie rezultaty, choć niestety, nie tak liczne jak w przypadku rysunków czarno-białych. I oczywiście dominująca w grupie i najbardziej rzucająca się



Il. 7. Kat. 313. *Noc*, pastel



Il. 8. Kat. 343. *Chrystus i matki* - *Chrystus błogosławi dzieci*, pastel

identyczny odcień skóry nagich ciał, podbija szmaragdowa zieleń, błękit, granat z dodatkiem żółci i czerni, najmniej jest klasycznej czerwieni, jeśli już to najczęściej w wydaniu rudokoralowym. Wśród nielicznych pastelowych kompozycji religijnych, niektóre z odkrytych są interesujące ze względu na wyjątkowo żywą kolorystykę i ciekawe ujęcie mniej znanego tematu.

Nieporównanie najliczniejszy zbiór prac czarno-białych lub monochromatycznych otwierają kompozycje piórkim, tuszem lub długopisem (118), wcale liczny zespół prac skończonych i szkiców, w którym jak w większości powtarza się typowy ikonograficzny schemat przedstawień - symbolika, głowy męskie (w tym oczywiście przemyślane autoportrety i sławni ludzie) i żeńskie, akty i erotyki (po raz pierwszy ostrzejsze). Krótkie cykle z uskrzydłonymi aniołami, satyrkami i faunami, karykatury i kompozycje baśniowe prezentują wspaniałą kreskę Żechowskiego, równie użyteczną przy ukazywaniu piękna czy powagi jak brzydoty czy śmieszności.

Rysunki w pełni skończone i ilustracje (479) to wielki zespół prac o największej obok szkiców ikonograficznej różnorodności, z którymi Żechowski jest łączony przede wszystkim przez tych badaczy, którzy za pomocą głównie literackiego patosu i powagi chcą wywinąć go na pozycję artysty godnego akademickiego zainteresowania. To, że artysta dużo czytał i miał swoje literackie ideały nie oznacza, że należy go traktować jako mniej lub bardziej lotnego ilustratora beletrystyki. Wyrządza mu się duża szkoda nie oceniając przede wszystkim jego wyobraźni wizualnej lecz werbalną, Żechowski myślał obrazami,

kogoś innego, kruchej chwili, fatum, tortury, szyderstwa, wstydlivej fizjologii czy przeznaczenia⁶. Ale żeby być bardziej precyzyjnym - i tu następuje korekta w stosunku do ocen sprzed kilkunastu lat - jest nie tylko rozkoszną erotyką, ale jest też czystą przyjemnością i zabawą, bardziej idealizowaną w pastelu niż w ołówku, równorzędną grą partnerów nieznieskształconą przez dominację wyolbrzymionej kobiety nad struchlałym ze strachu i zminiaturyzowanym mężczyzną o młodopolskim rodowodzie. Główni kobiet i mężczyzn są bardzo wypracowane, ich charakterystyczną dla artysty kremowo-różową karnacją, podobnie jak



Il. 9. Kat. 358. *Anioł pośród świń*, tusz

⁶ Zob. I. Rajkowska, *Sztuka erotyczna Żechowskiego*, w: *Stefan Żechowski*. Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Kielcach, 1997.



Il. 10. Kat. 378. *Krasnal i wąż*, tusz

gestem walki z o wiele większym przeciwnikiem, zarezerwował przekaz wielkich idei przez całe życie go nurtujących, które wylewnie opisał w swoich publikowanych wspomnieniach i dziennikach - a w centrum jego zainteresowania zawsze była idea walki ze złem, w formie węzowego częściowo antropomorficznego stworzenia w niezliczonych konfiguracjach, z udziałem Ziemi jako planety nim dotkniętej, podobnie jak śmiercią i nędzą, a wszystkie one wygrywają, pokonawszy nawet Chrystusa. Kompozycje te są albo wizyjne albo naturalistyczne, przy czym oddanie szczegółu w tych ostatnich stawia go w rzędzie największych wirtuozów ołówka i w zasadzie trudno tę maestrię porównać z dokonaniem kogokolwiek z jemu współczesnych, bo jest wyjątkowo nienowoczesna w rozumieniu neutralnej cechy, a nie oceny wartościującej. Natomiast wstrząsające sceny z czasów II wojny światowej, oddane we wspomnianej miękkiej, haptycznej i rzeźbiarskiej manierze, przerażają przedstawionym okrucieństwem. Jego ołówkowy socrealizm jest na pewno o wiele bardziej indywidualny niż przeważającej większości malarzy polskich z tego niefortunnego artystycznie okresu, rzeźbiarska forma opowiada nakazowo pozytywną anegdotę w sposób żywy, z wielkim upodobaniem dla rodzajowego detalu. Autoportrety tutaj są różnorodne, pochodzą z wielu okresów, jak w ogóle głowy męskie, prezentują w sposób poglądowy całą paletę ołówkowych manier Żechowskiego i bez wątplenia były dla niego bardzo ważne od początku lat 30. XX wieku. Główek kobiet jest tu zdecydowanie mniej, ale



Il. 11. Kat. 740. *Helena i Stefan - Spotkanie* (*Cierpienia młodego Wertera*), ołówek



Il. 12. Kat. 741. *Stefan i Helena na plaży*, ołówek



Il. 13. Kat. 762. *Grubouda z wężem i figurką mężczyzny*, ołówek

tysta odnalazł równowagę między oszczędną kompozycją, kreską, cieniem, a interesującym go ujęciem postaci w odróżnieniu od XVIII czy XIX-wiecznej erotyki, albo przegadanej nawiązaniem do późnorennesansowych lub barokowych wzorów, albo ewidentnie pornograficznej - bez większej dbałości o rozpoznawalny indywidualizm⁷. Wątki znane z grupy olejnej i pastelowej - także mitologiczne i biblijne powtarzają się w kolejnych odmianach, jak ulubione przez artystę multiplikowane paprociowo nagie ciała kobiece. Również i tutaj motyw uskrzydlonego mężczyzny lub kobiety należy do najlepszych artystycznie. Zdecydowanie najmniej jest przedstawień łączących erotyzm ze śmiercią czy erotycznych grotesek, w których zawsze zminiaturyzowany mężczyzna jest zdominowany przez niezmiernie rozbawione kobiety. Na zasadzie jednego z dwóch wyjątków trzeba

są zróżnicowane, w różnym wieku i różnych ujęciach. Pełny rozkwit następuje dopiero przy parach (w tym autoportretowych), aktach i erotykach. Ciało kobiety pulsuje i promienieje, a ona sama jest z niego bardzo zadowolona, bez względu na swoją posturę czy obecność uległego z racji jej pożądanego mężczyzny. W tej grupie pojawia się w sposób skończony i w pełni zamierzony pełna ekspozycja nagości kobiety i mężczyzny i ich połączenia w wielu pozycjach, bez żadnego skrępowania i woalu, naturalnie, a rzeźbiarski i światłocieniowy modelunek Żechowskiego sprawdza się po raz kolejny. Uważam, że zebrany materiał ewidentnie uprawomocnia opinię o artyście jako jednym z najlepszych twórców przedstawień erotycznych w skali światowej, co nie wyklucza faktu, że nie wszystkie są na równym poziomie artystycznym. Ale nawet rysunki najdalej posunięte w swym ekshibicjonizmie, generalnie nadal spełniają kantowską definicję niepokubdzącego piękna - w większości przypadków ar-



Il. 14. Kat. 892. *Cyprian Fałn i Ursa - Śmierć na barykadzie*, ołówek

⁷ Zob. Afrodyzjaki. Encyklopedia Wiedzy Erotycznej, LOEC 1990 Polish Edition ELIPSA 1992; C. Johns, *Little Book of Erotica*, The British Museum, 2004; *Rysunki erotyczne*, Firma Księgarska Jacek i Krzysztof Olesiejuk Polish Edition 2006.



Il. 15. Kat. 941. *Jan i Anna z rybami*, ołówek

zwrócić uwagę na dwa rysunki z 1936 roku (kat. 740, 741), z cyklu przedstawień Stefana z Heleną - obydwie są naprawdę niezwykle w dorobku Żechowskiego, tylko one stanowią wizualny dowód na fascynację artysty XX-wiecznym surrealizmem. Znieruchomiałe jak kamienne posągi postaci z granulatu ołówka i węgla tworzą niesamowity nastrój równoległego świata, zamieniając współczesne sceny rodzajowe w ponadczasowe trwanie, którego nie powstydziliby się Georges Seurat.

Ilustracje, wyjątkowo ważne dla artysty, nie stanowią zwartej stylistycznie grupy - są i naturalistyczne, wizyjne, syntetyczne i rzeźbiarskie, obejmują ponad trzydzieści lat twórczości, więc nie jest to dziwne, ale też dlatego są ciekawą reprezentacją, na wysokim poziomie, ze względu na autentyczne oddanie i zaangażowanie artysty. Dziś nie

wzbudzają żadnej sensacji, są stateczne i wręcz ciężkie od nurtujących go treści, kongenialne za ilustrowanym tekstem i bardzo autorskie. Przygnębiająca fantastycznonaukowa utopia Jerzego Żuławskiego *Na Srebrnym globie*, w kragłocielesnej interpretacji Żechowskiego wydaje się mniej czarna, z drugiej strony przestaje dziwić, że artysta zainteresował się tą powieścią, w gruncie rzeczy ogniskującą się wokół dwóch znanych mu miłości - do kobiety i Ziemi. Wśród nich zdarzyło się jednak odkrycie - w jednej z kolekcji prywatnych znajduje się piętnaście rysunków (1969, kat. 938-952) do kolejnej powieści SF emigracyjnego dziennikarza sportowego Konrada Grudy *Zwölf Uhr Einundvierzig. Ein Roman aus dem Jahr 2289* (12.41. *Powieść z roku 2289*), wydanej w Niemczech w 1975 i nieznanej w Polsce. Nie istnieje już oryginał polski, do którego Żechowski je stworzył, rysunki nie zostały, niestety, opublikowane w wydaniu niemieckim, ale przetrwały i modelowo reprezentują mile dla oka połączenie przemysłowo-opływowej stylistyki lat 60. XX wieku (ostatecznie była to era lotów kosmicznych) z kragłociami artysty.

Bez wątpienia odkryciem jest ogromny zespół szkiców Żechowskiego (493), gros obecnie w zbiorach Muzeum dzięki kolejnym darom Marianny Żechowskiej. Rozmaitość tematyki i stylistyki czyni z nich pękate kompendium wiedzy o warsztacie pracy artysty, jego wątkowych natręctwach, ogromnej wyobraźni i filozoficznych rozterkach. Chronologicznie pierwsze nawiązują z premedytacją do uwielbianego Jacka Malczewskiego, uskrzydłone anioły



Il. 16. Kat. 972. *Śmierć*, ołówek



Il. 17. Kat 975. *Oda do młodości*, ołówek

i anielice, ale bardzo szybko pojawiają się ostre w formie, zgnębione, umęczone lub zbuntowane postaci mężczyzn - jego stałe symbole przegranej walki ze światem. Autoportrety i główki mężczyzn znanych i anonimowych, poważne i karykaturalne, idealizowane i realistyczne, efebów i starców, najczęściej *en face* i w profilu, jak w poprzednich grupach, ale w o wiele większym wyborze - szkice samodzielne lub pierwsze wersje skończonych kompozycji w trwałszych technikach. Główek kobiet jest zdecydowanie mniej, nieporównywalnie więcej jest kobiecych aktów w najprzeróżniejszych pozycjach i przebraniach, ale zawsze bez przegadanego *entourage'u* - naga kobieta Żechowskiego rzadko jest symbolem wielkich idei czy abstrakcyjnych pojęć (Polonii, śmierci, tęsknoty itd.), jest przede wszyst-

kim czystym pożądaniem i jego spełnieniem w małej, ale ważnej grupie erotyków, gdzie mężczyzna jest jej albo równorzędnym partnerem, albo bezradnie asystuje jej rozbuchanej seksualności. Erotyki te powinny stać się probierzem autentyczności pojawiających się na polskim rynku i niegrzeszących dobrym smakiem nieudolnych naśladownictw - także i dlatego w katalogu reprodukowane są ledwo zamarkowane szkice, a odnosi się to również do scen rodzajowych i religijnych - i wielość atrybuowanych kombinacji kreski artysty ułatwi odrzucenie fałszyfikatów i potwierdzenie oryginałów o wszelkiej możliwej tematyce. Grupę tę zamyka teka niedopałków, własnoręcznie opracowana przez artystę, z bólem zbierającego po części spalone fragmenty swoich prac po pożarze domu w 1953 roku - miały dla niego dużą wartość, dlatego zostały włączone do katalogu w drodze wyjątku jako całość.

W obrębie *varii* znajduje się dobra reprezentacja butelek po winie z własnoręcznymi kompozycjami artysty, pomysł Andrzeja Banacha, który tyle zrobił dla popularyzacji jego sztuki w kraju i za granicą, brakuje w tym zestawie obiektów właśnie spoza kraju, ale ze względów obiektywnych publikacja obejmuje tylko prace z kolekcji polskich.

Indeks osób, postaci fikcyjnych i nazw geograficznych porządkowo konkretyzuje zainteresowania Żechowskiego i konteksty historyczno-artystyczne jego prac powstałych w ciągu ponad półwiecza.

W założeniu katalog raisonné artysty miał być symultanicznie polsko-angielski w celu zaprezentowania i dalszej popularyzacji jego nietypowego talentu za granicą w pełnym wymiarze i na mniej sensacyjnym, a bardziej naukowym



Il. 18. Kat. 1187. *Leda*, ołówek

poziomie. Z tego powodu niektóre z glos specjalnie dodano, inne zredagowano z myślą o czytelniku anglojęzycznym, który na pewno odbiera Żechowskiego w swoim kulturowo kontekście. W przypadku cytatów z Nowego Testamentu korzystano z dostępnego online New English Translation (the NET Bible), przygotowanego w latach 1996-2006 przez ponad 25 naukowców-biblistów, ekspertów w zakresie języka hebrajskiego, aramejskiego i greckiego, natomiast generalnie British English jest przyjętą wersją angielskiego tłumaczenia katalogu.

Na światowym tle twórczość Żechowskiego bardzo trudno oceniać jako kontrowersyjną, bowiem nie była taką, nawet w latach 20. i 30. XX wieku. Jest bogata w wyobraźnię, która nie jest wyobraźnią wielkich pionierów awangardy europejskiej, bo nie jest pionierska, ascetyczna i intelektualna, a manierycznie cielesna, narracyjna i mityczna, przy porównywalnym poziomie opanowania artystycznego wyrazu i pasji tworzenia, a na dodatek z wyraźnym posmakiem interesującej fobii.

Powyższa ocena wynika przede wszystkim z analizy zebranych artefaktów - jedynie one mogą zadecydować o określonej w przyszłości pozycji Żechowskiego w historii sztuki polskiej XX wieku, nie jego szerokość horyzontów literackich, epistolograficzna wena czy pamiętnikarska szczerość. Tak jak sportowca ocenia się po wynikach w twardych i obiektywnych rekordach, tak artysta z definicji istnieje dzięki materialnej spuściźnie, której katalog raisonné w danym momencie jest, i z założenia ma być możliwie pełną i zbiorową prezentacją.

Iwona Rajkowska

BIBLIOGRAFIA:

Opracowania:

Rajkowska I., *Stefan Żechowski (1912-1984) - Nie to jest sprawą losu, że takie mam życie, lecz to, że taki jestem*, Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach t. 23, Kielce 2007.

Rajkowska I., *Sztuka erotyczna Żechowskiego*, w: *Stefan Żechowski*. Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Kielcach, 1997.

Encyklopedia Wiedzy Erotycznej, LOEC 1990 Polish Edition ELIPSA 1992, zob. Afrodyzjaki.

Johns C., *Little Book of Erotica*, The British Museum, 2004

Rysunki erotyczne, Firma Księgarska Jacek i Krzysztof Olesiejuk Polish Edition 2006.

THE STEFAN ŻECHOWSKI CATALOGUE RAISONNÉ: RECAPITULATION OF A RESEARCH PROJECT

The paper constitutes a recapitulation of a research project, crowned in June 2014 with the publication of the *Stefan Żechowski Catalogue Raisonné* in Polish and English. The assumption behind the *Catalogue* was to fully annotate the extensive artwork by this painter, held in Polish public (19) and private (16) collections (foreign collections, i.e. European and American, were not included in the study due to factual considerations). The *Catalogue* was to become an iconographic encyclopaedia which would combine all the artist's motifs, interests, passions and phobias that reached their peak in the 1930s. The *Catalogue* has enabled a comprehensive presentation of the artist through the artworks attributed to him, with a focus on his honesty in his old-fashionedness, where his originality and well-known manner sprang from. This is why, by setting a precedent, the catalogued artefacts in this number and selection are expected to provide ultimate authority when any reliable assessment of new artwork appearing on the market is attempted. It is only by analysing the Żechowski heritage holistically that an appreciation of his niche uniqueness becomes possible. Although introversion and poverty exerted a major influence on his artistic choices, it is his preference for inexpensive techniques, as well as humanist and existential motifs, frequently presented in symbolic disguise, that truly define his art.

The *Catalogue* is divided into six sections: oils and watercolours, pastels, ink drawings, other drawings and illustrations, sketches and miscellanea: altogether, 1,488 catalogue entries and over 1,530 annotated items are listed. An index of real people's names, fictional characters and geographical names brings order to historical and artistic connotations of the artist's works, produced over more than five decades. The text of the *Catalogue* runs in both Polish and English in order to present and further popularise the artist's distinctive talents abroad in a complete, academic manner. Consequently, some glosses were added, and others – edited, with English-speaking (British) readers in mind as they receive Żechowski in their own cultural context.

Iwona Rajkowska

ANNA MANICKA

Muzeum Narodowe w Warszawie

KATASTROFIZM STEFANA ŻECHOWSKIEGO – WARIANT KOSMICZNY

Jednym z wyznaczników katastrofizmu w sztukach plastycznych była zawsze specyficzna dla tego nurtu perspektywa, polegająca m.in. na spojrzeniu z lotu ptaka. Z pozoru jest to bardzo prosty zabieg - spojrzenie z góry jest spojrzeniem Boga, osoby mającej dostęp zarówno do drzewa życia i drzewa poznania dobra i zła¹. Ten, kto jest na górze, z natury rzeczy ma przewagę nad tymi w dole. Jednym ruchem ręki zsyła plagi i błogosławieństwa. Jednak na początku XX wieku buńczucznie odtrąbiono śmierć Boga², a co za tym idzie, z firmamentu zniknął władca i sędzia. Do tej pory wszelkiego rodzaju klęski żywiołowe, zarazy i choroby miały w założeniu być karą za grzechy - przy czym trudny problem dopustów spadających na niewinnych, np. na dzieci, rozwiązywała zasada współodpowiedzialności za popełnione winy, obowiązująca w kolejnych pokoleniach. Jednak w momencie, kiedy Bóg umarł, wszelkie spadające na ludzkość z góry nieszczęścia przestały mieć jakiegokolwiek uzasadnienie. Tym samym stały się jeszcze straszniejsze. Było to jedno ze źródeł katastrofizmu w literaturze i sztuce w XX wieku.

Stefan Żechowski był jednym z artystów katastroficznych w polskiej sztuce. Jego twórczość jest doskonałym przykładem powyższej tezy. Ujęcie z lotu ptaka pojawia się w jego sztuce bardzo często w różnych odmianach. Jednak w przeciwieństwie np. do Bronisława Linkego, znacznie częściej wybierał on tzw. wariant kosmiczny. O ile Linkemu wystarczała mnogość punktów widzenia i ogląd z góry, a także zestawianie w jednym obrazie ujęć typu *Fern-* i *Nahbilder*³, o tyle Żechowski traktował problem samotności człowieka we wszechświecie bardziej dosłownie. Przykładem tego jest grupa jego rysunków i obrazów z początku lat 30. XX wieku, pokazujących kosmos widziany z oddali.

¹ Pismo św., ST, Księga Rodzaju, w. 2,9.

² Zrobił to Nietzsche w swoich kolejnych powieściach, w tym w najsłynniejszej z nich czyli *Tako rzecze Zarathustra*, 1883-1885, Pierwsze polskie wydanie 1886.

³ A. Manicka, *Nah- i Fernbilder i przestrzeń bez właściwości jako elementy perspektywy katastroficznej w twórczości Bronisława Wojciecha Linkego (1906-1962)*, referat wygłoszony na sesji Katastrofizm polski w XIX i XX wieku: idee, obrazy, konsekwencje / Le catastrophisme polonais aux XIXe et XXe siècles, Colloque international à l'Université de Fribourg, Fryburg, 15-16 marca 2013 [w druku].

Jeśli zgodnie z ówczesną wiedzą astronomiczną nasz układ słoneczny, a nawet galaktyka były stosunkowo uporządkowanymi miejscami, to katastroficzne wizje kosmosu u Żechowskiego w żaden sposób nie korespondują z nauką. Przede wszystkim można podejrzewać, że planety w katastroficznym kosmosie tkwią nieruchomo w bliżej nieokreślonej przestrzeni, wiszą nad bliżej nieokreśloną otchłanią. Nie mają żadnego punktu odniesienia - żadnego centrum, wokół którego miałyby krążyć, chociaż artysta zaopatrzył swój kosmos w źródło światła - słońce? - z reguły niewidoczne na rysunkach - dzięki jego istnieniu w ogóle widać, co się dzieje. Pewną osobliwością jest również rozmiar planet, przypominają one te, po których swego czasu podróżował Mały Książę. Czyli - są jedno- lub kilkuosobowe. Kosmos Żechowskiego nie jest zupełnie pusty - po pierwsze mieszkają w nim ludzie, albo małpoludy, które z reguły starają się nawzajem wymordować. Ponadto w kosmosie występują różne rodzaje potworów, przeważnie węzopodobnych. Z innych zagrożeń - niektóre księżyce i słońca mają zęby. Nie wiadomo, kogo bardziej należy się strzec!

W swoim wariacie kosmicznym Żechowski nie stosował typowego punktu widzenia z lotu ptaka. Jego narrator jest zawsze oddalony od centrum wydarzeń i niemal zawsze unosi się w powietrzu, nigdy nie stoi na twardym gruncie. W dosłownym tego zdania znaczeniu. Jeśli weźmiemy pod uwagę rozmiar planet i punkt widzenia, to narrator musiałby fruwać w pobliżu, lekko ponad albo lekko poniżej rozgrywanej sceny. Przykładem ujęcia od dołu jest np. rysunek *Ukrzyżowana planeta* (1949). Ta wizja z żabiej perspektywy jest tak samo przerażająca, co wizja z lotu ptaka. Nie mamy wątpliwości, że Bóg bez trudu mógłby jednym ruchem *manus Dei* zakręcić taką planetą, żeby zajrzeć, co się z nią dzieje pod spodem. Z jeszcze dziwniejszym punktem widzenia mamy do czynienia na obrazie *Samotność* (1932) - sądząc po krzywiźnie horyzontu tutaj artysta musiałby szorować brzuchem po ziemi owej planety, leżąc na niej trochę powyżej jej równika. Wszystkie te ujęcia są nienaturalne i dziwaczne. I podobnie jak to działa w przypadku zestawienia *Fern-* i *Nahbilder* czyli punktu widzenia z lotu ptaka i ujęcia w powiększeniu, jak spod lupy - dopust przychodzący z góry jest czasem mniej przerażający, bo wiadomo skąd spadnie - a ten spod lupy na pierwszy rzut oka jest mniej groźny, bo go nie widać. Ktoś, kto bez trudu fruwa wokół naszej planety i podgląda ją a to stąd, a to stamtąd jest jeszcze groźniejszy niż ten na górze. Bo nigdy nie wiadomo, skąd uderzy. Obserwator z jednej strony, tak jak niegdyś Bóg, jest wszędzie i wszystko widzi. Być może, na zasadzie determinizmu widzi co nas czeka, a znając Żechowskiego, nie jest to nic przyjemnego. Z drugiej strony jest to punkt widzenia przerażonego, bezradnego świadka, cierpiącego nie mniej niż wszyscy ludzie, małpoludy i potwory razem wzięte. Ten drugi punkt widzenia najlepiej też pokazuje samotność mieszkańców kosmosu. Taki tytuł nosi obraz Żechowskiego z 1932 roku (Il. 1), na którym pobliska planeta (bardzo pobliska i groźna!) ma postać zębatej czaszki. Jej troje mieszkańców, całkowicie nagich i bezbronnych, walczy ze sobą na śmierć i życie, jeden już leży z nożem w piersi, drugi wedle wszelkiego prawdopodobieństwa jest złodziejem, a trzeci, mocno wiekowy, jest kaleką o kulach, ma też wagę i miecz. Ten obraz jest typowy dla całego szeregu rysunków Żechowskiego z początku lat 30., poświęconych wzajemnej wrogości ludzi. Motyw ten występuje również na rysunku *Pierwotni*, albo *Dlaczego?*, gdzie jeden rozjuszony małpolud usiłuje

uderzyć drugiego kamieniem w głowę. Nie ulega wątpliwości, że Żechowski jako człowiek był czasem trudnym w kontaktach, ale jednocześnie był kochającym mężem i wiernym przyjacielem i ten stale się powtarzający motyw bratobójstwa nie mógł być wynikiem osobistych doświadczeń, lecz wypływał z głębokiego przekonania o nadchodzącej katastrofie. Jak pisał: *...ludzkość jako całość nie istnieje i nie dąży do żadnego celu, a poćwiartowana wzajemną nienawiścią plemienną i rasową – żyje jak człowiek szalony.*



Il. 1.

[...] *dąży do własnej zagłady. To wszystko jest niemal upiorne i jakże nieskończenie odległe od moich marzeń [...] o wzniosłym braterstwie wszystkich narodów zjednoczonych w Światową Ojczyznę Ludzi objętą jedynie granicami naszej planety w kosmosie*⁴. Oprócz bratobójczej walki człowiek w kosmosie u Żechowskiego pada ofiarą potworów. W projekcie do okładki *Na jawie* (1960) (Il. 2) mamy do czynienia z klasycznym motywem smoka i dziewicy wydanej na pastwę, dziewica jest oczywiście zapłatą za zostawienie w spokoju członków lokalnej społeczności, przy czym smok ginie potem w taki czy inny sposób. Dziewica u Żechowskiego nie czeka na rycerza, ani na zmyślnego szewca, raczej pokłada nadzieję w Bogu, bo sięga ręką po jasno świecący krzyż. Czyli w kosmosie u Żechowskiego mieszka Bóg. Powiedzmy sobie od razu, że nie zawsze tak będzie, rysunek *Widzenie na pobojowisku* (1946) obrazuje wschodzący na tle księżyca gorejący sierp i młot (na pierwszym planie, zgodnie z tytułem, jest stos trupów). Natomiast Bóg - ukrzyżowany Chrystus - pojawi się jeszcze kilkakrotnie, przybity do planетки, której połowa obwodu odpowiada długości opasujących ją boskich rąk. Coś dziwnego dzieje się z boskimi stopami, oczywiście chodzi o to, żeby nic nie zakłócało równej krawędzi planетки, ale jak już się to zauważy, ma się wrażenie, jakby Chrystus miał czworo dłoni, albo stopy całkowicie płaskie (*Sen*, 1944). Taki sam Chrystus jest ukrzyżowany na trochę większej planecie i jest widoczny z góry, od strony głowy. Być może różnica w wielkości planet jest uzależniona od wielkości zamieszkującego ją potwora, bo ten drugi wyraźnie potrzebuje więcej miejsca. Motyw planety jako krzyża, do którego został przybity Chrystus jest oczywiście bardzo trafną i adekwatną metaforą, samotność umierającego Boga jest,



Il. 2.

⁴ R. Wójcik, *Kusiciel demonów. O Stefanie Żechowskim opowiada Ryszard Wójcik*, Tilos&Ska i Robert Maciej, Warszawa 2001, s. 14.

mimo pewnych rysów karykaturalnych (te stopy!) przerażająca i jest to, jak nie-trudno się domyślić, *alter ego* autora.

Co jeszcze dzieje się z planetami w kosmosie Żechowskiego - niektóre tracą swoich akolitów, co powoduje rozpacz ich mieszkańców, a niewiadomo czy i nie rozpad samych planet. Na malutkiej pękającej na pół planetce zrozpaczony człowiek odchodzi nie bardzo wiadomo dokąd, bo planetka jest tak malutka, że ów człowiek po dwóch minutach będzie z powrotem w tym samym miejscu. Słońce w tle, *Zmarłe słońce* (1930), bo tak jest zatytułowany ten rysunek, powoli zasnuwają dziwne opary, za to z tyłu na planetce świeci latarnia uliczna, do złudzenia przypominająca latarnię z *Małego Księcia*. Jest rzeczą niemożliwą, żeby Żechowski znał książkę Saint-Exupéry'ego, bo jej pierwsze polskie wydanie nastąpiło w 1947 roku⁵. No i Latarnik u Saint-Exupéry'ego jest tak głęboko przekonany o ważności swojej misji, że nie zdaje sobie sprawy, że jest nieszcześliwy. U Żechowskiego wszyscy są głęboko zrozpaczeni i ta rozpacz odbiera im rozum, jako że to nie martwe słońce było na tej planecie źródłem światła, które pada z zupełnie innego kierunku. Czyli, o ile planetka całkiem się nie rozpadnie, jeszcze trochę pożyją. Motyw rozpadu, fizycznej zagłady pojawia się również w *Spękanej Ziemi* (1933) (Il. 3), przy czym bardzo duże słońce naprzeciwko rozpadającej się planety nosi na sobie plamy, których kształt przypomina zarys kontynentów naszej Ziemi, czyli nie wiadomo, które jest które, które się rozpada, a które tylko okresowo rozsycha. Sądząc po krzywiźnie planety jest ona o wiele większa od planetki z latarnią i jeśli coś jej grozi to zmiana klimatu na bardzo gorący, świadczy o tym tytułowa *spękana ziemia* - naga postać na pierwszym planie trzyma za plecami niepotrzebny sierp, zwiastun głodu.

Inną możliwością rozpadu planety jest jej porzucenie przez jej wewnętrzne go mieszkańca, jako że niektóre z planet u Żechowskiego są po prostu... jajami, z których wylęgają się węże i smoki. Jak się okazuje nasza Ziemia też jest takim jajem (na rysunku widać zarys Afryki na powierzchni).

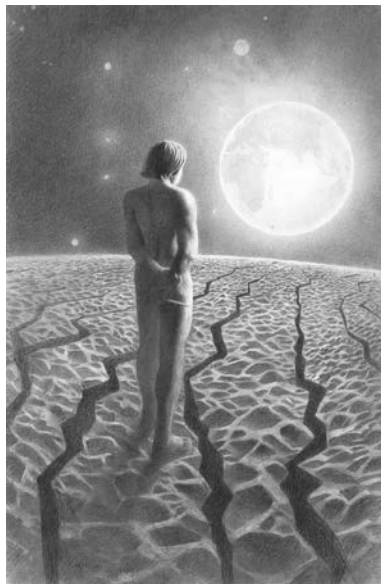
Na zakończenie warto wspomnieć, że Żechowski, jak na „kosmicznego” rysownika przystało, wykonał cykl ilustracji do *Na srebrnym globie* Żuławskiego, które jednak nie zostały wydane.

Przytoczony w artykule wariant kosmiczny opisanie wszechświata z jego ujęciem z góry, ale i z dołu, *ergo* z wszechobecnym i wszechwiedzącym obserwatorem, z jego zdumiewającymi wymordowującymi się nawzajem mieszkańcami, do których oprócz ludzi należą także małpoludy i potwory, z planetami - jajami, jest oryginalnym wynalazkiem Żechowskiego. Jest też dowodem na to, że katastrofizm, osobliwie w latach 30. XX wieku - w zakresie perspektywy przyjmował różne indywidualne formy. Jest jednak ujęcie wspólne dla Żechowskiego i Bronisława Linkego. Dotyczy ono w kilku przypadkach młodzieńczych pozytywnych wizji Światowej Ojczyzny Ludzi, z postacią na pierwszym planie i kłębiącym się tłumem u dołu. Człowiek na pierwszym planie wygląda przerażająco - prawdopodobnie jest to *alter ego* autora, niestety, w zestawieniu ze ścisłskającymi się na dole jasnoskórymi ciałami, wygląda na murzyna, który dosyć

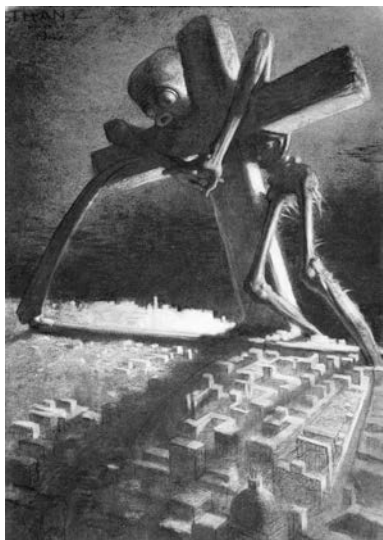
⁵ Pierwsze wydanie *Małego księcia* nastąpiło w 1943 roku (w USA). Było to pierwsze tłumaczenie na język obcy na świecie!

prerażająco błyska białkami oczu i wygląda jak Baron von Rotbart wkraczający między labędzie.

Drugim takim przedstawieniem jest *Śmierć nad światem* (1939) (Il. 3). Tutaj również miasto jest na dole i tak samo jak w przypadku Linkego miasto jest bardzo gęsto zabudowane, ulice są równo poprowadzone - nigdy w Polsce przed wojną, a i po wojnie też, nie było takich aglomeracji przypominających makietę. Miasto dla lalek z domkami dla lalek, nad nim śmierć wsparta na przekrzywionym krzyżu ma niepodzielną władzę. Jest jeden element niezrozumiały - na ziemi, na domach leży coś jakby okuta laska, a z krzyża spada sztywny przedmiot, który - dużymi wątpliwościami - można określić jako język Śmierci, którym wygarnia ona swoje ofiary z ich domów, tak jak to robią niektóre jaszczurki. Oba te rysunki są wizjami z góry, dodatkowo uzupełnionymi o motyw olbrzymia. Olbrzym, co oczywiste, podobnie



Il. 3.



Il. 4.

jak Bóg, ma moc niszczenia i zabijania - nawet nie musi się specjalnie starać, wystarczy, że zrobi kilka kroków, podobnie jak dziecko jest panem w domku dla lalek⁶. Analogiczna perspektywa została przez Żechowskiego zastosowana również np. w takich pracach jak *Cieężar istnienia* (lata 30. XX wieku), tutaj nawet powtarza się motyw krzyża w tym samym ujęciu, czy też *Widzenie pastuszka* (1934) (Il. 4) albo *Sen* (1965). Duże podobieństwo do Linkego wykazuje również praca Żechowskiego *Demiurg*, okaleczona przez samego artystę w grudniu 1981 roku po wprowadzeniu stanu wojennego, gdzie na pierwszym planie jest monstrualna twarz Lenina, a w tle były, zanim nie zostały wycięte żyłką, tłumy ludzi, grzęznących w czymś w rodzaju bagna. Twarz jest ogromna, ludzie w oddaleniu. Schemat ten Linke wykorzystywał wielokrotnie, głównie w cyklu *Miasto* pochodzącego z początku lat

⁶ A. Manicka, *Worldmaking in the miniature. Doll's house. Bird's eye view as a catastrophic perspective in the 20 century*, referat wygłoszony na konferencji *Imagined Worlds - Worldmaking in Arts and Literature*, University of Helsinki, 21-24 VIII 2013.

30. XX wieku, a także w późnych gwaszach z cyklu *Kamienie krzyczą*, z lat 1946-1956⁷.

Kosmiczny wymiar rzeczywistości u Żechowskiego jest w niewielkim stopniu oparty na zainteresowaniach naukowych, ale nie ma to żadnego znaczenia dla jego sztuki. Jego wizja wszechświata wypełniona miniaturowymi planetkami i ich słońcami i księżycami, wyraźnie pozostającymi w bezruchu, zawisłymi bezzadnie nad bliżej nieokreśloną otchłanią jest dosyć przerażająca. To prawda, momentami cały ten światek wydaje się dosyć kiczowaty i naiwny - szczególnie, kiedy ofiarami stają się piękne kobiety, oblizywane przez lubieżne smoki. Wrażenie to pogłębia technika rysowania ołówkiem, z bardzo silnym światłocieniem⁸. Poza tym ludzie (nie mówiąc o małpoludach) od lat się mordują i jak do tej pory nie zdołali wybić się do nogi, ale też na tym polega katastrofizm. Kosmiczne rysunki Żechowskiego obrazują jego straszliwy *weltschmerz*, ból istnienia, rozpacz z powodu niedoskonałości świata. Pokazują też samotność ludzi, którzy obdarzeni większą wrażliwością cierpią i to cierpienie przelewają na papier, usiłując nas przestrzec zawczasu...

Anna Manicka

BIBLIOGRAFIA:

Lameński L., *Stach z Warty Szukalski i Szczep Rogate Serce*, Lublin 2007.

Manicka A., *Nah- i Fernbilder i przestrzeń bez właściwości jako elementy perspektywy katastroficznej w twórczości Bronisława Wojciecha Linkego (1906-1962)*, referat wygłoszony na sesji: *Katastrofizm polski w XIX i XX wieku: idee, obrazy, konsekwencje / Le catastrophisme polonais aux XIXe et XXe siècles, Colloque international à l'Université de Fribourg*, Fryburg 15-16 marca 2013 [w druku].

Manicka A., *Worldmaking in the miniature. Doll's house. Bird's eye view as a catastrophic perspective in the 20 century*, referat wygłoszony na konferencji *Imagined Worlds - Worldmaking in Arts and Literature*, University of Helsinki 21-24 VIII 2013.

Pismo św., ST, Księga Rodzaju, w. 2,9.

Wójcik R., *Kusiciel demonów. O Stefanie Żechowskim opowiada Ryszard Wójcik*, Tilos&Ska i Robert Maciej, Warszawa 2001.

⁷ Rekonstrukcja znajduje się w R. Wójcik, *Kusiciel demonów. O Stefanie Żechowskim opowiada Ryszard Wójcik*, s. 19.

⁸ L. Lameński, *Stach z Warty Szukalski i Szczep Rogate Serce*, Lublin 2007, s. 384-385.

STEFAN ŻECHOWSKI CATASTROPHISM: THE COSMIC VARIETY

In the interwar period, catastrophism manifested itself in a variety of ways, which was particularly true about the visual arts. The best known representatives of the trend include Stanisław Ignacy Witkiewicz, Bronisław Wojciech Linke and Stefan Żechowski. The most typical determinants of the trend are specific disruptions in the perspective, which means in this case representing the Earth and its individual inhabitant from a cosmic perspective, i.e. against the backdrop of the universe. This manoeuvre enables emphasising human loneliness, isolation and helplessness in the universe. A particular take on this variety of catastrophism is to be seen in several drawings by Stefan Żechowski, mostly those dating back to before the war. Small planets, the majority of which are inhabited by few humans, are according to Żechowski already doomed to annihilation due to either sun death or victimisation by monsters which abound in space. Similarly, humans themselves murder one another because their lives are devoid of love, not to mention of meaning.

Anna Manicka

MAGDALENA ŚNIEGULSKA-GOMUŁA

Muzeum Narodowe w Kielcach

PROJEKTY RZEŹBIARZA KRAKOWSKIEGO FRANCISZKA KALFASA DLA WYTWÓRNI W ĆMIELOWIE

Sylwetka artystyczna krakowskiego rzeźbiarza Franciszka Kalfasa budowana jest z fragmentów rozproszonych informacji. Jego twórczość nigdy nie była przedmiotem osobnego opracowania. Stosunkowo najwięcej uwagi poświęcają mu autorzy prac o polskiej ceramice, w których wymieniany jest wśród projektantów Ćmielowa¹. Prace rzeźbiarskie z okresu dwudziestolecia międzywojennego są sporadycznie wspominane (głównie w kontekście Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu w 1929 roku), a jeszcze rzadziej ilustrowane². Nazwisko Franciszka Kalfasa jest w zasadzie tylko odnotowane wśród członków Zrzeszenia Artystów Plastyków „Zwornik”, choć rzeźbiarz należał do pierwszego składu ugrupowania założonego 1928 roku z inicjatywy czterech absolwentów krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych: Emila Krchy, Kacpra i Stanisława Pochwalskich oraz Kazimierza Rutkowskiego³. Wśród artykułów prasowych z tego okresu trafiamy na nieliczne wzmianki o nim, dotyczące głównie działalności Zrzeszenia Artystów Plastyków „Zwornik”⁴. Najmniej uwagi poświęcono powojennemu okresowi twórczości tego zdolnego rzeźbiarza i znakomitego pedagoga.

¹ Np. E. Koweca, M. i J. Łosiowie, L. Winogradów, *Polska porcelana*, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk - Łódź 1983, s. 195; B. Kostuch, *Polska porcelana*, Kraków 2003, s. 86; B. Kołodziejowa, Z.M. Stadnicki, *Zakłady porcelany „Ćmielów”*, Kraków 1986, s. 31.

² *Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu w roku 1929. Dzieło zbiorowe pod kierownictwem dr. Stanisława Wachowiaka prezesa zarządu P.W.K.*, t. II, Poznań 1930, s. 134, il. s. 130 i 131; A. Sieradzka, *Art Déco w Europie i w Polsce*, Warszawa 1996, s. 131, fot. 202 s. 130 i fot. 203 s. 131; A. Melbechowska-Luty, *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2005, s. 130-131; J. Mulczyński, *Rzeźby i dekoracje architektoniczne powszechnej wystawy krajowej w Poznaniu*, *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, t. 54, z. 4/2009, s. 75-87, il. 10, s. 81.

³ *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*, red. A. Wojciechowski, t. II, Wrocław 1974, s. 195; B. Wojciechowska, *Zrzeszenie Artystów Plastyków Zwornik*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*, s. 594-595.

⁴ *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*, s. 195, 241, 263, 273.

Podstawowe dane o Kalfasie zawarto w *Indeksie artystów plastyków absolwentów i pedagogów wyższych uczelni plastycznych oraz członków ZPAP działających w latach 1939-1996*⁵. Podane tu informacje rozszerza Aleksandra Melbechowska-Luty w pracy poświęconej polskiej rzeźbie dwudziestolecia międzywojennego⁶. Poza krótką notą biograficzną autorka wymienia prace rzeźbiarza z tego okresu; wspomina także, że w czasie II wojny światowej projektował dla wytwórni w Ćmielowie i Boguchwale⁷. Ta ostatnia informacja została zapewne powtórzona za Anną Sieradzką, która poświęciła nieco uwagi artyście w książce *Art Déco w Europie i w Polsce*⁸.

Franciszek Kalfas urodził się 21 maja 1898 roku w Cięcinie (powiat żywiecki)⁹ w rodzinie rzemieślniczej. Pracami młodego Franciszka zainteresował się rzeźbiarz Stanisław Jarząbek, który przyjął go w 1913 roku na trwającą trzy lata praktykę do swojej pracowni w Kętach¹⁰. Jarząbek był zdolnym i niezwykle pracowitym snycerzem. W latach 1890-1934 wykonał m.in. 25 ołtarzy, w tym 13 głównych i 12 bocznych, 7 ambon dużych i 8 dużych samodzielnych rzeźb. Ten autor wyposażenia klasztoru ss. Kapucynek w Kętach i ołtarza kościoła w Straszynie był znakomitym rzemieślnikiem, który swoje zlecenia realizował kompleksowo - rzeźbił, złocił, polichromował. Operujący z dużym wyczuciem stylu, wszelkimi kostiumami historyzmu, w detalu niejednokrotnie nawiązywał do bliskich mu motywów podhalańskich¹¹.

W latach 1920-1922 Franciszek Kalfas kształcił się, podobnie jak Stanisław Jarząbek, w Państwowej Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, kontynuującej tradycje założonej w 1876 roku z inicjatywy Towarzystwa Tatrzańskiego Szkoły Snycerskiej¹². Kolejnym etapem edukacji krakowskiego rzeźbiarza były, trwające do 1927 roku studia w Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie, gdzie uczęszczał na zajęcia w pracowni Jana Raszki¹³ - rzeźbiarza, medaliera i malarza, absolwenta Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu¹⁴, autora słynnej rzeźby legionowej przedstawiającej czterech żołnierzy 4. Pułku Piechoty Legionów Polskich, czyli *Czwórki* zwanej inaczej *Czwórką legionistów*, *Czwórką strzelców*, *Czwórką w marszu*, *Grupą czwartaków*¹⁵. Twórczość Raszki charakteryzowała się nie tylko różnorodnością

⁵ *Indeks artystów plastyków absolwentów i pedagogów wyższych uczelni plastycznych oraz członków ZPAP działających w latach 1939-1996*, wyd. 2, Gdańsk - Kraków - Łódź - Poznań - Toruń - Warszawa - Wrocław 1997, s. 50.

⁶ A. Melbechowska-Luty, *Posągi i ludzie*, s. 130-131.

⁷ Ibidem, s. 130-131, informacja ta nie ma potwierdzenia w zachowanych zabytkach.

⁸ A. Sieradzka, *Art Déco w Europie i w Polsce*, Warszawa 1996, s. 131.

⁹ Odpis aktu urodzenia z 23.09.1972 w materiałach SAP, Instytut Sztuki PAN.

¹⁰ Materiały SAP, Instytut Sztuki PAN; J. Klęczar, *Stanisław Jarząbek - snycerz znakomity*, Almanach Kęcki 2003, nr 7, s. 50-56, s. 54.

¹¹ J. Klęczar, *Stanisław Jarząbek*, s. 54-55.

¹² Materiały SAP, Instytut Sztuki PAN; J. Klęczar, *Stanisław Jarząbek*, s. 51; szerzej na temat szkoły zakopiańskiej, T. Kędziora, *Zakopiańska Szkoła Przemysłu Drzewnego w latach 1876-1918*, Studia Historyczne, R. 36, 1993, z. 4, s. 477-488.

¹³ A. Melbechowska-Luty, *Posągi i ludzie*, s. 130.

¹⁴ M. Biernacka, *Raszka Jan*, hasło w: *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*, Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. VIII, red. U. Makowska, K. Mikocka-Rachubowa, Warszawa 2007, s. 229-246.

¹⁵ Ibidem, s. 233.

tematyczną, ale i stylową - od realizmu, poprzez krótkotrwały wpływ secesji, po neoklasyzystyczną syntezę z elementami art déco. Po 1920 roku Raszka pracował sporo w drewnie i ceramice, co było spowodowane zainteresowaniem artysty motywami prasłowiańskimi, w kwestii zaś stylu formizmem, rozumianym jako: *...wielkie, prymitywne, proste formy, które najlepiej odpowiadają archaicznej treści*¹⁶. Doświadczenia wyniesione z krakowskiej PSSZiPA, jak i z wcześniejszych okresów kształcenia - w pracowni Jarzabka i szkole zakopiańskiej - znalazły swój wyraz w twórczości Franciszka Kalfasa. Po ukończeniu studiów rzeźbiarz został asystentem na macierzystej uczelni, gdzie prowadził zajęcia z kompozycji brył i płaszczyzn, a w latach 1929-1930 dodatkowo z rzeźby w drewnie i kamieniu. Od 1930 do 1934 roku był nauczycielem kontraktowym, następnie etatowym na Wydziale Rzeźby, którym przed 1939 rokiem kierował¹⁷.

Od 1928 roku Kalfas należał do Zrzeszenia Artystów Plastyków „Zwornik”¹⁸, wraz z którym wystawiał nie tylko w kraju, ale również na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Religijnej w Padwie w 1931 roku. Na ekspozycji zorganizowanej w ramach uroczystości obchodów 700-lecia śmierci św. Antoniego z Padwy, Polskę reprezentowało 175 prac z zakresu malarstwa, rzeźby, grafiki i sztuki dekoracyjnej. Była to tym samym największa liczba prac z jednego kraju, zaraz po Włochach. Komisarzem sekcji polskiej był Wacław Husarski. Prace Franciszka Kalfasa były pokazywane obok dzieł Henryka Kuny, Józefa Mehoffera, Fryderyka Pautscha, Władysława Roguskiego, Kazimierza Sichulskiego, Jana Szczykowskiego, Władysława Skoczylasa, Zofii Stryjeńskiej i innych¹⁹. Było to drugie tak ważne wydarzenie w działalności artystycznej krakowskiego rzeźbiarza po Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 roku.

W związku z planowaną wystawą, już w 1927 roku, ukazał się apel w formie odezw do artystów rzeźbiarzy o przygotowanie, do 1 lutego 1928 roku, modeli plastycznych rzeźb (nie mniejszych niż 1 metr) na dowolnie wybrany temat. Rzeźby, do wykonania w materiale trwałym lub prowizorycznym, miały posiadać „rozmiary pokaźne”, co najmniej 3 metrowej wysokości. Dyrekcja Działu Sztuki zamierzała ustawić je na wolnym powietrzu, by zdobiły ogrody, parki, tarasy, podwórza, wejścia do gmachów itd. Modele miały zostać poddane ocenie jury i następnie przekazane do realizacji²⁰. Na wystawie zaprezentowano cztery rzeźby Kalfasa: *Siewcę i Kosiarza* - na terenie „E”, po obu stronach Pawilonu Banku Rolnego oraz nad bramą do Wesołego Miasteczka - *Mistrza Twardowskiego* na księżycu; dwie pierwsze na wysokich cokołach, wszystkie o zgeometryzowanej formie podobnie jak figura *Kraka zabijającego smoka* (na fontannie) dla pawilonu miasta Krakowa²¹.

¹⁶ Za M. Biernacką, ibidem, s. 235-236.

¹⁷ Materiały SAP, Instytut Sztuki PAN.

¹⁸ B. Wojciechowska, *Zrzeszenie Artystów Plastyków Zwornik*, s. 594-595.

¹⁹ „Sztuki Piękne”, R. 7 (1931) nr 8-9, s. 347; szerzej na temat wystawy w Padwie pisał W. Husarski w artykule *Wystawa Sztuki Religijnej w Padwie*, „Sztuki Piękne”, R. 7 (1931) nr 12, s. 452-459.

²⁰ J. Mulczyński, *Rzeźby i dekoracje architektoniczne*, s. 76.

²¹ *Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu w roku 1929*, s. 134, ilustracje na stronach 130 i 131; J. Mulczyński, *Rzeźby i dekoracje architektoniczne*, s. 82; A. Melbechowska-Luty wymienia natomiast *Żniwiarza, Kraka zabijającego smoka* (na fontannie) dla pawilonu miasta Krakowa oraz *Pana Twardowskiego* na pawilonie pasztecarni, patrz A. Melbechowska-Luty, *Posągi i ludzie*, s. 130.

W latach 30. XX wieku artysta realizował liczne zlecenia. Wykonał m.in. rzeźby dekoracyjne wg własnych kompozycji do domu architekta Zbigniewa Odrzywolskiego przy ul. Batorego 19 w Krakowie (1931); płaskorzeźbę przedstawiającą św. Urszulę w grupie zakonnic dla Gimnazjum im. Św. Urszuli w Krakowie (1932); alegoryczne rzeźby figuralne *Higieny, Rolnictwa, Handlu i Przemysłu* (sztuczny kamień) zdobiące fasadę Hali Targowej w Krynicy Zdroju (1932) oraz rzeźby alegoryczne dla Bractwa Górniczego w Krakowie i Kliniki Ginekologiczno-Położniczej Uniwersytetu Jagiellońskiego²².

Podczas okupacji, w latach 1940-1942, Kalfas prowadził ćwiczenia rzeźbiarskie na wydziale ogólnym i modelowanie na wydziale ceramicznym, założonej przez władze okupacyjne w budynku Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Kunstgewerbeschule²³. Szkoła została zlikwidowana w 1943 roku, lecz już rok wcześniej sytuacja zmusiła artystę do opuszczenia Krakowa. Do końca wojny ukrywał się w fabryce porcelany w Ćmielowie, gdzie był projektantem i kierownikiem artystycznym. Po zapoznaniu się z techniką produkcji fabrycznej wykonał liczne modele małych form rzeźbiarskich oraz projekty naczyń dekoracyjnych i użytkowych. Franciszek Kalfas ceramiką interesował się już wcześniej, na co wskazują „projekty do porcelany” eksponowane na VIII wystawie „Zwornika” w Krakowie w 1932²⁴. W fabryce Ćmielowskiej zorganizował pracownię dla miejscowej młodzieży, której groziło wywiezienie na roboty do Niemiec, a przed czym chroniło zaświadczenie o pracy w Ćmielowie²⁵.

Tuż po wojnie Kalfas był wykładowcą w krakowskim Instytucie Sztuk Pięknych (przemianowanym na Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych), a następnie kierownikiem Pracowni Rzeźby Studium Ogólnego ASP w Krakowie, skąd po kilku latach przeszedł na Wydział Architektury Wnętrz na tej samej uczelni²⁶. Poza pracą pedagogiczną Kalfas otrzymywał wiele zamówień. Tworzył wielkie kompozycje figuralne i małe formy rzeźbiarskie m.in. modele do brązu dla zakładu odlewniczo-brązowniczego Seipa w Krakowie. Na zamówienie Głównego Komitetu Kościuszkowskiego wykonał projekt medalu jubileuszowego z wizerunkiem Tadeusza Kościuszki, wybity w brązie i w srebrze (1945). W 1948 roku, po konkursie ogłoszonym przez Akademię Umiejętności, wykonał medal *Mikołaj Kopernik* wybity w brązie i srebrze oraz odznakę jubileuszową *75-lecie Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie*. Z 1968 pochodzą projekty medali wykonane na 150-lecie Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie²⁷. Po wojnie zrealizował też kilka projektów rzeźb sakralnych, m.in. do ołtarza głównego w kościele Księży Sercanów w Krakowie Płaszowie²⁸ oraz ołtarza i figury Matki Boskiej Saletyńskiej dla Saletynów w Dębowcu²⁹. W 1958 roku wykonał model rzeźby wzorowanej na postaci z krakowskiego ołtarza Wita Stwosza.

²² Materiały SAP, Instytut Sztuki PAN.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

²⁶ J. Gościej-Lewińska, A. Porczak, P. Szeprawski, *Paulin Wojtyna. Rzeźba, malarstwo, rysunek, grafika. Album w 100-lecie urodzin Artysty*, Kraków 2013, s. 241-241.

²⁷ Materiały SAP, Instytut Sztuki PAN.

²⁸ <http://domusmater.pl/ksiezza-sercanie-w-krakowie/> (19.08.2014).

²⁹ <http://smdebowiec.pl/Bazylika-NMP.php> (29.08.2014); <http://www.niedziela.pl/arttykul/62151/nd/Sanktuarium-Matki-Bozej-Saletynskiej> (29.08.2014).

Figura wieńczy fontannę wg projektu Jana Budziły, znajdującą się na Placu Mariackim w Krakowie.

Rzeźbiarz od 1950 roku należał do Związku Polskich Artystów Plastyków. Jego prace znajdują się w muzeach narodowych w Krakowie i w Kielcach, w Muzeum Mazowieckim w Płocku oraz Muzeum Sztuki Medalierskiej we Wrocławiu³⁰.

Pierwszy etap twórczości Franciszka Kalfasa przypadł na okres dwudziestolecia międzywojennego. Był to czas, w którym po 123 latach zaborczych rządów, naród polski zjednoczył się w granicach własnego państwa, mogąc budować od nowa swoją tożsamość. Czas ten obfitował w pomysły, inicjatywy, realizacje; objawił się wielką rozpiętością idei i postaw. Charakterystycznym zjawiskiem dla sztuki tego czasu było splatanie się tradycji z nowatorstwem. W naturalny sposób funkcjonowały kierunki odziedziczone po poprzednim okresie: realizm, romantyczna stylizacja, pogłosy historyzmu czy symbolizmu itp. Jednak przyszłość należała do awangardy. Twórcy, którzy poczuli się zwolnieni z pozaartystycznych serwitutów narodowych otwierali się na nowoczesną sztukę europejską, płynącą ze środowisk artystycznych Francji, Włoch, Niemiec, Holandii i włączali się do nurtów awangardowych³¹. Jak pisał Tadeusz Dobrowolski: *...nastąpił okres bardziej sprzyjający hasłom tzw. sztuki czystej, w każdym razie zaś takiej, której wystarczała problematyka estetyczna*³².

W latach 1918-1939 tworzyli jeszcze rzeźbiarze, których debiut, a nawet artystyczna dojrzałość przypadły na wcześniejsze czasy modernizmu. Należeli do nich m.in. Konstanty Laszczka, Edward Wittig i Ksawery Dunikowski, Tadeusz Breyer, którego prace o charakterze syntetycznym i prostym, pozostawały w zasadzie realistyczne, oraz Jan Szczepkowski, którego styl - w pełni ukształtowany w latach 20. - cechował się dekoratywną, uproszczoną, zgeometryzowaną formą, nawiązującą do sztuki ludowej. Drugi neoklasycyzm Wittiga został adaptowany przez Henryka Kunę, chętnie operującego odziedziczoną po secesji giętą formą, oscylując między archaicznie uproszczoną formą a portretowym realizmem i ekspresjonizmem sztuki religijnej³³. Z kolei Zbigniew Pronaszko już w 1912 roku zaprojektował dla Misjonarzy w Krakowie ołtarz utrzymany w twardo łamanych, kubizowanych formach. Formistą był August Zamoyski projektujący drobne, obłe rzeźby, zaś szlachetną odmianą realizmu odznaczają się akty i odkuwane w dużej skali popiersia Alfonsa Karnego. Prawdziwymi prekursorami sztuki współczesnej były Katarzyna Kobro-Strzeмиńska, która kubizowała akty i komponowała abstrakcyjne formy przestrzenne ze szkła i metalu oraz Maria Jarema, posługująca się tuż przed wojną drutem, metalem i gipsem³⁴.

W dwudziestoleciu międzywojennym - po raz pierwszy w dziejach polskiej rzeźby - zaistniały tak korzystne warunki do jej rozwoju. Mecenate państwowy

³⁰ Indeks artystów plastyków absolwentów i pedagogów, s. 50. Brak informacji na temat zbiorów z Muzeum Narodowego w Krakowie i Muzeum Mazowieckiego w Płocku.

³¹ Szerzej na ten temat A. Melbechowska-Luty, *Posągi i ludzie*, passim.

³² T. Dobrowolski, *Sztuka Polska od czasów najdawniejszych do ostatnich*, Kraków 1974, s. 629.

³³ Ibidem, s. 636.

³⁴ Ibidem, s. 639.

i miejski pozwolił artystom na utrwalanie swoich realizacji w trwałych materiałach i ich funkcjonowanie w przestrzeni społecznej. Roman Zrębowski pisał: *Nigdy Polska, a właściwie Stolica nie potrzebowała tylu dzieł plastycznych, zarówno dekoracyjnych, jak i monumentalnych, co w dobie najbliższej*³⁵.

W omawianym okresie widoczny jest ścisły związek rzeźby i architektury. Zaskakujący jest też repertuar stosowanych w rzeźbie monumentalnej motywów ikonograficznych. Liczne alegorie i personifikacje Sztuki, Nauki i Kultury, Rolnictwa, Przemysłu, Obronności i Handlu pojawiają się na fasadach i wewnątrz nowo wznoszonych budynków publicznych. „Akcenty rzeźbiarskie” zdobią powstające domy mieszkalne, a zespół międzywojennych kamienic krakowskich stanowi wyjątkowe zjawisko artystyczne, będące wynikiem realizacji koncepcji architektów, rzeźbiarzy i właścicieli posesji³⁶.

Zjawiskiem nie mającym analogii w rzeźbie europejskiej tego czasu są inspiracje sztuką podhalańską m.in. w twórczości Zbigniewa Pronaszki, Jana Szczepkowskiego i uczniów Zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego, której prawdziwym reformatorem okazał się dyrektor Karol Stryjeński. Ten architekt, rzeźbiarz i działacz społeczny zerwał z austriackimi metodami kształcenia, przyczynił się do radykalnej odnowy szkoły i dynamicznego rozwoju sztuki na Podhalu. Powstające tu prace odznaczały się oryginalnością, zrozumieniem materiału i bryły, czego efektem były Grand Prix za drzeworyty i metodę nauczania oraz złoty medal za rzeźby na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu w 1925 roku³⁷. Na tej samej wystawie uznanie zdobyły czynne jeszcze po I wojnie „Warsztaty Krakowskie”, które propagowały nie tyle zdobnictwo, co konstrukcję całości wytwarzanego przedmiotu. Spadkobierczynią „Warsztatów” stała się warszawska Spółdzielnia Artystów „Ład”, założona w 1926 roku z inicjatywy profesorów (m.in. Józefa Czajkowskiego, Wojciecha Jastrzębowskiego, Karola Stryjeńskiego) i studentów Szkoły Sztuk Pięknych. Artyści „Ładu” stworzyli odrębny, nie wolny od inspiracji sztuką ludową styl, który ukształtował oblicze sztuki dekoracyjnej okresu dwudziestolecia międzywojennego. Głównym ich celem było stworzenie racjonalnie zaprojektowanych wnętrz i szerzenie kultury mieszkania. W Spółdzielni projektowano i wyrabiano tkaniny, meble, przedmioty ze szkła i ceramiki, starając się nadać im typowo polskie formy. To zakorzenienie w tradycji artyści „Ładu” podkreślali wyraźnie do lat 30., a jego ówczesny styl można określić jako polską odmianę art déco; po 1935 roku w projektowanych tu meblach i ceramice pojawiły się, pozostające w harmonii z tradycyjnymi materiałami i technologiami, wpływy konstruktywizmu.

Na tym tle rozwijała się produkcja wytwórni w Ćmielowie, której działalność, przerwana na krótki czas I wojną światową, już w początku lat 30. nabrała niezwykłego tempa. W 1927 roku Ćmielów wziął udział w Wystawie Artystycznej w Rzymie, gdzie zdobył Złoty Medal, oraz w Paryżu gdzie na Wystawie Postępu (Exposition du Progrès) jego wyroby nagrodzono Grand

³⁵ Za Anną Król, *Życiодajne zbliżenie rzeźby i ludzi. Rzeźba polska w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: *Wyprawa w dwudziestolecie*. Katalog wystawy red. K. Nowakowska-Sito, Warszawa 2008, s. 236-246, s. 236.

³⁶ A. Król, *Życiодajne zbliżenie rzeźby i ludzi*, s. 240-241.

³⁷ Ibidem, s. 237; A. Melbechowska-Luty, *Posągi i ludzie*, s. 126-127.

Prix oraz kolejnym Złotym Medalem³⁸. Z inicjatywy Stanisława Burtana, dążącego do podniesienia produkcji na najwyższy poziom artystyczny, wytwórnia kupowała projekty znanych artystów, m.in. Tadeusza Szafrana, kierującego tzw. szkołą Szafrana, czyli pracownią ceramiczną w krakowskiej Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego. Ten znakomity ceramik był wychowawcą kilku znanych ċmielowskich projektantów, m.in. Karola Zabłockiego, Zygmunta Błaszczyka i Bogumiła Marcinka³⁹. W ċmielowie zatrudniono w tym czasie Wincentego Potackiego (1935), ucznia Jana Szczepkowskiego w Warszawie oraz Józefa Szewczyka (1936), wychowanka krakowskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych⁴⁰. W latach 30. wytwórnia ċmielowska opanowała cały rynek krajowy, ciesząc się sporym uznaniem na rynku światowym, eksportując znaczny procent swoich wyrobów, m.in. do Holandii, Turcji, Egiptu, Palestyny i Stanów Zjednoczonych⁴¹. Jej znakomity dorobek prezentuje *Katalog ċmielowskich wyrobów stołowych*, wydany wraz z cennikiem w 1938 roku przez drukarnię Anczyca w Krakowie.

W przededniu wojny fabryka w ċmielowie była świetnie rozwijającym się, doskonale prosperującym zakładem, dysponującym znakomitą kadrą techniczną i artystyczną.

25 października 1939 roku Niemcy przejęli zakład w Chodzieży i cały jej majątek przekazali na rzecz Związku Prowincjonalnego w Poznaniu, wskutek czego spółka straciła dwie trzecie swojego posiadania. ċmielów funkcjonował jednak nadal, mimo licznych problemów z zaopatrzeniem w surowce potrzebne do produkcji i materiały „opakowe”. Zatrudnienie zmniejszyło się do jednej trzeciej w stosunku do przedwojennego. Dodatkową stratą dla wytwórni była śmierć prezesa i głównego udziałowca spółki Stanisława Burtana, który zmarł 25 stycznia 1940 roku⁴². W prowadzenie zakładu włączył się jego syn Juliusz. W drugiej połowie 1940 roku z zarządu spółki ustąpił Stanisław Syska, a jego stanowisko objął Tadeusz Spiss. Ukonstytuowała się również nowa rada nadzorcza, której delegatem do zarządu został prezes rady Wincenty Bogdanowski, od lat 20. pełniący funkcję dyrektora administracyjnego w zakładach ceramicznych należących do Stanisława Burtana⁴³. Przez pewien czas nad wytwórnią zawisła groźba przejęcia jej przez Niemców. Na szczęście udało się przekonać okupantów do pozostawienia zarządu fabryki w dotychczasowych rękach, co miało skutkować ofiarniejszą pracą załogi i produkcją na dotychczasowym poziomie. ċmielów mógł sprzedawać część towarów na wolnym rynku, zaś pewną część, w formie deputatu otrzymywali pracownicy. Taka sytuacja utrzymała się do końca wojny⁴⁴.

Dla Franciszka Kalfasa krótki okres pobytu w ċmielowie był czasem intensywnej pracy, której owocem były liczne projekty figurek, przedmiotów

³⁸ B. Kołodziejowa, Z.M. Stadnicki, *Zakłady porcelany ċmielów*, Kraków 1986, s. 42; B. Kostuch, *Polska porcelana*, s. 72.

³⁹ B. Kołodziejowa, Z.M. Stadnicki, *Zakłady porcelany ċmielów*, s. 27.

⁴⁰ Ibidem, s. 28.

⁴¹ Ibidem, s. 29.

⁴² B. Kostuch, *Polska porcelana*, s. 82.

⁴³ Ibidem, s. 82.

⁴⁴ Ibidem, s. 83.

dekoracyjnych i naczyń. Na wystawie zbiorowej prac Józefa Mehoffera i Jana Książka, tkanin artystycznych Heleny i Stefana Gałkowskich oraz polskiej porcelany artystycznej „Ćmielów”, zorganizowanej w gmachu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w 1945 roku zaprezentowano głównie wojenną produkcję fabryki, w tym dużą grupę prac Kalfasa⁴⁵. Wśród nich było 26 oryginalnych przedmiotów wykonanych przez rzeźbiarza, 24 odlewy z formy wykonane według jego projektów oraz dwa projekty jeszcze nie zrealizowane⁴⁶.

W zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach znajduje się kilka przedmiotów wykonanych wg projektów artysty, które były prezentowane na wspomnianej wystawie. Należy do nich popielniczka *Wiosna* (Il. 1) z realistycznie ujętą postacią nagiej kobiety siedzącej na podstawie przypominającej pagórek. Kompozycję uzupełniają elementy roślinne w formie gałęzi obficie przybranych owocami, przypominającymi jabłka. W podobnej stylistyce artysta wykonał bombonierkę z amorkami, również prezentowaną na krakowskiej wystawie w 1945 roku. W zbiorach kieleckich znajdują się dwa takie naczynia, w różnych wersjach kolorystycznych (Il. 2). Mają one formę lekko spłaszczonej kuli z pełnoplastycznymi figurkami dzieci na pokrywie. Dolna część dekorowana jest trójkątnymi nakładkami z plastyczną dekoracją kwiatową.

Do tej samej grupy, naturalistycznie kształtowanych projektów, można zaliczyć figurki ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie i kolekcji prywatnej. Są to przedstawienia kobiet we wdzięcznych, jakby tanecznych pozach: *Dama* (wł. pryw.)⁴⁷, *Kobieta w długiej sukni* i *Tancerka*



Il. 1. Popielniczka *Wiosna*, proj. 1942-1944, zbiory Muzeum Narodowego w Kielcach



Il. 2. Bombonierka *Amorki*, proj. 1942-1944, zbiory Muzeum Narodowego w Kielcach

⁴⁵ Wystawa zbiorowa Józefa Mehoffera i Jana Książka, *Wystawa tkanin artystycznych Heleny i Stefana Gałkowskich oraz polskiej porcelany art. Ćmielów*. TPSP Kraków 1945, s. 11-16.

⁴⁶ Ibidem, na ten temat również B. Kostuch, *Polska porcelana*, s. 85.

⁴⁷ Patrz B. Kostuch, *Polska porcelana*, s. 82.

(MNK)⁴⁸, stylizacją nawiązujące do rokoka, czy secesji. Z subtelną formą tych prac harmonizuje delikatna, oszczędna dekoracja malarska. W katalogu wystawy w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych wymieniono jeszcze *Baletnicę*, *Zachwyconą*, pracę o tytule *W altanie* oraz dwie figurki *Matki Boskiej na osiołku*, *Matkę Boską Egipską*, a także *Ludzi rokoko*⁴⁹, których zapewne należy identyfikować z produkowanymi obecnie w Polskich Fabrykach Porcelany „Ćmielów” i „Chodzież” S.A. *Markizą* i *Markizem*⁵⁰. Są to niewielkie rzeźby porcelanowe przedstawiające siedzące postacie w rokokowych strojach i peruczkach. Warto wspomnieć, że dziś w Ćmielowie produkowana jest *Markiza*⁵¹, która zapewne jest jedną z figurek wymienionych w katalogu wystawy jako *Damy rokokowe* lub *Dama w stroju wieczorowym*.

W przeciwieństwie do figurek wytwornych dam i tancerek grupa *Kobiety zza Wisły* ma uproszczone, wyraźnie kubizujące kształty⁵², natomiast dużym realizmem odznacza się porcelanowa rzeźba *Śmierć jelenia* (własność prywatna)⁵³, a z katalogu wspomnianej już wystawy krakowskiej dowiadujemy się, że artysta wykonał także pracę zatytułowaną *Spłoszony jeleń*.

Do oryginalnych kompozycji autorstwa Franciszka Kalfasa należy ekspresyjna, alegoryczna, pełnoplastyczna kompozycja *Bimber*, gdzie demonicznie uśmiechnięty Bachus opasuje niemal całą kulę ziemską, wciągając w swój krąg wątłą postać⁵⁴.

Uproszczoną formą charakteryzuje się popielniczka z pawiem (Il. 3) na rzucie owalu, półkuliście wgłębiona, z pełnoplastyczną sylwetką ptaka umieszczoną na lekkim, uskokowo profilowanym podwyższeniu. Z kolei niezwykle dynamiką odznacza się niewielka figurka przedstawiająca pana Twardowskiego na kogucie (Il. 4), wymieniona w katalogu wystawy jako *Podróż pana Twardowskiego na księżyc*⁵⁵. Z podstawą w formie owoidalnego pagórka została połączona sylweta „galopującego” koguta, o dramatycznie rozwartym dziobie. Na grzbiecie ptaka siedzi pochylony,



Il. 3. Popielniczka *Paw*, proj. 1942-1944, zbiory Muzeum Narodowego w Kielcach

⁴⁸ Ibidem, s. 82; eadem, *Ceramika z pierwszej połowy XX wieku w kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie*, Katalogi Zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. Nowa Seria, Kraków 2001, s. 123-124, kat. 117 i 118.

⁴⁹ Wystawa zbiorowa *Józefa Mehoffera i Jana Książka*, s. 11-16.

⁵⁰ Patrz katalog fabryki on line: <http://www.porcelana.com.pl/pliki/katalogi/Cmielow/HTML/index.html#/30/> (08.09.2014).

⁵¹ Ibidem.

⁵² B. Kołodziejowa, Z.M. Stadnicki, *Zakłady porcelany Ćmielów*, s. 31.

⁵³ Patrz B. Kostuch, *Polska porcelana*, s. 81.

⁵⁴ Patrz B. Kołodziejowa, Z.M. Stadnicki, *Zakłady porcelany Ćmielów*, il. 156, b.p.

⁵⁵ Wystawa zbiorowa *Józefa Mehoffera i Jana Książka*, s. 14.



Il. 4. Figurka *Twardowski na kogucie*, proj. 1942-1944, zbory Muzeum Narodowego w Kielcach

wąsaty szlachcic o wyrazistych, nieco karykaturalnych rysach, w stroju polskim. Mimo całej ekspresji poszczególne detale, jak elementy stroju mężczyzny, a zwłaszcza upierzenie ptaka modelowane są miękką płynną linią.

Osobną grupę stanowią prace inspirowane polskim folklorem, co nie jest przypadkiem odosobnionym wśród artystów tego czasu, bowiem dwudziestolecie międzywojenne było drugim, bardzo istotnym okresem nobilitacji podhalańskiej sztuki ludowej⁵⁶. Nie dziwi fakt, że absolwent zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego podejmuje tematykę ludową, podobnie jak wcześniej związane z Ćmielowem Zofia Stryjeńska, czy Halina Burtanówna-Husarska. Jako

odlewy wykonane były, dość często spotykane w zbiorach muzealnych i kolekcjach prywatnych, niewielkie figurki zatytułowane *Taniec góralski* (Il. 5-6), gdzie na niewielkiej podwójnej podstawie umieszczona została dynamiczna, tańcząca para w strojach ludowych. Pośrodku podstawki znajduje się element dekoracyjny przypominający góralską parzenicę. *Taniec góralski* produkowano



Il. 5. Figurka *Taniec góralski*, proj. 1942-1944, zbory Muzeum Narodowego w Kielcach



Il. 6. Figurka *Taniec góralski*, proj. 1942-1944, zbory Muzeum Narodowego w Kielcach

⁵⁶ S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Między Giewontem a Parnasem. Inspiracje artystyczne sztuką Podhala*, Kraków 1997, s. 21.

w wersjach białej oraz malowanej; w zbiorach kieleckich występuje w pięciu wariantach kolorystycznych. Równie dynamiczna, choć nieco uproszczona w rysunku jest figurka *Śmigus* ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie⁵⁷. Kolejnym przykładem tego nurtu jest popielniczka *Juhas na hali* (Il. 7) z postacią górala wśród schematycznie ujętego stada owiec w dwóch owalnych rzędach.

Ornamentem przypominającym liście paproci, w stylizacji zakopiańskiej, pokryty jest wazon w kształcie skaczącego jelenia, z porożem otaczającym wylew⁵⁸.

Franciszek Kalfas był autorem pater dekoracyjnych przeznaczonych do zawieszania. Zdobią je płaskorzeźbione, wieloplanowe lub wykonane w reliefie sceny figuralne. Omawiając inspiracje sztuką ludową należy wymienić paterę *Taniec góralski* (Il. 8) z plastyczną dekoracją w formie pięciu tańczących, ukazanych frontalnie ze skierowanymi na bok głowami, trzymających się za ręce postaci kobiet i mężczyzn w strojach góralskich. Rękawy koszul stanowią ornament krawędzi kołnierza; pełnoplastyczne głowy wystają poza kołnierz patery; dno naczynia wypełnia dekoracja ornamentalna.

Znakomite przykłady pater wg projektów Kalfasa posiada w swoich zbiorach Muzeum Narodowe w Krakowie. Należą do nich *Trzy boginie*, *Boże Narodzenie* oraz *Perła wśród pereł*⁵⁹ z przedstawieniami figuralnymi przypominającymi płaskorzeźbę. Jako odlew została wykonana *Apoteoza porcelany*⁶⁰ o płytszym reliefie, przedstawiającym symboliczną scenę z trzema kobietami i fabryką w tle. Siedzącą we wdzięcznych pozach na ławeczce parę umieścił artysta w niewielkim tondzie *Ludzie rokoko*⁶¹. W ostatnim czasie Muzeum Mazowieckie w Płocku kupiło do



Il. 7. Popielniczka *Juhas na hali*, proj. 1942-1944, zbiory Muzeum Narodowego w Kielcach



Il. 8. Patera *Taniec góralski*, proj. 1942-1944, zbiory Muzeum Narodowego w Kielcach

⁵⁷ B. Kostuch, *Ceramika z pierwszej połowy XX wieku*, s. 120, kat. 111.

⁵⁸ Ibidem, s. 125, kat. 120.

⁵⁹ Patrz B. Kostuch, *Ceramika z pierwszej połowy XX wieku*, s. 121-122, kat. 113-116.

⁶⁰ Patrz B. Kostuch, *Polska porcelana*, s. 87.

⁶¹ Ibidem, s. 85.

zbiorów bardzo interesującą patere z przedstawieniem *Adama i Ewy* ukazanych na tle stylizowanej roślinności. Ta część naczynia złożona jest z dwóch warstw: kobaltowego tła i nałożonej nań ażurowej, białej sceny, która przywodzi na myśl ludową wycinankę. Kołnierz jest ośmioboczny z podkreślonym złotym kolorem perełkowaniem na co drugim boku⁶². Na rynku antykwarycznym pojawiło się też tondo z plastyczną postacią męską, wkomponowaną w dynamicznie i nieregularnie kształtowane tło.

Ponadto w katalogu wystawy w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych wymieniono patere zatytułowaną *Astronomia*. Trudno ustalić, jaką formę miała wspomniana tu płaskorzeźba ze *Zwiastowaniem N.P. Marii*⁶³.

Do oryginalnych dzieł Franciszka Kalfasa należą wazony dekoracyjne, z których dwa (duży i mały) ozdobione zostały „rzeźbą ażurową”, trzeci różami, a czwarty płaskorzeźbą⁶⁴. Jeden z nich znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie i ma owoidalny, ciemnozielony korpus dekorowany w górnej części ażurowym fryzem z półnagami, białymi postaciami z koszami i kwiatami, podmalowanymi złotem⁶⁵. Do krakowskiej kolekcji należy również niewielki wazonik o pękатыm brzuścu z rytymi, ornamentami roślinnymi o charakterze ludowym⁶⁶, natomiast własnością prywatną jest błękitno-biały wazon o korpusie opasanym korowodem nagich postaci, wykonanych w delikatnym, płytkim reliefie⁶⁷.

Na rynku antykwarycznym można również spotkać projektowane przez rzeźbiarza naczynia, jak np. smukły dzban na oliwę z długą szyją i przypominającym bambusowy pęd uchem oraz sosjerkę w kształcie ryby; oba o białym tle, dekorowane niebieskimi ornamentami nawiązującymi do zdobnictwa podhalańskiego. Znany jest również talerz o fantazyjnym, ażurowym kołnierzu modelowanym z drobnych porcelanowych kulek⁶⁸.

Formy czysto użytkowe nie bardzo interesowały Kalfasa, a o staraniach w tym kierunku świadczy jedyny projekt serwisowy *Smok Wawelski*. Zachowane naczynia (zbiory MNK) o fantazyjnej formie, wykonane z dość grubej porcelany, mają mocno spłaszczony korpus i charakterystyczne małżowinowe uchwyty z chrząstkowymi wypustkami na grzbietach⁶⁹.

Projekty Franciszka Kalfasa dla wytwórni w Ćmielowie odznaczają się dużą różnorodnością pod względem stylistycznym. Wiele z nich świadczy raczej o poszukiwaniu rozwiązań dla produkcji niż realizowaniu własnej osobowości artystycznej. Lecz o ile niektóre można określić mianem galanterii porcelanowej,

⁶² Wg informacji przekazanej przez panią Mariolę Kwiatkowską z Muzeum Mazowieckiego w Płocku.

⁶³ Wystawa zbiorowa *Józefa Mehoffera i Jana Księżka*, s. 11-16.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Patrz B. Kostuch, *Ceramika z pierwszej połowy XX wieku*, s. 124, kat. 119; B. Kostuch, *Polska porcelana*, s. 81.

⁶⁶ Patrz B. Kostuch, *Ceramika z pierwszej połowy XX wieku*, s. 126, kat. 122.

⁶⁷ B. Kostuch, *Polska porcelana*, s. 81.

⁶⁸ Naczynia w ofercie krakowskiego antykwariatu Mirosława Wanta, <http://www.domsztuki.com.pl/?id=1&kat=porcelana> (09.09.2014).

⁶⁹ B. Kostuch, *Ceramika z pierwszej połowy XX wieku*, s. 125, kat. 121; eadem, *Polska porcelana*, s. 84.

tak w wielu przypadkach mamy do czynienia ze znakomicie przeprowadzonymi, trudnymi technicznie wyzwaniem rzeźbiarskimi. Najlepszym przykładem są wieloplanowe sceny wkomponowane w formę dekoracyjnego talerza, jak *Perta wśród pereł* czy *Boże Narodzenie*.

Prace Franciszka Kalfasa przeważnie posiadają jego własne sygnatury - ryte: *F. Kalfas*, *Fkalfas*, *FK*, *FKalfas*, monogram wiązany *FK*; zielony napis *F. Kalfas*.

Po wojnie artysta nie wrócił już do pracy w porcelanie. Zmarł 17 listopada 1968 roku w Krakowie.

Magdalena Śniegulska-Gomuła

BIBLIOGRAFIA:

Strony internetowe:

<http://domusmater.pl/ksieza-sercanie-w-krakowie/> (19.08.2014).

<http://smdebowiec.pl/Bazylika-NMP.php> (29.08.2014).

<http://www.niedziela.pl/artukul/62151/nd/Sanktuarium-Matki-Bozej-Saletynskiej> (29.08.2014).

<http://www.porcelana.com.pl/pliki/katalogi/Cmielow/HTML/index.html#/30/> (08.09.2014).

<http://www.domsztuki.com.pl/?id=1&kat=porcelana> (09.09.2014).

Czasopisma:

„Sztuki Piękne”, R. 7 (1931) nr 8-9, 12.

Opracowania:

Biernacka M., *Raszka Jan*, hasło w: *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*, Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. VIII, red. U. Makowska, K. Mikocka-Rachubowa, Warszawa 2007.

Dobrowolski T., *Sztuka Polska od czasów najdawniejszych do ostatnich*, Kraków 1974.

Gościej-Lewińska J., Porczak A., Szeprowski P., Wojtyna P., *Rzeźba, malarstwo, rysunek, grafika. Album w 100-lecie urodzin Artysty*, Kraków 2013.

Husarski W., *Wystawa Sztuki Religijnej w Padwie*, „Sztuki Piękne”, R. 7 (1931) nr 12.

Indeks artystów plastyków absolwentów i pedagogów wyższych uczelni plastycznych oraz członków ZPAP działających w latach 1939-1996, wyd. 2, Gdańsk - Kraków - Łódź - Poznań - Toruń - Warszawa - Wrocław 1997.

Kędziora T., *Zakopiańska Szkoła Przemysłu Drzewnego w latach 1876-1918*, Studia Historyczne 1993, R. 36, z. 4.

Kłęczar J., *Stanisław Jarząbek - snycerz znakomity*, Almanach Kęcki nr 7, 2003.

Kołodziejowa B., Stadnicki Z.M., *Zakłady porcelany „Ćmielów”*, Kraków 1986.

Kostuch B., *Ceramika z pierwszej połowy XX wieku w kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie*, Katalogi Zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. Nowa Seria, Kraków 2001.

- Kostuch B., *Polska porcelana*, Kraków 2003.
- Kowecka E., Łosiowie M. i J., Winogradow Leon, *Polska porcelana*, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk - Łódź 1983.
- Król A., *Życiodajne zbliżenie rzeźby i ludzi. Rzeźba polska w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: *Wyprawa w dwudziestolecie*. Katalog wystawy red. K. Nowakowska-Sito, Warszawa 2008.
- Krzysztofowicz-Kozakowska S., *Między Giewontem a Parnasem. Inspiracje artystyczne sztuką Podhala*, Kraków 1997.
- Melbechowska-Luty A., *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2005.
- Mulczyński J., *Rzeźby i dekoracje architektoniczne powszechnej wystawy krajowej w Poznaniu*, Kwartalnik Architektury i Urbanistyki, t. 54, z. 4/2009.
- Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*, red. A. Wojciechowski, t. II, Wrocław 1974.
- Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu w roku 1929. Dzieło zbiorowe pod kierownictwem dr. Stanisława Wachowiaka prezesa zarządu P.W.K.*, t. II, Poznań 1930.
- Sieradzka A., *Art Déco w Europie i w Polsce*, Warszawa 1996.
- Wojciechowska B., *Zrzeszenie Artystów Plastyków Zwornik*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*, red. A. Wojciechowski, t. II, Wrocław 1974.
- Wyprawa w dwudziestolecie*. Katalog wystawy red. K. Nowakowska-Sito, Warszawa 2008.
- Wystawa zbiorowa Józefa Mehoffera i Jana Książka. Wystawa tkanin artystycznych Heleny i Stefana Gałkowskich oraz polskiej porcelany art. Ćmielów*. TPSP Kraków 1945.

Źródła:

Materiały SAP, Instytut Sztuki PAN.

DESIGNS BY KRAKOW SCULPTOR FRANCISZEK KALFAS FOR THE
ĆMIELÓW CHINA MANUFACTORY

The article presents the relatively little known sculptor and teacher, a lecturer at the State School of Decorative Arts and Arts Industry, and then – at the Krakow Academy of Fine Arts, Franciszek Kalfas (1898-1968). Kalfas was also a member of the “Zwornik” Association of Visual Artists (from 1928) and of the Association of Polish Artists and Designers (from 1950). The sculptor is presented against broadly conceived trends in sculpture and decorative arts during the interwar period and WW2. A major focus of the article is the short time when Kalfas worked for the china manufactory at Ćmielów (1942-1944) as a designer and arts director. Upon becoming acquainted with manufacturing techniques, he developed a number of models for small sculpture forms as well as designs for decorative and usable tableware. His designs for the Ćmielów manufactory display high stylistic diversity. Many testify to search for manufacturing solutions rather than realising the artist's own creative personality. While some may be considered china bric-a-brac, others are excellently executed and technically complex sculpting tasks. A case in point may be multi-layer scenes set into decorative plates, such as “The Pearl of Pearls” or “Christmas”. The works under discussion can be seen at the National Museums in Krakow and in Kielce as well as at the Mazovian Museum in Płock.

Magdalena Śniegulska-Gomuła

ANNA PIETRZAK

Muzeum Narodowe w Kielcach

SZKŁA Z SYMBOLAMI MASONSKIMI W ZBIORACH MUZEUM NARODOWEGO W KIELCACH

Zbiory szkła, zgromadzone w Dziale Rzemiosła Artystycznego Muzeum Narodowego w Kielcach (MNKi) liczą około 650 sztuk¹. Wśród nich znajduje się nieduża, ale ciekawa grupa zabytków, którą stanowią tzw. szkła łożowe (lub ich naśladownictwa). Ten niewielki zespół składa się z dziesięciu przedmiotów, kupionych przez muzeum w latach 1977-1984, wśród których pięć obiektów pochodzi ze zbiorów Jana Henryka Dąbrowskiego, znanego kolekcjonera².

¹ W Dziale Rzemiosła Artystycznego przechowywanych jest blisko 4000 muzealiów. Są to zabytki z dziedziny szkła, ceramiki i złotnictwa, a także tkaniny i meble. W zbiorze szkła znajdują się obiekty z XVII-XX wieku, ilustrujące przemiany stylistyczne i technologiczne eksperymenty, zachodzące w ciągu kilku stuleci. Wśród nich są szkła barokowe z polskich, czeskich, saskich i śląskich hut. Dużą grupę stanowią szkła XIX-wieczne (m.in. prace Fryderyka Egermanna), szkła secesyjne (m.in. z wytwórni Emila Gallé i Braci Daum w Nancy) i z okresu dwudziestolecia międzywojennego (produkowane w hutach Niemen, Hortensja i Zawiercie). Liczba szklanych zabytków powiększyła się znacznie, dochodząc do 400 sztuk, gdy do Działu Rzemiosła Artystycznego trafiła kolekcja należąca do Jana Henryka Dąbrowskiego (zakupy i dary z lat 1976-1981). Na przełomie lat 80. i 90. XX wieku zbiory te powiększono, kupując m.in. szkła nowoczesne, projektu Henryka Albina Tomaszewskiego oraz Tassosa Kiriasopoulou i Jana Olszewskiego. Ostatniego zakupu (puchar z dekoracją w plaster miodu wykonany w Cesarskiej Manufakturze Szklanej w Sankt Petersburgu) dokonano w 2006 roku. Około 250 najcenniejszych zabytków szkła artystycznego eksponowanych jest w *Galerii Malarstwa Polskiego i Europejskiej Sztuki Zdobniczej*, A. Kwaśnik-Gliwińska, *Dział Rzemiosła Artystycznego*, w: „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” („RMNKi”), t. 24, Kielce 2009, s. 159; A. Kwaśnik-Gliwińska, *Szkło europejskie XVII-XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach. Katalog wystawy czasowej w Westfälisches Industriemuseum Glashütte Gernheim*, XI 2003 - II 2004, Kielce 2003, s. 9-20.

² Są to następujące muzealia: MNKi/R/99, MNKi/R/100, MNKi/R/101, MNKi/R/102, MNKi/R/125. MNKi współpracowało z Janem Henrykiem Dąbrowskim (1914-1979) od 1967 roku, biorąc w depozyt (np. szkło artystyczne przekazane zostało do muzeum w 1975 roku) lub kupując od niego zabytki. Dąbrowski kolekcjonował nie tylko szkło - w jego zbiorach znajdowały się również tkaniny, meble, srebra, ceramika, broń, medale oraz rzeźba i malarstwo. Od 1976 kolekcja ta była sukcesywnie od Dąbrowskiego wykupywana. Po jego śmierci w 1979 roku i po sądowym podziale majątku, muzeum stało się właścicielem tych zbiorów, kupując zabytkowe przedmioty od córki Jana Henryka Dąbrowskiego, Małgorzaty, i otrzymując w darze część kolekcji należąca do drugiej żony, Ireny Mirskiej Dąbrowskiej. W ten sposób trafiło do MNKi ok. 300 szkieł, reprezentujących różne techniki wykonania i zdobienia. J. Kuczyński, *W przemyśle z pięknem. Wspomnienie o Janie Henryku Dąbrowskim*, w: „RMNKi”, red. A. Oborny, t. 13, Kraków 1984, s. 233-250. Pozostałe obiekty kupiono od Cezarego Łutowicza (MNKi/R/98, MNKi/R/103, MNKi/R/249 i MNKi/R/250) i Lidii Sas (MNKi/R/126).

Szklą łożowe zdobione są symbolami, wywodzącymi się z ideowych i strukturalnych źródeł masonerii spekulatywnej, powstałej w Anglii na przełomie XVII i XVIII wieku, za jakie uważa się wolnomularstwo operatywne³ oraz bractwo Różokrzyżowców⁴.

Masonerią lub wolnomularstwem (terminów tych można używać zamiennie⁵) określa się ruch, którego celem jest: *...duchowe doskonalenie jednostki i braterstwo ludzi różnych religii, narodowości i poglądów*⁶. Tadeusz Cegielski w tekście *Polubić wolnomularstwo* przywołuje najstarszą definicję tego stowarzyszenia, opisującą masonerię jako: *....szczególny system etyki, osnuty alegorią i przedstawiony za pomocą symboli*⁷.

Wolnomularze spekulatywni zrzeszeni są w łożach stopni niższych i wyższych. Masoneria zwana świętojańską lub błękitną⁸ skupia przedstawicieli pierwszych trzech - podstawowych, wspólnych dla całego ruchu stopni wtajemniczenia (uczeń, czeladnik, mistrz). Z biegiem czasu uznano, że proces duchowego rozwoju powinien być kontynuowany ponad stopniem mistrza, w łożach stopni wyższych⁹. Systemy stopni wyższych¹⁰ wraz z charakterystycznymi dla nich rytuałami, symbolami i legendami, tworzą poszczególne rytę. Tak jak dla wolnomularstwa operatywnego celem było wzorowanie na budowie jerozolimskiej Świątyni Salomona, wzniesienie świątyni idealnej, tak masoneria spekulatywna dążyła do stworzenia Świątyni Ludzkości, czyli społeczeństwa doskonałego.

³ Słowo *mason*, oznaczające mularza (czyli murarza, kamieniarza) wywodzi się z języka angielskiego - *mason*. Słowo *wolnomularz* jest tłumaczeniem angielskiego słowa *freemason*. Prawdopodobnie nazywano nim kamieniarza pracującego w wapieniu lub piaskowcu, czyli w miękkim materiale, używanym do tworzenia rzeźbiarskich dekoracji, obróbka którego wymagała znacznej fachowej wiedzy. T. Cegielski, *Sekrety masonów. Pierwszy stopień wtajemniczenia*, Warszawa 1992, s. 11. Działające w średniowiecznej Europie bractwa budowniczych wslawiły się wznoszeniem gotyckich katedr. Ich członkowie cieszyli się w społeczeństwie dużym uznaniem. Wiedza i umiejętności, jakie posiadali, sposób ich przekazywania, wynikający z potrzeby zachowania zawodowej tajemnicy, szczególny rodzaj więzi, między przemieszczającymi się po Europie, tworzącymi międzynarodową wspólnotę, wspierającymi się specjalistami budziły szacunek. Z biegiem czasu do bractwa budowniczych zaczęto przyjmować, oprócz mularzy, także członków honorowych, wywodzących się z wyższych stanów i skupiające ich łoże zaczęły tracić charakter zawodowy. W epoce nowożytnej stowarzyszenia mularzy zaczęły podupadać, na co miały wpływ przemiany społeczne i ekonomiczne, a co za tym idzie także odmienne zapamiętywanie na architekturę. L. Hass, *Masoneria polska XX wieku. Losy, łoże, ludzie*, Warszawa 1993, s. 13-15.

⁴ Różokrzyżowcy, którzy nazwę swą przyjęli od nazwiska Christiana Rosenkreutza, bohatera utworów Johanna Valentina Andreae (*Fama Fraternitatis*, 1614, *Confessio Fraternitatis*, 1615, *Chymische Hochzeit*, 1616). Naczelnym zadaniem członków tego stowarzyszenia było dążenie do zjednoczenia wszystkich odłamów chrześcijan, a także do rozwoju nauki i rozwiązania konfliktu między światem nauki a religią - między światem rzeczywistym a nadprzyrodzonym. Różokrzyżowcy inspirowali się alchemią, nauką o procesach przemiany (doskonalenia), przechodzenia niższych form bytu w wyższe.

⁵ T. Cegielski, *Polubić wolnomularstwo*, w: *Pamiętki wolnomularskie. Katalog zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu*, Toruń 2008, wg T. Cegielskiego termin *masoneria* zyskał w Polsce wydźwięk negatywny, s. 9.

⁶ Ibidem, s. 9.

⁷ Ibidem, s. 8.

⁸ Nazwy pochodzą od św. Jana Chrzciciela - patrona ruchu oraz od koloru wystroju łoży.

⁹ Zaczęły swoją działalność w Anglii i Francji około 1740 r., T. Cegielski, *Sekrety masonów*, s. 12.

¹⁰ Zwane czerwonymi (od koloru dominującego w wystroju łoży), lub szkockimi (od miejsc pochodzenia).

W przeciwieństwie do Różokrzyżowców, czyniła to nie na drodze zjednoczenia odłamów chrześcijaństwa, ale duchowego zjednoczenia i braterstwa ludzi reprezentujących różne poglądy i wyznania¹¹.

Głównym zadaniem masonów była praca nad sobą i na rzecz potrzebujących, szerzenie tolerancji religijnej i politycznej. Odkrywanie zasad wolnomularstwa odbywało się na drodze obrzędów, odwołujących się do przesycionych symboliką legend i wydarzeń z historii wymienionych już stowarzyszeń. Symbole występowały we wszystkich sferach wolnomularskiego świata. Oprócz obyczajowości, obrzędowości i organizacji, przejawiały się również w wolnomularskim układzie życia i w tajemniczości¹². Poprzez symbole wolnomularstwo artykułuje swój sens i swoje posłanie. Ich zadaniem było objaśnianie i ułatwianie zrozumienia wolnomularskich idei¹³. Tadeusz Cegielski nazwał symbol językiem masonerii¹⁴: *Posługując się uniwersalnym językiem symboli i alegorii - twierdzi Cegielski - wolnomularstwo może przemawiać wszystkimi językami świata, może zwracać się do wyznawców różnych religii i do przedstawicieli różnych środowisk, do ludzi o różnym poziomie intelektualnym*¹⁵.

Podstawowe symbole wolnomularskie związane są z narzędziami niezbędnymi w pracy budowniczych. Należą do nich kielnia (symbol mistrza - współpraca), węgielnica (równowaga - uczciwość, gorliwość), cyrkiel (mądrość), pion (prawo moralne - równowaga), poziomica (powściągliwość), dłuto (symbol ucznia - troska o innych), młotek (praca, działanie, sumienie, narzędzie ucznia, symbol władzy mistrza) i liniał (symbol czeladnika).

Symbolika i rytuały masońskie czerpią także z legendy o Hiramie - budowniczym jerozolimskiej Świątyni Salomona, zamordowanym przez czeladników, którzy chcieli zdobyć Słowo Mistrza, hasło ułatwiające dostęp do skrzyni z wynagrodzeniem, inaczej: słowo będące wiedzą tajemną o Bogu. Symbolem stała się sama świątynia (masoneria, doskonałość), jako miejsce zjednoczenia ludzkości, oraz jej poszczególne części: kolumny - północna Jakin („kogo Bóg utwierdził”), z literą J na trzonie (siły żeńskie, cnoty i poszukiwania wiedzy) i południowa Boaz („w nim moc”), z literą B na trzonie (siły męskie, symbol mądrości), mozaikowa posadzka (czarne i białe płytki symbolizują doczesność zwalczaną dzięki sile ducha, zmienność, różnorodność), a także łuk oznaczający sklepienie.

Z przytoczoną opowieścią wiąza się również trumna (znak trzeciego mistrzowskiego stopnia), szkielet i czaszka ze skrzyżowanymi piszczelami (symbole śmierci i zmartwychwstania do nowej formy życia) oraz gałązki akacji, którymi przykryto miejsce ukrycia ciała Hiram (nieśmiertelność, odrodzenie).

Kolejnymi ważnymi motywami są kamień nieociosany (uczeń), kamień ociosany (mistrz), wąż zjadający własny ogon (symbol wywodzący się z alchemii, oznaczający odrodzenie, scalenie świata materialnego i duchowego, wieczność), sznur z chwostami (jedność masońska), ołtarz i baldachim (niebo, uniwersalność

¹¹ T. Cegielski, *Świątynia Jerozolimska w nowożytnej tradycji ezoterycznej oraz na gruncie wolnomularstwa*, w: *Jerozolima w kulturze europejskiej*, red. P. Paszkiewicz, T. Zadrozny, Warszawa 1997, s. 425-426.

¹² K. Serini, *Symbol w wolnomularstwie*, „Ars Regia”, 1992 nr 1, s. 140.

¹³ Ibidem, s. 143.

¹⁴ T. Cegielski, *Polubić wolnomularstwo*, s. 14.

¹⁵ Ibidem, s. 14.

ruchu wolnomularskiego), a także słońce (rozum, siły męskie) i księżyc (gorliwość), gwiazda (doskonałość, wiedza, z Okiem Opatrzności - boskość), liczby trzy i siedem, a także szpada, klucz i pióro (często występujące w parach i skrzyżowane) oraz gorejące serce.

Do szczególnych symboli należą także: Wszystkowiedzące Oko (Wielki Architekt Wszechświata, mądrość), litera G często umieszczana wewnątrz gwiazdy (oznaczająca wiedzę - z gr. Gnosis, Boga - z ang. God, lub geometrię - z ang. Geometry), oraz cyrkiel, węgielnica i Księga Praw przedstawiane razem na ołtarzu, tzw. Trzy Wielkie Światła.

Symbolami stały się także elementy wolnomularskiego stroju: fartuszek i rękawiczki (niewinność, czyste intencje)¹⁶.

Zdobione symbolami masonskimi szkła żłowe, stosowane były w czasie wznoszenia toastów w toku prac łoży stołowej (inaczej zwanej bankietową lub biesiadną). Biesiady odbywały się podczas podstawowych masonskich świąt oraz w dni dodatkowe, wskazane przez mistrza¹⁷, a toasty powtarzane były w czasie uczty wielokrotnie¹⁸. W książce *Frank - Massonia mężczyzn i kobiet symboliczna* [...] zwyczaj ten opisany został następująco: *Pite były w malowniczy sposób, równo przez wszystkich, ze wspólnym uderzeniem przy odstawieniu na stół. Za wzorem Wielebnego Bracia podnoszą trochę szklanki raz, drugi, trzeci, potem zagnęła i wszyscy razem stuknęła w stół grubymi dnami szklanek, klasnęła trzy razy w ręce i wykrzyknęła: Wiwat!*¹⁹. Również pieśni bankietowe dają obraz tego rytuału. Jak pisze Elżbieta Wichrowska: *We wszystkich punktem kulminacyjnym, [...] jest wzniesienie kielicha, tj. wystrzelenie z armaty*²⁰, o czym świadczyć może fragment tekstu dotyczący święta patrona wolnomularstwa: *Dzień Ś-go Jana / Wyszedł nam wspaniale, / I łoża zebrana / Ku czci jego chwale. / A teraz u stołu / Gdy tę radość dzielim, / Za Janów pospołu; / Wystrzelim...*²¹.

Bodo Nährer, właściciel kolekcji szkieł żłowych, wydzielił kilka ich typów, za główne kryterium biorąc przede wszystkim kształt stopy (wyjątek stanowią römery i szklanki z wcięciem w partii środkowej)²². Uzyskał w ten sposób dziewięć grup: 1. Flachfuss - Kanone: naczynie o zwężającej się ku dołowi czaszy przypominającej odwrócony, ścięty stożek przechodzące w wydzieloną stopę; szeroki, niemal równy wielkości stopy wylew, 2. Klumpfuss - Kanone: naczynie wyglądem

¹⁶ Opisy symboli na podstawie: N. Wójtowicz, *Masoneria. Mały słownik*, Warszawa 2007, passim, T. Cegielski, *Sekrety masonów*, passim; *Pamiętki wolnomularskie. Katalog zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu*, Toruń 2008, passim; T. Nasierowski, *Wolnomularstwo bez tajemnic*, Warszawa 1996, passim.

¹⁷ S. Załęski, *O masonii w Polsce od roku 1742 do 1822 na źródłach wyłącznie masonskich*, Kraków 1889, s. 103-104.

¹⁸ S. Załęski, *O masonii w Polsce*, s. 75.

¹⁹ *Frank - Massonia mężczyzn i kobiet symboliczna czyli niskich stopniów z dzieła w XII tomach in folio CÉRÉMONIES ET COUTUMES RELIGIEUSES à Paris 1809*, cytata za: *Legenda mistrza Hirama. Obraz farmazona w kulturze ludowej i nie tylko*, Warszawa 29 VI - 29 VII 2012, red. kat. P. Matwiejczuk, T. Szmagier, Warszawa 2012, s. 36.

²⁰ E. Wichrowska, *Polska poezja wolnomularska*, „Ars Regia” 1992, nr 1, s. 57.

²¹ *Śpiewka Bankietowa* L.: D., Archiwum Główne Akt Dawnych, Arch. Mas II 1/13, cytata za: E. Wichrowska, *Polska poezja wolnomularska*, w: „Ars Regia”, s. 56.

²² J. Oberheide, *Logengläser: die Gläsernsammlung Bodo Nährer im Rahmen einer kulturhistorischen Betrachtung der Entstehung und Entwicklung von Trink- und Tafelsitten*, Graz 1983, s. 8.

podobne do poprzedniego, również mające czaszę zwężającą się do dołu, ale stopa ma formę gładkiej, nieco spłaszczonej gałki, 3. Walzenfuss - Kanone: szklanka o czaszy w formie odwróconego ściętego stożka i stopie w kształcie gałki, zdobionej szerokimi, lekko wyoblonymi na zewnątrz fasetami, 4. Facettenfuss - Kanone: szklanka o czaszy w formie odwróconego, ściętego stożka i stopie w kształcie gałki, zdobionej szlifem brylantowym, 6. Klotzfuss - Kanone: szklanka o czaszy w formie odwróconego, ściętego stożka i stopie w kształcie kanciastej gałki zdobionej szerokimi fasetami, 7. Zierfuss - Kanone: naczynie ze stopą ozdobną, przypominające puchar, 8. Taillen - Kanone: szklanka z przewężeniem w partii środkowej, 9. Römer - naczynie o kształcie nawiązującym do formy kielichów do wina reńskiego z kolistą lub jajowatą czaszą i pustym trzonem, które wykształciły się w 1. poł. XVI wieku i cieszyły się dużą popularnością w wiekach XVII i XVIII²³.

W zbiorach kieleckich nie ma naczyń należących do pierwszej i drugiej grupy, w polskiej terminologii określanych jako kieliszki-stopki. Były to popularne typy kieliszków do wódki, używane nie tylko w gospodach, ale także na okrętach - dzięki szerokim, zapewniającym stabilność podstawom. Przykłady takich kieliszków znaleźć można w kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu²⁴. Jeden z nich powstał prawdopodobnie w Czechach pod koniec XVIII wieku, zdobienia w formie czaszki z pieszczelami i napis *Memento Mori* dodano prawdopodobnie dużo później, bo na przełomie XIX i XX wieku²⁵. Dowodem podobnych działań może być przechowywany w Dziale Rzemiosła Artystycznego MNKi kieliszek (MNKi/R/100, Il. 1, 1a), występujący poza proponowaną klasyfikacją. Ma on cylindryczną czaszę, gruby i gładki trzon oraz okrągłą stopę, której spód dekoruje utworzona z faset szesnastoramienna gwiazda. Czaszę kieliszka zdobią, z jednej strony cyrkiel, młotek i węgielnica, a z drugiej napis (nazwisko właściciela) *Br. C. Böhm*. Prosta forma naczynia również wyglądem przypomina nieduże, ale masywne kieliszki do wódki - karczmiaki, a symbole i napisy wykonano prawdopodobnie dopiero po pewnym czasie²⁶.

Trzecią grupę, reprezentuje szklanka (MNKi/R/249, Il. 2, 2a) zdobiona na czaszy dwoma medalionami. W jednym znajduje się napis *Br./PK*, w drugim postać św. Jana Chrzciciela przedstawiona między otoczonymi pętlą sznura symbolami: czaszką ze skrzyżowanymi pieszczelami, księgą, kluczem, młotkiem, cyrkiem, węgielnica, kielnią, globusem, kolumną. Analogiczna szklanka o niemal identycznym kształcie, z medalionami ze św. Janem Chrzcicielem (różnica

²³ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, Warszawa 1996, s. 355-356.

²⁴ Z. Dolczewski, *Vitrea Splendida. Kolekcja szkieł dawnych Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, Poznań 2002, s. 156 (kielisek-stopka nr inw. Rz. 1359, Nadrenia ok. poł. XVIII w.), (kielisek-stopka nr inw. 1511, Czechy(?), koniec XVIII w., dekoracja i napis XIX/XX w.), s. 114.

²⁵ *Ibidem*, s. 114.

²⁶ Zestaw podobnych kieliszków-karczmiaków znajduje się w MNKi (MNKi/R/105-123, Śląsk, XIX w.) oraz w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie (nr. inw. ZKW181, Polska?, XIX w.), A. Szkurlat, *Szkło. Katalog zbiorów. Zamek Królewski w Warszawie i Fundacja zbiorów im. Ciechanowieckich*, Warszawa 2008, s. 61.

jest nieco inny układ symboli i forma medalionu) i nazwiskiem właściciela (*Br. Koppen*), występuje w katalogu zbiorów Bodo Nährera, gdzie powiązana została z działającą w Salzwedel lożą *Johannes zum Wohle der Menschheit*²⁷.



Il. 1, 1a. Kieliszek z symbolami masonskimi i nazwiskiem *Br.C. Böhm*, Śląsk?, huta nieznana, XIX w., MNKi/R/100



Il. 2, 2a. Szklanka z medalionem z symbolami masonskimi i napisem *Br./P.K.* nr wzoru 1123, Śląsk, Szklarska Poręba, Huta szkła hrabiego Schaffgotscha *Josephine*, projekt: Arthur Gerlach, 1890-1900, MNKi/R/249

²⁷ J. Oberheide, *Logen gläser*, il. 74, Niemcy, pierwsze 30-lecie XX wieku.

Naczyn przynależących do czwartej grupy brak, do grupy piątej natomiast zaliczyć można szklankę (w księdze inwentarzowej określana jako puchar²⁸ (MNKi/R/125, Il. 3., 3a), której wydłużony korpus podzielony został na dwie części. Dolną, od górnej oddzieloną dwoma wrębami, zdobią zakończone łukami fasety. Górna dekorowana jest fryzem z symbolami masońskimi. Należą do nich: ustawiony na trzech stopniach tron pod baldachimem, portal (arkada) z opromienionym trójkątem z Wszystkowidzącym Okiem oraz mozaikową posadzką wewnątrz, skrzyżowane szpady, klucze i pióra, kielnia, młotek, poziomica, ołtarz między dwoma krzyżami i kolumnami zwieńczonymi kulami-globusami(?), grobowiec z trumną, czaszką i skrzyżowanymi piszczelami, umieszczone ponad siedmioma stopniami gwiazda sześcioramienna i dwa trójkąty. Na spodzie dna widnieje napis *Dr Glatzer*.



Il. 3, 3a. Puchar (szklanka) z symbolami masońskimi i nazwiskiem *Dr Glatzer*, nr wzoru 1246, Śląsk, Szklarska Poręba, Huta szkła hrabiego Schaffgotscha *Josephine*, projekt: Arthur Gerlach, 1890-1900, MNKi/R/125

Szklanka (MNKi/R/250, Il. 4, 4a) z przedstawieniem na siedmiobocznie fasetowanym korpusie czaszki ze skrzyżowanymi piszczelami i napisów: *Memento Mori* (pod czaszką) oraz *Br. Richardi* (z drugiej strony szklanki) przynależy do typu szóstego.

Naczynia o ozdobnej stopie (typ siódmy) reprezentuje jeden puchar (MNKi/R/102, Il. 5, 5a). Na czaszy, ponad fryzem ze zróżnicowanego szlifu brylantowego, znajdują się symbole: wąż polykający własny ogon, poziomica, kielnia, młotek, ustawiony na trzech stopniach tron pod baldachimem i sznurem, portal (arkada) z opromienionym trójkątem z Wszystkowidzącym Okiem u góry i trójkątem umieszczonym na dole, nad dwoma prostokątami (ołtarzem?), wyrastająca z grobu(?) gałązka akacji, grobowiec zwieńczony sześcioramienną gwiazdą (z literą G) z dwoma szkielecikami i trumną oraz stołem (ołtarzem?),

²⁸ Pucharkiem od XIX wieku nazywano wykonaną z barwnego i wielowarstwowego szkła, szlifowaną, rżniętą i malowaną szklankę ze stopką. *Słownik terminologiczny*.

słońce i księżyc, gorejące serce, skrzyżowane miecze, klucze i pióra, świątynia i dwie kolumny wewnątrz muru, nad świątynią na sznurze przewieszony krzyż równoboczny, fartuch i dwie pary rękawiczek.



Il. 4, 4a. Szklanka masońska z napisem *Memento mori*, nr wzoru 1240, Śląsk, Szklarska Poręba, Huta szkła hrabiego Schaffgotscha *Josephine*, projekt: Arthur Gerlach, 1890-1900, MNKi/R/250



Il. 5, 5a. Puchar z symbolami masońskimi, Śląsk?, huta nieznaną, 2. ćw. XIX w., MNKi/R/102

Do ósmej grupy obiektów należą trzy szklanki. Pierwsza (MNKi/R/98, Il. 6, 6a), której wylew został znacznie zdeformowany, prawdopodobnie pod wpływem działania wysokiej temperatury²⁹, charakteryzuje się umieszczonym w miejscu wcięcia grubym wálkiem zdobionym ukośnymi szlifami, dzielącym szklankę na dwie nierówne części. Część górna zdobiona jest przy wylewie szlakiem z drobnymi listkami. Poniżej znajduje się fryz z symbolami masońskimi. Są to: tron umieszczony na trzech stopniach pod baldachimem, ołtarz z cyrklem, węgielnicą

²⁹ Stan zachowania wg karty obiektu w systemie muzealnym MONA.

i krzyżem ujęty po bokach dwoma krzyżami (każdy na trzech kamieniach) z gorejącymi sercami lub płomieniami i dwiema kolumnami z kulami (globusami?) w zwieńczeniu, słońce i księżyc, a także kielnia, młotek, pion i poziomic, grobowiec z trumną, czaszką i pieszczelami, skrzyżowane klucze, skrzyżowane szpady, wyniesione ponad siedem stopni dwa trójkąty (z Wszystkowiedzącym Okiem i literą G pośrodku) i gwiazda ośmioramienna z krzyżem w centrum nad nimi, portal, wewnątrz którego u góry widnieje trójkąt z tetragramem i bijącymi od niego promieniami, a niżej szrafowaniem zarysowany został schemat mozaikowej posadzki. Tuż nad wałkiem szklankę obiega szlak, który również zinterpretować można jako przedstawienie mozaikowej podłogi³⁰.



Il. 6, 6a. Szklanka z symbolami masońskimi, Śląsk?, huta nieznana, 1. poł. XIX w., MNKi/R/98

Druga ze szklanek (MNKi/R/99 Il. 7, 7a), w miejscu przewężenia znajdującym się prawie w połowie naczynia została ozdobiona pasem z kulistych oliwek i owalnym polem z napisem *Br. M. Schmiedeseck*. Cześć górną zdobi fryz z symboli masońskich. Na ściankach szklanki znajdują się: tron na trzech stopniach pod baldachimem, dwie kolumny (z literami J i B) zwieńczone kulami (globusami?), ołtarz z cyrklem i węgielnicą oraz z trzema świecami, czaszką, otwartą księgą i położoną na niej szpada, umieszczona ponad siedmioma stopniami i dwoma trójkątami (z Wszystkowiedzącym Okiem i literą G pośrodku) gwiazda ośmioramienna z literą G w centrum oraz ośmioma gorejącymi sercami między ramionami, portal (arkada), w którym znajduje się opromieniony trójkąt z tetragramem oraz wyraźna białoczarne mozaika. Poza tym we fryzie, pod sznurem z trzema węzłami, znajdują się: cyrkiel i węgielnica, sznur nawinięty

³⁰ J. Oberheide, *Logengläser*, il. 15, puchar, Czechy ok. 1830, podobny motyw znajduje się tylko przed ołtarzem. Obiekt o zbliżonym kształcie, z pierścieniem między fasetowaną podstawą a czaszą, oraz podobnym układem symboli znajduje się w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie (Kielich, Czechy?, Śląsk?, kon. XIX- pocz. XX w., nr inw. ZKW/1858). A. Szkurlat, *Szkło. Katalog zbiorów*, s. 135 -autorka porównuje zestaw motywów warszawskiego kielicha z kieleckimi muzealiami MNKi/R/101 i MNKi/R/125.

na szpulę, poziomica i dwa skrzyżowane klucze na niej, pion, kielnia i młotek, trójkąt z podzielonym na trzy części okręgiem wewnątrz, trójkąt z trzema kulami wewnątrz, sześcian z literą S, litera T na kamieniu(?), kwadrat z literą A i skrzyżowane na nim szpady, obok grobowiec z trumną z literą H, kwadraty z literami W, Sf i S.



Il. 7., 7a. Szklanka z symbolami masońskimi i nazwiskiem *Br. M. Schmiedeseck*, nr wzoru 1239, Śląsk, Szklarska Poręba, Huta szkła hrabiego Schaffgotscha *Josephine*, projekt: Arthur Gerlach, 1890-1900, MNKi/R/99

Szklanka trzecia (MNKi/R/126, Il. 8, 8a) ozdobiona została mniejszą ilością symboli. Umieszczono na niej: klucz, kielnię, gwiazdę składającą się z dwóch trójkątów z literą G pośrodku, skrzyżowane szpady, młotek, pięciolistne rośliny układające się w okrąg, pion, cyrkiel i węgielnice, trzy świece, sześcian i przedmiot o zarysie skrzynki z napisem, słońce, księżyc i skrzyżowane pióra. Symbole otaczają kolisty medalion, w centrum którego znajduje się obwiedziony sznurem z trzema węzłami i napisem *St. Johannisloge Friedrich zu den drei Thürmen In K(H)agnau*, znak przedstawiający trzy wieże i Wszystkowidzące Oko w trójkącie między nimi. Na spodzie naczynia umieszczony został napis w lustrzanym odbiciu *Br. Glogner /s 1 Br. Müller*, który odczytać można od wewnątrz szklanki. Nieco węższa od korpusu gładka podstawa jest siedmiobocznie fasetowana.

Do ostatniej grupy wg podziału Bodo Nährera zalicza się rörer (w księdze inwentarzowej figurujący jako puchar, MNKi/R/101, Il. 9, 9a), na którego czaszy widnieją: na trzech stopniach tron pod baldachimem, ołtarz między kolumnami, ośmioramienna gwiazda i dwa trójkąty ponad siedzioma stopniami, portal z napisem INRI w trójkącie, skrzyżowane klucze, skrzyżowane pióra, stos kamieni i kilof, skrzyżowane miecze, kielnia, młotek, grobowiec z czaszką i piszczelami.



Il. 8, 8a. Szklanka z symbolami masońskimi i napisem *St. Johannisloge Friedrich zu den drei Thürmen In K(H)agnau*, nr wzoru 1249 (zbliżony), Śląsk, Szklarska Poręba, Huta szkła hrabiego Schaffgotscha *Josephine*, projekt: Arthur Gerlach, 1890-1900, MNKi/R/126



Il. 9, 9a. Puchar (römer) z fryzem z symboli masońskich, nr wzoru 1233, Śląsk, Szklarska Poręba, Huta szkła hrabiego Schaffgotscha *Josephine*, projekt: Arthur Gerlach, 1890-1900, MNKi/R/101

Przedmiotem, który podobnie jak kieliszek-karczmiak, nie mieści się w przywoływanym podziale, jest szklanka o szerokim wylewie (MNKi/R/103, Il. 10, 10a). Czasza naczynia przechodzi w fasetowany dwunastobocznie, węższy trzon zakończony szerszą stopką. Na czaszy fryz z symbolami: na trzech stopniach tron pod baldachimem i sznurem, flankowany czterema lichtarzami, grobowiec z trumną i dwoma szkieletami, dwie skrzyżowane szpady i cyrkiel, pion, młotek i kielnia, portal składający się z dwóch kolumn połączonych łukiem, między którymi znajduje się trójkąt ze skrzyżowanymi piórami oraz trójkąt z Wszystkowiedzącym Okiem umieszczony na ołtarzu (dwa prostokąty), skrzyżowane klucze, a pod nimi gorejące serce i wyrastająca z kamieni gałązka akacji, obok otoczona murem Świątynia Salomona oraz przewieszone przez sznur nad nią dwie pary rękawiczek, fartuch i krzyż. Przestrzeń tuż pod krawędzią czaszy zdobi wąż.



Il. 10, 10a. Szklanka z symbolami masońskimi, Śląsk?, huta nieznana, XIX/XX wiek, MNKi/R/103

Wymienione obiekty wykonane zostały ze szkła bezbarwnego. Wszystkie (poza szklanką MNKi/R/103) są ciężkie, masywne, grubościennie i mają grube denka z pełnego szkła (gładkie lub fasetowane, tworzące kolisty lub wielopłatkowy zarys podstawy) albo masywne stopy (puchar MNKi/R/101), nawet römer, w przeciwieństwie do swoich poprzedników, charakteryzujących się pustym trzonem. Czasze szklanek (poza szklanką MNKi/R/103) i römera są zaokrąglone włąb.

Na podstawie opracowania autorstwa Stefanii Żelasko, zawierającego reprodukcje kart katalogu reklamowego huty Josephine, produkcję sześciu znajdujących się w kieleckich zbiorach zabytków zdobionych wolnomularskimi symbolami, Anna Kwaśnik-Gliwińska przypisała wspomnianej wytwórni, projektantowi

Arthurowi Gerlachowi³¹, datując je na lata 1890-1900. Poszczególne obiekty odpowiadają konkretnym, zamieszczonym w katalogu wzorom. Römerowi - pucharowi (MNKi/R/101) za wzór posłużył projekt nr 1233. Szklanka z symbolami masońskimi i nazwiskiem *Br. M. Schmiedeseck* (MNKi/R/99) powstała wg projektu nr 1239, szklanka z symbolami masońskimi i niemieckim napisem *St. Johannisloge Friedrich zu den drei Thürmen In K(H)agnau* (MNKi/R/126) - wg wzoru nr 1249, szklanka z napisem *Memento mori* (MNKi/R/250) to wzór nr 1240, a szklanka-puchar na stopie zdobionej szlifem brylantowym, z nazwiskiem *Dr Glatzer* (MNKi/R/125) - wzór nr 1246. Również szklankę z medalionem ze św. Janem Chrzcicielem, symbolami masońskimi i napisem *Br./P.K* (MNKi/R/249) połączyć można z odpowiednim wzorem, noszącym nr 1123. Jednak analogiczna, wspomniana już szklanka, powstała w Niemczech i datowana jest na pierwsze 30. lecie XX wieku³².

Wyrobami nieznanych, być może śląskich hut, są: XIX-wieczny kieliszek z symbolami masońskimi i nazwiskiem *Br. C. Böhm* (MNKi/R/100), puchar (MNKi/R/102) - wyrób z 1. poł. XIX wieku, szklanka z przewężeniem w partii środkowej, dodatkowo zdobiona wałkiem z ukośnymi szlifami (MNKi/R/98), która powstała ok. połowy XIX wieku, oraz szklanka (MNKi/R/103) z przełomu wieku XIX i XX, ale kształtem nawiązująca do form wcześniejszych³³.

Szkła używane podczas biesiad musiały być wytrzymałe i stabilne, co było ważne podczas towarzyszącego toastom uderzenia nimi o stół, dlatego zapewne korzystano z dostępnych i popularnych naczyń o prostych kształtach, używanych w gospodach. Pod koniec XVIII wieku motywami masońskimi zdobiono także delikatniejsze kielichy dużych rozmiarów o dzwonowatej czaszy, trzonie w kształcie gruszkowatej tralki i rozłożystej stopie, wyglądem przypominające kielichy wiwatowe³⁴, a także walcowate szklanki³⁵. Wolnomularskie symbole umieszczano również na ciężkich, bogato zdobionych, szlifowanych i rytowanych szklankach i pucharach w stylu biedermeier, które pojawiły się w latach 30.-40. XIX wieku, oraz na römerach, do form których powrócono na fali czerpiącego z poprzednich epok historyzmu, popularnych do początków XX wieku³⁶. Z biegiem czasu kształty szkieł łożowych uproszczono, ale nadal stopy i trzony wykonywane były z pełnego szkła, aby zachować odpowiednią wagę i statyczność.

³¹ S. Żelasko, *Huta Josephine. Secesja, Art Déco, Modernizm 1900-1950*, Glasmuseum Passau 2009, s. 88-89. Szkła masońskie, zdobione na indywidualne zamówienie, wytwarzano w hucie Josephine od 1848 roku; ibidem, s. 88-89.

³² J. Oberheide, *Logen gläser*, il. 74.

³³ Podobny obiekt znajduje się w zbiorach Działu Rzemiosła Artystycznego MNKi - szklanka pamiątkowa z Łądką Zdroju z alegoriami Czterech Pór Roku, Śląsk ok. 1831, MNKi/R/84, A. Kwaśnik-Gliwińska, *Szkło europejskie XVII-XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach. Katalog wystawy czasowej w Westfälisches Industriemuseum Glashütte Gernheim*, listopad 2003 - luty 2004, Kielce 2003, s. 52.

³⁴ J. Oberheide, *Logen gläser*, il. 8, kielich, ok. 1780.

³⁵ Ibidem, il. 10, szklanka, Śląsk, ok. 1770.

³⁶ Ibidem, il. 15, puchar, Czechy, ok. 1830; il. 39, römer, Niemcy, ok. 1883; il. 50, römer, Niemcy, ok. 1900; także szkła łożowe ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie: römery z lat 1895-1925, *Masoneria. Pro publico bono. Katalog wystawy*, Warszawa 2014, s. 208-209.

Dekoracje są rytowane, szlifowane i matowane. Ich program zapewne wiązał się z osiągnięciem kolejnych stopni wtajemniczenia. Symbole często umieszczano w ciągu, tworzącym fryz okalający cały obiekt.

Przedmioty tego typu wręczane były w ważnych momentach w życiu wolnomularza, np., w rocznicę przyjęcia do loży³⁷.

Być może część z posiadanych przez Muzeum Narodowe w Kielcach szklanych masoników pełniło funkcje dekoracyjne lub pamiątkowe a nie użytkowe, ze względu chociażby na rozmiar i ciężar, np. puchar (MNKi/R/102). Świadczyć o tym mogłaby także kompozycja wolnomularskich znaków na niektórych z nich. W zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu znajduje się wykonany współcześnie (1984) przez Marka Jandę kielich *MASON*, który zdobiony jest zestawem symboli występującym również na o wiele od niego starszych szklach z kieleckiego muzeum: pucharze (MNKi/R/102) oraz szklance (MNKi/R/103). Znalazły się na nim, m.in. przedstawienia szkieletu i gorejącego serca, które nie dotyczą masonerii świętojańskiej, a przynależne są stopniom wyższym - jak zauważyli to autorzy toruńskiego katalogu - zdaniem których: *...nagromadzenie różnorodnych symboli w dowolnym, nieznanym rytualistycie wolnomularskiej układzie [...] wyraźnie wskazuje na pseudowolnomularski charakter wykonanego obiektu*³⁸.

Z drugiej jednak strony, na wspomnianym pucharze oraz szklance (również na innych szklankach: (MNKi/R/125, MNKi/R/98, MNKi/R/99) są symbole takie jak portal z trójkątem, w którym widnieje Wszystkowidzące Oko lub tetragram, dwie kolumny połączone łukiem i ołtarz w kształcie dwóch sześciątów. Znaki te są charakterystyczne dla rytu Królewskiego Sklepienia (Royal Arch), odwołującego się do legendy, mówiącej o tym, jak podczas odbudowy Świątyni, w jednej z krypt znaleziono trójkąt z zapisanym imieniem Boga³⁹. Do stopni wyższych odnosić się mogą także skrzyżowane ze sobą szpady i klucze⁴⁰. Takie wyjaśnienie pozwalałoby jednak na zaliczenie zabytków zgromadzonych w MNKi nie tylko do grupy szkieł z symboliką masońską, ale również do szkieł lożowych, ukazujących świat wolnomularskiej kultury materialnej i wolnomularską duchowość.

Anna Pietrzak

³⁷ Ibidem, s. 78

³⁸ *Pamiątki wolnomularskie*, s. 140. Na podrabianie szkieł lożowych zwrócił uwagę Tadeusz Cegielski; ibidem, s. 8

³⁹ T. Nasierowski, *Wolnomularstwo*, s. 119. Podobny zestaw symboli znaleźć można na XIX-wiecznych zabytkach. J. Oberheide, *Logengläse*, il. 14, puchar, Czechy ok. 1830; il. 34 kieliszek - stopka, 2. poł. XIX wieku.

⁴⁰ J. Oberheide, *Logengläse*, s. 71.

BIBLIOGRAFIA

Źródła:

Archiwum Główne Akt Dawnych, Arch. Mas II 1/13, *Śpiewka Bankietowa* L.: D.:

Czasopisma:

„Ars Regia” 1992, nr 1.

Opracowania:

- Cegielski T., *Pamiątki wolnomularskie. Katalog zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu*, Toruń 2008.
- Cegielski T., *Sekrety masonów. Pierwszy stopień wtajemniczenia*, Warszawa 1992.
- Cegielski T., *Świątynia Jerozolimska w nowożytnej tradycji ezoterycznej oraz na gruncie wolnomularstwa*, w: *Jerozolima w kulturze europejskiej*, red. P. Paszkiewicz, T. Zadrożny, Warszawa 1997.
- Dolczewski Z., *Vitrea Splendida. Kolekcja szkieł dawnych Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, Poznań 2002.
- Hass L., *Masoneria polska XX wieku. Losy, loże, ludzie*, Warszawa 1993.
- Kuczyński J., *W przymierzu z pięknem. Wspomnienie o Janie Henryku Dąbrowskim*, w: „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach”, red. A. Oborny, t. 13, Kraków 1984.
- Kwaśnik-Gliwińska A., *Dział Rzemiosła Artystycznego*, w: „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach”, t. 24, Kielce 2009.
- Kwaśnik-Gliwińska A., *Szkło europejskie XVII-XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach. Katalog wystawy czasowej w Westfälisches Industriemuseum Glashütte Gernheim*, Kielce 2003.
- Kwaśnik-Gliwińska A., *Szkło europejskie XVII-XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach. Katalog wystawy czasowej w Westfälisches Industriemuseum Glashütte Gernheim*, Kielce 2003.
- Legenda mistrza Hiram. Obraz farmazona w kulturze ludowej i nie tylko*, red. kat. P. Matwiejczuk, T. Szmagier, Warszawa, Warszawa 2012.
- Masoneria. Pro publico bono. Katalog wystawy*, praca zbiorowa, Warszawa 2014.
- Nasierowski T., *Wolnomularstwo bez tajemnic*, Warszawa 1996.
- Oberheide J., *Logengläser: die Gläserammlung Bodo Nährer im Rahmen einer kulturhistorischen Betrachtung der Entstehung und Entwicklung von Trink - und Tafelsitten*, Graz 1983.
- Serini K., *Symbol w wolnomularstwie*, w: „Ars Regia” 1992, nr 1.
- Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, Warszawa 1996.
- Szkurlat A., *Szkło. Katalog zbiorów. Zamek Królewski w Warszawie i Fundacja zbiorów im. Ciechanowieckich*, Warszawa 2008.
- Wichrowska E., *Polska poezja wolnomularska*, w: „Ars Regia” 1992, nr 1.
- Wójtowicz N., *Masoneria. Mały słownik*, Warszawa 2007.
- Załęski S., *O masonii w Polsce od roku 1742 do 1822 na źródłach wyłącznie masońskich*, Kraków 1889.
- Żelasko S., *Huta Josephine. Secesja, Art Deco, Modernizm 1900-1950*, Glasmuseum Passau 2009.

GLASSWARE WITH MASONIC SYMBOLS IN THE COLLECTIONS OF THE NATIONAL MUSEUM IN KIELCE

The roughly 650 glassware items collected in the Handicraft Department of the National Museum in Kielce include a small group of historic pieces decorated with Masonic symbols (together with inscriptions such as surnames or lodge names), used by Freemasonry to articulate their message and mission.

This is the so-called lodge glass, used for toasts during the works of a Table Lodge. Pieces of this type were presented at major moments in the life of a Freemason, such as an anniversary of initiation into the lodge. They document the world of Freemason material culture and spirituality. The decorative motifs originate from ideological and structural sources of speculative Masonry, considered to comprise operative Freemasonry and the Rosicrucian fraternity.

An attempt at systematising lodge glass types was undertaken by Bodo Nährer, who distinguished basic forms thereof by dividing them primarily according to foot shapes. The Kielce collections hold ten lodge glass items: a drinking cup (popular stemware with symbolic decoration and owner's name, added later), seven drinking glasses, as well as a beaker and a römer, which fit into five of Nährer's categories.

The items are made of colourless glass. Apart from one drinking glass, all are heavy, bulky, thick-walled, with chunky bottoms made of solid glass (plain or faceted, with a circular or multi-petal foot) or a heavy foot (the beaker). This is also the case with the römer, which is unlike its empty-stemmed predecessors. The bowls of the drinking glasses (apart from one) and the römer are concave. All the items are Silesian-made: at the Josephine Glass Works or other unknown manufactories. The decorations are engraved, polished and matted. Their programme was probably linked with earning successive degrees as symbols were often placed in succession, as a frieze which ran around the entire item.

Anna Pietrzak

EWA KORPYSZ

Uniwersytet Warszawski

DEKORACJA SAKRARIUM W KOŚCIELE ŚW. ZYGMUNTA W SZYDŁOWCU. PROBLEM REKONSTRUKCJI, INTERPRETACJI I ATRYBUCJI

W prezbiterium kościoła parafialnego w Szydłowcu zachowało się nie-użytkowane obecnie renesansowe sakrarium ujęte kamiennym obramieniem i otoczone interesującą dekoracją malarską, odkrytą w latach 80. XX wieku i poddaną restauracji. Sakrarium nie zostało jednoznacznie datowane, ale jego powstanie jest ściśle związane z budową świątyni (Il. 1).



Il. 1. Szydłowiec. Kościół parafialny. Widok od strony pd.-wsch.

Dobra szydłowieckie w początkach XV wieku należały do Jakuba i Sławka Odrowążów - Szydłowieckich, którzy lokowali miasto w 1427 roku. W 1470 roku Kazimierz Jagiellończyk nadał mu prawo magdeburskie¹. Fara gotycka powstała na miejscu wcześniejszego drewnianego kościoła przedlokacyjnego,

¹ T. Palacz, *Szydłowiec. 500 lat praw magdeburskich 1470-1570*, Szydłowiec 1970, s. 3.

poświadczanego źródło w latach 1401-1470². Świątynia została wymurowana z miejscowego piaskowca od fundamentów w latach 1493-1509 z fundacji Jakuba Szydłowieckiego, podskarbiego koronnego. Na tym etapie budowy powstał cały korpus - nawa z prezbiterium, zakrystia i skarbiec, a w późniejszej fazie grobowa kaplica południowa. Kościół został już wówczas zadaszony, a w prezbiterium, kaplicy, zakrystii i skarbcu założono sklepienia żebrowe. W takim kształcie świątynię konsekrowano, co poświadczają utrzymane w gotyckich formach zacheuski, namalowane na tynku, zachowane w chórze i na ścianie północnej.

Drugi etap budowy nastąpił po śmierci Jakuba młodszego (zm. w 1509) - a ściślej po objęciu Szydłowca w posiadanie przez jego brata Mikołaja, starostę radomskiego, podskarbiego wielkiego koronnego w 1515 roku - i trwał do roku 1525. Z tego czasu pochodzą ceglane szczyty ozdobione herbami Mikołaja Szydłowieckiego: *Odrawąż*, *Łabędź*, *Jastrzębiec* i *Sulima*. W tym samym okresie powstała od północy kaplica św. Stanisława i przyległa do niej kruchta, a przede wszystkim wystrój malarski wnętrza i niektóre elementy jego wyposażenia³. Do czasów Mikołaja odnosi się też powstanie sakrarium.

Skromna oprawa architektoniczna sakrarium nie wzbudzała zainteresowania badaczy, a ścienna polichromia otaczająca niszę była im nieznana. Nawet po odsłonięciu malowideł dzieło nie zostało opracowane. W powojennych publikacjach tabernakulum ściennie było wzmiankowane jedynie w *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*. Jest tam wymienione: ...sakra-mentarium w obramieniu wczesno-renańsowym, prostokątnym, z gzymsem, zamknięte drzwiczkami okutymi w skośną kratę z ażurowymi, czworolistnymi wycięciami⁴. Natomiast we wcześniejszej literaturze sakrarium było wspomniane dwukrotnie. W roku 1912 Władysław Tomkowicz zanotował wmurowany obok ołtarza wielkiego: ...sakra-mentschrank renańsowy o skromnej ozdobie⁵. Z kolei Jerzy Kieszkowski w swej obszernej monografii Szydłowieckich, wydanej w tym samym roku, dokonał szczegółowego opisu prezbiterium i zwrócił uwagę na zachowane wmurowane

² J. Długosz, *Liber beneficiorum dioecesis Cracoviensis*, t. 2, Kraków 1863, s. 524.

³ O historii kościoła i wyposażenia patrz: F.M. Sobieszczański, *Wycieczka archeologiczna w niektóre strony Guberni Radomskiej odbyta w miesiącu wrześniu b.r.*, „Biblioteka Warszawska” 1851, t. 4, s. 413-442; J. Kieszkowski, *Z wycieczki do Radomia i Szydłowca odbytej w roku 1897*, „Sprawozdania Komisji Historii Sztuki” 1899, t. 6, s. 347-360; idem, *Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki. Z dziejów kultury i sztuki zygmunto-wskich czasów*, Poznań 1912, s. 6, 22-23, 33-34; S. Tomkowicz, *Z wycieczki do Królestwa Polskiego*, „Sprawozdania Komisji Historii Sztuki” 1912, t. 8, szp. 196-197; J. Wiśniewski, *Dekanat konecki*, Radom 1913, s. 278-293; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3, *Województwo kieleckie*, z. 10, *Powiat radomski*, Warszawa 1961, s. 42-46; M. Brykowska, *Sprawozdania z praktyk inwentaryzacyjnych Instytutu Historii Architektury i Sztuki Politechniki Warszawskiej w 1991 roku*. Szydłowiec, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1993, z. 3, s. 301-308; eadem, *Architektura kościoła św. Zygmunta w latach 1493-1525 w świetle najnowszych badań*, w: *Z dziejów parafii szydlowieckiej*, Szydłowiec 1998, s. 145-164; *Architektura gotycka w Polsce*, t. 2, *Katalog Zabytków*, red. A. Włodarek, Warszawa 1995, s. 225-226; W. Kowalski, *Dzieje parafii szydlowieckiej do połowy XVII wieku*, w: *Hrabstwo szydlowieckie Radziwiłłów. Materiały z sesji popularnonaukowej*, red. Z. Guldón, Szydłowiec 1994, s. 39-60; idem, *Źródła do dziejów szydlowieckiej parafii*, w: *600 lat parafii św. Zygmunta w Szydłowcu*, Szydłowiec 2001, s. 7-18.

⁴ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3, *Województwo kieleckie*, s. 43.

⁵ S. Tomkowicz, *Z wycieczki do Królestwa Polskiego*, szp. 196.

po lewej stronie ołtarza wielkiego *cyborium*, obok którego stał niegdyś ołtarz św. Krzyża oraz męczenników Fabiana i Sebastiana⁶. Ołtarz i sakrarium były wymienione w dokumencie biskupa Tomickiego z 1532 roku reformującego dawną erekcję kościoła: *Deinde Quintus etiam Septimanatim duas Missas apud Altare tituli Sanctae Crucis ac Fabiani et Sebastiani Martyrum [...] ante Sacrarium seu Ciborium situm, alteram de Sancta Cruce, alteram vero de Sancto Sigismundo Rege leget*⁷. Zdaniem Kieszkowskiego, ołtarz pod tym wezwaniem był tożsamy z ołtarzem eucharystycznym, obok którego, według wzmianki w panegiryku *Liber geneleos illustris familiae Schidlovicie* życzył sobie być pochowany Mikołaj Szydłowiecki: *Item apud altare Eucharisticum antependium de adamasco brunatico auro intexto, iuxta quod funerari destinavit*⁸. W innym akapicie swej pracy Kieszkowski sytuację nagrobka podskarbiego oraz sakrarium opisał w następujący sposób: ...[nagrobek jest] *umuwowany w pn. ścianę prezbiterium kościoła św. Zygmunta, a więc opodal miejsca, w którym - jak wiemy - dawniej umieszczone było kamienne tabernakulum, (Liber geneleos zwie je altare Eucharisticum)*⁹.

DEKORACJA

Sakrarium jest umieszczone w północno-wschodniej ścianie trójbocznego zamknięcia prezbiterium (Il. 2, 3). Ma kształt prostokątnej wnęki, której otwór został ujęty renesansowym obramieniem i zwieńczony szerokim gzymsem. Obramienie i gzymś są wykonane z miejscowego piaskowca, w którym starannie odkuto klasyczne profile o motywach simy, ćwierćwałka i uskołu. Wnętrze sakrarium zamykają blaszane drzwiczki z wyciętymi czterolistnymi rozetkami, okute ukośną kratą (Il. 4, 5). Całość ma kształt prostokąta o wymiarach 101x78 cm.

Właściwą dekorację stanowi nieodnotowana przez wspomnianych już autorów polichromia, rozłożona na ścianie powyżej i wokół sakrarium (Il. 3, 6). Ponad wnęką została namalowana rozbudowana struktura architektoniczna o wysokości około 260 cm,



Il. 2. Szydłowiec. Kościół parafialny. Widok sakrarium od strony prezbiterium

⁶ J. Kieszkowski, *Kanclerz*, s. 52, 540.

⁷ Cyt. za: J. Kieszkowski, *Z wycieczki do Radomia*, s. 358; por. też J. Wiśniewski, *Dekanat konecki*, s. 497-505.

⁸ J. Kieszkowski, *Kanclerz*, s. 541, przyp. 37; por. też tekst *Liber geneleos illustris familiae Schidlovicie* MDXXXI, wyd. T. Działyński, Paryż 1852, w: J. Kieszkowski, *Kanclerz*, s. 755-770.

⁹ Ibidem, s. 454.



Il. 3. Szydłowiec. Kościół parafialny. Dekoracja wokół sakrarium. Widok zza ołtarza głównego

której ośrodkiem jest półkolista nisza mieszcząca gotycką monstrancję, ustawioną na malowanym gzymsie, na osi drzwiczek do tabernakulum. Po obu stronach edikuli z monstrancją widnieją ukazane perspektywicznie dwie prostokątne płyciny z przedstawieniami zwiastującego Archaniola Gabriela i Najświętszej Marii Panny w ujęciach półpostaciowych. Konstrukcję zamyka od góry osadzone na gzymsie ponad płycinami półkoliste zwieńczenie o antykizujących kształtach, złożone z dwóchłączonych wolut zakończonych dekoracyjnymi kołami z motywem rozet. W jego półkolistym polu są umieszczone dwie figury aniołów zwróconych do siebie półprofilem i odsuniętych od środka kompozycji. Najprawdopodobniej trzymały one między sobą wieniec: wskazywałby na to niewielki, słabo czytelny fragment w dłoni prawego anioła. Całość kompozycji koronuje dekoracyjna forma liściasta, stanowiąca podstawę do umieszczonego na niej gniazda z postacią ptaka z rozpostartymi skrzydłami.

Polichromia pokrywa też dolne płaszczyzny ścian, po obu stronach niszy sakrarium (Il. 7, 8). Malowidło w tych miejscach jest jednak nieczytelne, można tylko domyślać się ornamentów roślinno-architektonicznych. Widoczne są również zarysy dwóch malowanych płycin architektonicznych, symetrycznie umieszczonych po obu stronach, lecz niemożliwe jest stwierdzenie co je wypełniało. Po prawej stronie sportella widnieje wcześniejszy, jeszcze gotycki zacheuszek otoczony podwójnym renesansowym wieńcem roślinnym; jego kształt kołduje z zarysem płyciny.

Opracowanie partii figuralnych malowidła wskazuje na dobrą obserwację natury. Wyróżniają się zwłaszcza postaci aniołów w półkolistej lunecie, które reprezentują typy o przysadzistej budowie, z szerokimi twarzami i wydutnymi nosami. Krótkie brązowe włosy ostrzyżone „na pazia” w charakterystyczny sposób odsłaniają ucho. Figury ze sceny *Zwiastowania* są prawie nieczytelne, jednak w postaci



Il. 4. Szydłowiec. Kościół parafialny. Obraz sakrarium

Marii widać graficznie wykreślone fałdy szat. Z dużą fantazją zostało potraktowane zwieńczenie: zarówno gniazdo, jak i figurę ptaka namalowano lekko, swobodnie, niemal szkicowo (Il. 6, 11).

Kolorystyka malowidła jest zróżnicowana. Górna, lepiej zachowana partia jest monochromatyczna, kształty elementów architektonicznych i figur obwodzi gruby kontur, tworzący rysunek na tynku. Jedynie postaci aniołów w lunecie wyróżniają się brązowymi szatami i włosami w takim samym kolorze. Dostrzegalny jest również czerwony kolor w niewielkim fragmencie wieńca w dłoni prawego anioła oraz na zwieńczeniu, w gnieździe, w którym siedzi ptak. W dolnej części malowidła nakładają się na siebie plamy barwne z przewagą zieleni, błękitu, czerwieni i oranżu oraz bieli i czerni. Również i tu użyto grubego konturu. W obu częściach zwraca uwagę zastosowanie perspektywy w partiach architektonicznych. Krzywiznę



Il. 6. Szydłowiec. Kościół parafialny. Fragment górnej części malowidła nad sakrarium - zwieńczenie



Il. 5. Szydłowiec, Kościół parafialny. Obramienie sakrarium

wnęki z monstrancją, głębię płycin oraz profile gzymsów i obramień podkreślono modelunkiem światłocieniowym. Należy dodać, że polichromowana była również oprawa architektoniczna wnęki. Na kamiennych profilach obudowy sportella zachowały się ślady cynobru i kobaltu.

Malowidło pozostawało przez kilka wieków niewidoczne i nieznane, ukryte pod warstwami późniejszych pobiał i przemalowań. Renesansową dekorację wokół sakrarium prawdopodobnie zamalowano już w czasach nowożytnych. Nastąpiło to zapewne w latach 1618-1627 w związku z ustawieniem w prezbiterium nowego późnorenansowego ołtarza głównego, powstałego z inicjatywy Albrechta Władysława Radziwiłła, stolnika litewskiego i jego żony Anny Sapieżanki. Wcześniej w prezbiterium stał późnogotycki tryptyk Świętej Trójcy, ufundowany przez Mikołaja Szydłowieckiego, znacznie mniejszy i ustawiony bliżej ścian wschodniej¹⁰. Skrzydło nowego ołtarza przesłoniło polichromię i wnękę sakrarium, które jednocześnie straciło swą pierwotną

¹⁰ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3, *Województwo kieleckie*, s. 44.



Il. 7. Szydłowiec. Kościół parafialny. Dekoracja ściany po lewej stronie sportella

funkcję na rzecz tabernakulum w ołtarzu¹¹. Zmiany w urządzeniu prezbiterium musiały pociągnąć za sobą odnowienie wnętrza¹². O dawnym renesansowym malowidle z czasem zapomniano. Badacze z XIX i początku XX wieku nie wiedzieli o polichromii wokół sakrarium. Ściany prezbiterium były w tym czasie pokryte innym malowidłem, pochodzącym prawdopodobnie z czasu restauracji kościoła. Prace remontowe przeprowadzano w Szydłowcu dwukrotnie: w 1881 roku i na początku XX wieku. Wykonana wówczas wzorzysta polichromia wnętrza jest dobrze widoczna na fotografii zamieszczonej przez Kieszkowskiego¹³. Dekoracji wokół sakrarium nie odnotowali również autorzy *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*¹⁴, ani też Wanda Puget, która wymieniła wpraw-

dzie pozostałe malowidła renesansowe w kościele, pominęła jednak polichromie północno-wschodniej ściany prezbiterium¹⁵. Niewidoczne przez kilka stuleci i nieznane malowidła wokół sakrarium zostały odsłonięte i poddane konserwacji

¹¹ Zgodnie z instrukcjami św. Karola Boromeusza, wprowadzającymi w życie reformy soboru trydenckiego, najodpowiedniejszym miejscem dla przechowywania Najświętszego Sakramentu był ołtarz główny. Dawne sakraria zostały zastąpione przez tabernakula na ołtarzu, por.: [Carlo Borromeo], *Instructionum Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae Libri Duo*, oprac. Z. Grosselli, *Storia della Critica dell'Arte*, red. M.L. Gatti Perer, [Milano] 1983, cap. XIII; zob. też A. Petrani, *W czterechsetlecie zakończenia Soboru Trydenckiego*, „Prawo kanoniczne”, t. 7, Warszawa 1964, nr 3-4, s. 1-6; W. Góralski, *Reforma trydencka w diecezji i prowincji kościelnej mediolańskiej w świetle pierwszych synodów kardynała Karola Boromeusza*, Lublin 1988, passim; E. Korpysz, *Zmiany w sposobie przechowywania Eucharystii w świetle działalności bp. Gian Mattea Gibertiego oraz potrydenckich reform św. Karola Boromeusza i późniejszych synodów*, w: *Sztuka po Trydencie. Studia de Arte Moderna I*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie, red. K. Kuczman i ks. A. Witko, Kraków 2014, s. 39-54. Na temat przechowywania Eucharystii w dziejach Kościoła istnieje obszerna literatura, zob. np.: O. Nußbaum, *Die Aufbewahrung der Eucharistie*, Bonn 1979; J. Nowiński, *Ars Eucharistica. Idee, miejsca i formy towarzyszące przechowywaniu eucharystii w sztuce wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej*, Warszawa 2000.

¹² O późniejszych losach malowidła w prezbiterium nie ma żadnych informacji. W pocz. XX wieku kościół miał już nową polichromię, a na ścianie po prawej stronie sakrarium, umieszczono drewnianą płaskorzeźbę św. Zygmunta. Wisiała ona tam również w latach 70. XX wieku. Por. T. Palacz, D. Paprocka, *Szydłowiec*, Kielce 1971, s. 28.

¹³ J. Kieszkowski, *Kanclerz*, s. 49, fot. 19.

¹⁴ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3, *Województwo kieleckie*, s. 42-46.

¹⁵ W. Puget, *Z dziejów zamku w Szydłowcu*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” 1966/1967, t. 4, s. 261-299; eadem, *Przyczynek do działalności Stanisława Samostrzelnika. Malarstwo ściennie w budowlach fundacji Szydłowieckich*, w: *Renesans. Sztuka i ideologia*, Warszawa 1976, s. 487-503; eadem, *Liber Geneseos Illustris Familiae Schidloviciae - panegiryk czy źródło?*, „Ochrona Zabytków” 1999, nr 1, s. 73-76.

w latach 1986-1987¹⁶, i od tego czasu, poza sprawozdaniem z prac, nie doczekały się omówienia ani wzmianki.

IKONOGRAFIA

Stan zachowania polichromii nie pozwolił konserwatorom na jej całkowitą rekonstrukcję. Z powodu różnych nawarstwień partie po bokach sakrarium są, jak wspomniano, niemal nieczytelne, składają się na nie różne motywy, wśród których najlepiej widoczny jest podwójny wieniec wokół zachęuska i fragmenty malowanych architektonicznych obramień. Nie wiadomo jak wyglądała dekoracja cokołu, i czy takowa była. Bezpośrednio pod kamiennym obramieniem ściana jest przesłonięta marmurową płytą, umieszczoną w tym miejscu w 1943 roku¹⁷. Ten fragment ściany nie podlegał badaniom i niewykluczone, że niewidoczne dziś warstwy kryją także dekorację malarzką. Natomiast polichromia górnej części została zrekonstruowana dokładniej, szczególnie w partii architektonicznej, jednak porównanie z dokumentacją fotograficzną z czasów konserwacji pozwala stwierdzić stopniowe zanikanie przedstawień. Rysunek monstrancji, słabo czytelny w momencie zakończenia prac, dziś jest już niemal niewidoczny. Zanikły kształty Marii i Archaniola Gabriela, zanikają też postaci aniołów w zwieńczeniu. Utrudnia to pełną rekonstrukcję i interpretację programu ikonograficznego malowidła.



Il. 8. Szydłowiec. Kościół parafialny. Dekoracja ściany po prawej stronie sportella



Il. 9. Koźmin. Kościół parafialny. Anioły z monstrancją nad sportellem

Mimo nienajlepszego dziś stanu zachowania zabytku można bez wątpliwości stwierdzić, że dekoracja wokół niszy sakrarium szydłowieckiego była bogata, czyniła miejsce

¹⁶ Prace prowadzono pod kierunkiem prof. Zofii Medveckiej, kierownika Katedry Konserwacji Malarstwa Sztalugowego i Rzeźby Drewnianej Polichromowanej Wydziału Konserwacji Dziel Sztuki ASP w Krakowie.

¹⁷ Por. *Sprawozdanie z prac konserwatorskich przeprowadzonych w 1986 r. w kościele pw. św. Zygmunta w Szydłowcu. Trójścienna absyda prezbiterium*, Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków, delegatura w Radomiu, mps., [bdmw].



Il. 10. Kraków. Kościół NMP. Anioł z tabernakulum. Padovano

przechowywania Najświętszego Sakramentu szczególnie godnym i wyróżniała je we wnętrzu - kierowała uwagę wiernych ku Eucharystii, ułatwiając Jej adorację. Motywy użyte w polichromii należą do tradycyjnego repertuaru ikonograficznego sakramentariów i sakrariów, znanego i stosowanego od średniowiecza, na terenie Polski jednak reprezentowanego w niewielkim stopniu i to w obiektach późniejszych.

Najważniejszym elementem kompozycji jest centralnie umieszczona monstrancja, wskazująca na obecność Chrystusa pod postacią hostii (Il. 6). Przedstawienie jej w kontekście armarium nie pozostawia wątpliwości co do funkcji tego miejsca, jako schowka do przechowywania Najświętszego Sakramentu. Motyw monstrancji był popularny w dekoracji sakrariów szczególnie w Niemczech i Austrii¹⁸. W Rzeczypospolitej monstrancja pojawia się w płaskorzeźbionym sakrarium w Koźminie (ok. połowy XVI wieku¹⁹; Il. 9). Ma formę gotycką i jest trzymana przez unoszące się nad sportellem anioły. W Szydłowcu monstrancja stoi na gzymsie namalowanym nad sportellem w półkolistej edykuli. Nisza ma tu wymowę szczególną, jest bowiem wyodrębnioną z płaszczyzny ściany przestrzenią, miejscem wyróżnionym, najgodniejszym dla umieszczenia Chrystusa ukrytego w hostii wysta-

wionej w monstrancji²⁰. Malowana konstrukcja z monstrancją w niszy przypomina retabula z rzeźbionymi cyboriami w formie tempiekt, jakie pojawiły się w kościołach tokańskich w 2. poł. XV wieku, np. ołtarze Andrei Sansovina do kaplicy Corbinelli w Santo Spirito we Florencji (1490-1492), Andrei Ferrucciego w katedrze w Fiesole z 1492 roku (gdzie notabene centralnie umieszczonemu cyborium w niszy towarzyszy scena *Zwiastowania*), czy Benedetta da Maiano w katedrze w San Gimignano (lata 70. XVI wieku). W Polsce taką realizacją był - wykonany przez Padovana - ołtarz z rzeźbionym cyborium, ufundowany dla katedry krakowskiej przez biskupa Tomickiego²¹. Monstrancja wyobrażona

¹⁸ O. Nußbaum, *Die Aufbewahrung*, s. 415, 417; H. Weidenhoffer, *Sakramentshäuschen in Österreich*, t. 1, Graz 1992, s. 53.

¹⁹ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 5, Województwo poznańskie, z. 11, powiat krotoszyński, Warszawa 1973, s. 21; J. Kęłowski, *Sztuka renesansu i manieryzmu. Rzeźba*, w: *Dzieje Wielkopolski do roku 1793*, t. 1, red. J. Topolewski, Poznań 1969, s. 645-646; idem, *Zagadnienie odrębności sztuki w Wielkopolsce w XVI i pierwszej połowie XVII w.*, w: *Studia nad renesansem w Wielkopolsce*, red. T. Rudkowski, Warszawa 1970, s. 108.

²⁰ Por. R. Zwierzchowski, *O motywie niszy. Przyczynek do morfologii architektury renesansu włoskiego*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 1, red. A. Maśliński, Lublin 1989, s. 37-54.

²¹ J. Miziołek, *Sacrarium fieri pulchrum, firmum ac solidum: wawelskie cyborium Padovana*, „Studia Waweliana” 1993, t. 2, s. 55-84.

na polichromii szydłowieckiej ma kształt bardzo zbliżony do cyborium przedstawionego na rysunku wykonanym prawdopodobnie przez Verrocchia i przechowywanym w Luwrze²². Oba reservacula mają podobny cylindryczny kształt i są ukoronowane wydatnym stożkowatym lub ostrosłupowym zwieńczeniem.

Po dwóch stronach monstrancji, w perspektywicznych płycinach, ukazano Marię i Archaniola Gabriela. Scena *Zwiastowania* jest częstym motywem w tabernakulach ściennych²³. Maria, Bogarodzicielka, jako dawczyni nowego życia jest porównywana z ołtarzem, na którym następuje powtórne Wcielenie. Jest też utożsamiana z samym tabernakulum - mieszkaniem wcielnego Chrystusa²⁴. Przeistoczenie dokonywane w czasie mszy świętej było interpretowane jako sakramentalne narodziny Jezusa. Przemianę chleba w Ciało Chrystusa porównywano ze Zwiastowaniem, kiedy Syn Boży przyjął ciało z Marii Panny²⁵.

Wyróżnikiem wielu sakrariów są adorujące anioły. Swoją obecnością podkreślają bliskość Najświętszego Sakramentu. Jest to motyw niezwykle popularny, wywodzący się z Italii. Anioły występują po bokach sportella, mogą też unosić się powyżej, trzymać kielich, monstrancję, lichtarz, wieniec²⁶. W Polsce figury adorujących aniołów w sakrariach, poza Szydłowcem, pojawiły się czterokrotnie. W monumentalnej formie ukazał je Padovano w cyboriach z katedry krakowskiej (1533-1536) i kościoła Mariackiego (1552-1554 Il. 10²⁷). W Koźminie, jak już wspomniano, para aniołów ukazana w przykłęku, unosi monstrancję. Z kolei Dobromilu (dziś na terytorium Ukrainy) anioły stojące po bokach sportella były przedstawione prawdopodobnie ze świecami (3. ćw. XVI wieku)²⁸. W Szydłowcu



Il. 11. Szydłowiec. Kościół parafialny. Wizerunek pelikana

²² O. Kurz, *A Group of Florentine Drawings for an Altar*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1955, t. 18, s. 40, il. 18 a.

²³ O. Nußbaum, *Die Aufbewahrung*, s. 420.

²⁴ H. Caspary, *Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trient. Gestalt, Ikonographie und Symbolik, kultische Funktion*, Trier 1964, s. 101-103.

²⁵ J. Nowiński, *Ars Eucharistica*, s. 181-182.

²⁶ H. Caspary, *Sakramentstabernakel in Italien*, s. 108-109; O. Nußbaum, *Die Aufbewahrung*, s. 414.

²⁷ J. Miziołek, *Sacrarium fieri*, s. 55-84.

²⁸ E. Korpysz, *Renesansowe sakrarium w kościele parafialnym w Dobromilu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2008, nr 3/4, s. 359-384 ; eadem, *Вплив традиції італійського мистецтва на львівську сакральну скульптуру XVI ст. на прикладі стінного кивоту з Добромилу*, w: *Історія релігій в Україні: Науковий щорічник*, Львів: Логос, 2009, t. II, s. 521-529.



Il. 12. Sancygniów. Pelikan ze zwieńczenia sakrarium

anioły ukazane w ujęciu półpostaciowym trzymały zapewne wieniec, który mógł zawierać monogram Chrystusa.

Kontrowersyjnym motywem okazał się namalowany w zwieńczeniu kompozycji ptak w gnieździe. Przez konserwatorów malowidła został on zinterpretowany jako feniks w płomieniach²⁹ (Il. 11). Na miniaturach średniowiecznych feniks jest wyobrażany jako ptak zrywający się z płomieni, z głową uniesioną ku górze. Może też siedzieć w gnieździe z rozpostartymi skrzydłami i wpatrywać się w promienie słońca, które go spalają. Według legendy feniks odradza się po trzech dniach. Jest symbolem Chrystusa Zmartwychwstałego³⁰. W dekoracji tabernakulów ściennych przedstawia się jednak innego ptaka - pelikana. *Fizjologus* opisuje pelikana w gnieździe, który zabija swoje młode, ale po trzech dniach ożywia je, kar-

miać krwią ze swojego boku, który przebija dziobem³¹. Eucharystyczny kontekst przedstawienia jest czytelny. Podobnie jak pelikan, tak Chrystus, z którego boku wypłynęła krew dla zbawienia ludzi, przywraca ich do życia przez swoje zmartwychwstanie, poprzedzone śmiercią i pobytem w grobie. W nowożytnych tabernakulach ściennych na terenie Polski wizerunek pelikana występuje w formie rzeźbionej w zwieńczeniu sakrarium w Sancygniowie (około 1590³², Il. 12). Przykładem zastosowania tego motywu w średniowieczu są sakramentaria wieżyczkowe w kościołach św. Marii Magdaleny we Wrocławiu powstałe około roku 1380³³ i Najświętszej Marii Panny w Gdańsku (1478-1482)³⁴.

Wokół ptaka w Szydłowcu są ukazane nieregularne formy odtworzone przez konserwatorów jako płomienie. Ptak ma rozpostarte skrzydła. Nie zrywa się jednak zwycięsko do lotu, ma spuszczoną głowę i dziobie swą pierś. Zdecydowanie nie jest to więc feniks, jak przypuszczali konserwatorzy zabytku,

²⁹ *Sprawozdanie z prac konserwatorskich przeprowadzonych w 1987 r. w kościele pw. św. Zygmunta w Szydłowcu. Trójścienne zamknięcie prezbiterium*, Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków, delegatura w Radomiu, mps., [bdmw].

³⁰ L. Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, t. 1, Paris 1955, s. 96-98; G. Schiller, *Iconographie der Christlichen Kunst*, t. 3, Kassel 1971, s. 129-131.

³¹ *Fizjologi i Aviarium. Średniowieczne traktaty o symbolice zwierząt*, oprac. S. Kobielski, Tyniec 2005, s. 21, 41-42, 123; G. Schiller, *Iconographie der Christlichen Kunst*, t. 2, Kassel 1968, s. 148-149; *Lexikon der Christlichen Iconographie*, t. 3, Rom - Freiburg - Basel - Wien 1971, s. 390; L. Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, s. 94.

³² *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3, Województwo kieleckie, z. 9, powiat pińczowski, Warszawa 1961, s. 80.

³³ P. Oszczanowski, *Kościół świętej Marii Magdaleny. Katedra kościoła polskokatolickiego*, Wrocław 1997, s. 21.

³⁴ *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Miasto Gdańsk*, cz. 1, Główne Miasto, Warszawa 2006, s. 93.



Il. 13. Pécs. Katedra. Tabernakulum ścienne w kaplicy

lecz pelikan. Kształty zrekonstruowane jako płomienie były zapewne wizerunkami młodych w gnieździe. Zły stan zachowania malowidła przed konserwacją spowodował, że nie dostrzeżono piskląt i nie odtworzono ich postaci.

W dekoracji sakrarium szydlowieckiego zwraca także uwagę malowana architektura, utrzymana w tradycjach włoskich. Półkoliste zwieńczenie z charakterystycznymi rozetami u nasady łuku nawiązuje do XV-wiecznych obramień portali, nagrobków, ołtarzy przyściennych i sakrariów znanych z terenów Florencji, Rzymu i północnej Italii. We Florencji ten niezwykle powszechny motyw występuje np. w *Zwiastowaniu* Donatella w Santa Croce, sakrariach Desideria da Settignano w San Lorenzo i Mina da Fiesole w Santa Croce oraz w wielu dziełach della Robbiów. W Wenecji, w nagrobku Pietro Mocenigo, wykonanym przez Pietra Lombardiego (San Giovanni e Paolo, 1476-1481), motyw ten przybiera formę dwóch połączonych wolut. Podobne italianizujące formy były bardzo popularne na Węgrzech.

Półkola z rozetami stanowią zwieńczenie dwóch tabernakulów-ołtarzy w kościele farnym w Peszcie (1503-1507)³⁵, i w podobnej do nich konstrukcji w katedrze w Pécsu (1510, Il. 13)³⁶ oraz w szeregu innych, mniejszych sakrariów np. w kościołach: Egyházasgerge (1503), Tereske (1507), Nyírbátor (1. ćw. XVI wieku)³⁷. W tego typu zwieńczenia są też wyposażone portale renesansowe, m.in. w kaplicy Bakócza w Estergomie (1507, Il. 14)³⁸.

W Polsce półkolisty łuk z rozetami po bokach i na szczycie pojawił się najpierw w obramieniu nagrobka Olbrachta w katedrze krakowskiej (1501-1505, Il. 15). Zwieńczenie w takiej formie miał też ołtarz-tabernakulum z tej samej katedry (tzw. ołtarz z Zatora) z 1521 roku³⁹. Bardziej rozpowszechnioną formą były zwieńczenia utworzone z dwóch złączonych wolut z rozetami, podobne w formie

³⁵ M. Pattanyús, *Nagyrévny András és a pesti belvárosi plébániatemplom reneszánsz tabernákulumai*, „Művészettörténeti Értesítő” 47, 1998, s. 219-228.

³⁶ E. Korpysz, *Fundacja biskupa György Szathmáryego dla katedry w Pécs*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2010, nr 1/2, s. 61-83.

³⁷ E. Korpysz, *Kora újkori magyarországi fali tabernákulumok díszítése*, „Barokk. Történelem - Irodalom - Művészet” 2010, s. 187-212.

³⁸ R. Feuer-Toth, *Renaissancebaukunst in Ungarn*, Budapest 1981, s. 218-220; J. Balogh, *La cappella Bakócz di Esztergom*, „Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae”, t. 3, 1956, z. 1-4, passim.

³⁹ S. Świszczowski, *Ołtarz renesansowy z kaplicy św. Trójcy na Wawelu. Problem rekonstrukcji i autorstwa*, „Studia do Dziejów Wawelu” 1955, t. 1, s. 113-137. K. Czyżewski, *Ze studiów nad wyposażeniem katedry krakowskiej (koniec wieku XV - początek wieku XVII)*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności” 1998, t. 62, s. 106-107.



Il. 14. Estergom. Katedra. Zwieńczenie pozornego portalu

do struktury namalowanej w Szydłowcu. Najwcześniej występują one również na Wawelu - w katedralnym ołtarzu św. Doroty (dziś w Bodzowie, 1529-1530)⁴⁰ i w nagrobku biskupa Tomickiego (1532-1533). Nieco później, około połowy XVI wieku pojawiają się w nagrobkach Gamrata na Wawelu (1545-1547), Stanisława Gabriela Tęczyńskiego w Kraśniku (1550-1552), trzech Janów w Tarnowie (przed 1550), Jana i Janusza Kościeleckich w Kościelecu (1559), Tomasza i Jakuba Sobockich w Sobocie (po 1548). Malowane zwieńczenie w Szydłowcu ma formę dwóch połączonych wolut z rozetami u nasady, ale w porównaniu do wolutowych zwieńczeń w nagrobkach czy w ołtarzu z Bodzowa jest wysokie, niemal półkoliste, jak w ołtarzach toskańskich i węgierskich czy nagrobku Olbrachta. Autor dekoracji sakrarium w Szydłowcu znalazł zatem nie tylko współczesne realizacje krakowskie, lecz przypuszczalnie także włoskie, a na pewno węgierskie.

TWÓRCA

Polichromia północnej ściany chóru szydlowieckiego stylowo nawiązuje do innych malowideł w kościele. W samym prezbiterium poza omawianą dekoracją sakrarium zachowały się jeszcze ornamenty wokół okna oraz malowane konsole sklepienne i obramienie zacheuszką w ścianie południowo-wschodniej, analogiczne do tego, które sąsiaduje z sakrarium. Większy zespół malowideł znajduje się w nawie, szczególnie na ścianie północnej. Ma on charakter narracyjny związany z Pasją. Nad drzwiami kruchty jest ukazane *Biczowanie*: wizerunki Chrystusa i oprawców zostały ujęte w malowane ramy architektoniczne, ozdobione ornamentem roślinnym. Na tej samej ścianie, po prawej stronie od wejścia do kruchty widnieją sceny identyfikowane jako *Widok Jerozolimy* i *Droga na*



Il. 15. Kraków. Katedra. Zwieńczenie nagrobka Jana Olbrachta

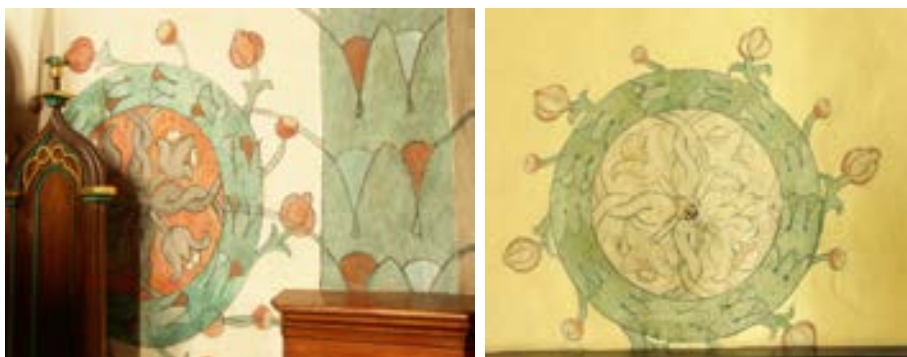
⁴⁰ I. Trybowski, O. Zagórowski, *Renesansowy ołtarz św. Doroty z katedry na Wawelu*, w: *Studia renesansowe*, t. 3, red. M. Walicki, Kraków 1963, s. 203-246.

Kalwarię. W podłuczcu tęczy ukazano postacie dwóch łotrów, zaś na zachodniej ścianie nawy zostało przedstawione *Ukrzyżowanie między Marią i św. Janem*. Pozostałe polichromie w nawie mają charakter dekoracyjny. Należą do nich: paludament na ścianie wschodniej, po prawej stronie tęczy oraz muzykanci, delfin, sowa i ornamenty roślinne na obramieniu wejścia na chór. W tych malowidłach, podobnie jak w sakrarium, użyto grubego konturu. Stylistycznie wydają się one bardzo sobie bliskie.

Uzupełnieniem malarskiej dekoracji kościoła są renesansowe zacheuszki otoczone grubymi wieńcami roślinnymi, z których krawędzi wyrastają krótkie, łukowato wygięte łodyżki z pąkami (Il. 16a, b). Podobne wieńce podwójnej grubości ujmują dwa gotyckie zacheuszki w prezbiterium. Oprócz malowideł ściennych w kościele zachowały się też renesansowe polichromie stropu pod chórem.

W czasie konserwacji malowideł przeprowadzonej w latach 1986-1987 nie znaleziono żadnej sygnatury. Wanda Puget wiązała polichromię w kościele w Szydłowcu ze Stanisławem Samostrzelnikiem, wśród zachowanych malowideł nie wymieniła jednak dekoracji wokół kamiennego obramienia sakrarium⁴¹.

Samostrzelnik, zakonnik cysterski z klasztoru w podkrakowskiej Mogile, był najważniejszym malarzem wczesnego renesansu w Polsce. Jest znany przede wszystkim jako twórca miniatur. Około roku 1511 został eksklaustrowany z macierzystego klasztoru i przez dwadzieścia lat pozostawał na usługach Mikołaja i Krzysztofa Szydłowieckich. Jego protektor, kanclerz Krzysztof Szydłowiecki, umożliwił mu objęcie w 1513 roku probostwa w Grocholicach koło Ćmielowa (gdzie znajdowała się rezydencja kanclerza)⁴².



Il. 16 a, 16 b. Szydłowiec. Kościół parafialny. Zacheuszki w nawie

Samostrzelnik w tym czasie często przebywał też w Krakowie i wykonywał wiele zamówień dla króla, biskupów i magnaterii⁴³. Wśród prac zrealizowanych dla Krzysztofa Szydłowieckiego i jego brata Mikołaja zachowały się ilustracje *Przywileju opatowskiego* z 1519 roku, miniatury w *Modlitewniku kanc-*

⁴¹ W. Puget, *Liber geneleos illustris familliae. Schidloviciae* - panegiryk czy także źródło?, 1999, nr 1, s. 75.

⁴² B. Przybyszewski, *Stanisław Samostrzelnik*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1951, nr 2/3 s. 51.

⁴³ B. Miodońska, *Małopolskie malarstwo książkowe*, Warszawa 1993, s. 64-65; eadem, *Miniatury Stanisława Samostrzelnika*, Warszawa 1983, s. 8.

lerza Szydłowieckiego z 1524 roku oraz cykl wizerunków członków rodziny Szydłowieckich, który zdobił kronikę-panegiryk rodu: *Liber geneleos illustris familiae Schidlovicie*, powstały przed rokiem 1532⁴⁴. Zakonnik był też zapewne autorem polichromii północnego skrzydła zamku w Szydłowcu⁴⁵, gdzie zachowały się malowane fryzy z herbami w wieńcach. Samostrzelnik nie był wszelako jedynym dekoratorem pomieszczeń zamkowych. We wschodnim skrzydle odkryto fragmenty innej polichromii, być może autorstwa malarza Piotra, wymienionego w korespondencji między Krzysztofem i Mikołajem, a księciem pruskim Albrechtem Hohenzollernem⁴⁶. Piotr był duchownym katolickim, a po przejściu na luteranizm schronił się na dworze w Królewcu⁴⁷. Książę Albrecht „wypożyzył” swojego malarza Szydłowieckim w 1526 roku. Na ich usługach Piotr pozostał zapewne do śmierci Krzysztofa w 1532 roku⁴⁸.

Być może obaj czynni na zamku malarze współpracowali też przy malowaniu wnętrza kościoła. Poza tym Samostrzelnik w okresie służby u Szydłowieckich zatrudniał kilku współpracowników, którzy się zmieniali. Wymagała tego duża liczba zleceń, jakie przyjmował szczególnie w Krakowie. Świadczy o tym również analiza techniki i stylu miniatur wykonywanych w tym czasie. Zakonnik przyjmował zamówienia i odpowiadał za ich wykonanie, prace zaś rozdzielał między innych. Ci anonimowi współpracownicy reprezentowali różny poziom artystyczny i tworzyli rodzaj „szkoły” malarskiej⁴⁹. Nie wiadomo jaki był wkład Samostrzelnika, Piotra i ewentualnie innych malarzy w dekorację kościoła w Szydłowcu. Za udziałem Samostrzelnika przemawia z jednej strony jego długotrwały pobyt u Szydłowieckich, z drugiej analogie z dziełami sygnowanymi lub nie budzącymi wątpliwości atrybucyjnych. Potwierdza to analiza techniki i stylu. Charakterystyczne są pewne motywy, detale - lub nawet większe fragmenty całych kompozycji - powtarzające się w iluminowanych rękopisach i w polichromiach. Grube wieńce i pierścienie otaczające w kościele zacheuski są bliskie otokom tarcz herbowych, np. w herbach Łódzia w *Ewangelistarzu biskupa Tomickiego* (1534) i w *Katalogu arcybiskupów gnieźnieńskich* (1530-1535). W malarstwie ściennym poza Szydłowcem mają swoją analogię np. w kościele cystersów w Mogile (1534), gdzie w scenie *Ukrzyżowania* gruba obręcz otacza herb *Odrowąż*. Bliskie szydłowieckim są też zacheuski w odnowionej przez kanclerza Krzysztofa kolegiacie w Opatowie, zapewne wykonane w warsztacie Samostrzelnika, choć dotychczas nieatrybuowane (Il. 17). W zamku szydłowieckim pojawiają się z kolei zbliżone w kształcie tonda z herbami (*Sulima*, *Jastrzębiec*, *Odrowąż* i *Łabędź*; przed 1526).

⁴⁴ Eadem, *Miniatury*, s. 8.

⁴⁵ W. Puget, *Z dziejów zamku*, s. 268.

⁴⁶ H. Ehrenberg, *Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preussen*, Leipzig u. Berlin 1899, s. 25; P. Thielen, *Die Kultur am Hofe Herzog Albrechts von Preussen (1525-1568)*, Göttingen 1853, s. 50.

⁴⁷ J. Kieszkowski, *Kanclerz*, s. 565.

⁴⁸ L. Michalska-Bracha, J. Wijaczka, *Szydłowieccy, pierwsi właściciele miasta i zamku w Szydłowcu*, w: *Zamek Szydłowiecki*, Szydłowiec 1996, s. 74-75; por. też: J. Wijaczka, *Kanclerz wielki koronny Krzysztof Szydłowiecki a książę Albrecht Pruski*, w: *Hrabstwo szydłowieckie Radziwiłłów*, s. 23-38.

⁴⁹ B. Miodońska, *Małopolskie malarstwo*, s. 11-12; J. Wijaczka, *Kanclerz wielki koronny*, s. 30-31.

Inny, częsty u Samostrzelnika motyw to delfiny. Występuje w *Modlitewniku Bony* (1527-1528) i *Modlitewniku Gasztołda* (1528), a w polichromii wnętrza został użyty we fryzie zamku w Szydłowcu i na sklepieniach biblioteki klasztornej w Mogile. W kościele szydłowieckim delfin pojawił się w nadprożu portalu klatki schodowej prowadzącej na chór muzyczny. Z kolei elementy roślinne w formie listków i pąków na lodyżkach okalające w charakterystyczny sposób zacheuski i łuk portalu do kruchty



Il. 17. Opatów. Kolegiata. Zacheuszek

w Szydłowcu zostały powtórzone w bardziej dekoracyjnym kształcie w prezbiterium kościoła w Mogile, gdzie obramiają rozetę i zdobią łuki okien (Il. 18).

Samostrzelnik wykorzystywał też motyw baldachimu, paludamentu i namiotu. Baldachim zwykle stanowił osłonę lub tło dla szczególnie ważnej postaci, np. w *Rzezi niewiniątek* z *Modlitewnika kanclerza Szydłowieckiego*, *Zwiastowaniu* w *Modlitewniku królowej Bony*, scenie z biskupem Janem w *Katalogu arcybiskupów gnieźnieńskich*, czy *Modlitewniku Gasztołda*. W malarstwie ściennym wiążącym z tym artystą namiot osłania postać Marii ze *Zwiastowania* w prezbiterium kościoła w Mogile. Z kolei w kościele w Szydłowcu, na wschodniej ścianie nawy, po stronie południowej, został namalowany paludament. Znajduje się on na dość znacznej wysokości, nie wiadomo jednak, co osłaniał, nie ma tam bowiem innych przedstawień.



Il. 18. Mogiła. Kościół cystersów. Scena *Zwiastowania* w prezbiterium. Dekoracja ornamenta wokół okien oraz iluzjonistyczna architektura

Analogie występują też w scenach figuralnych. *Ukrzyżowanie* ze ściany zachodniej w Szydłowcu należy do częstych przedstawień w kodeksach iluminowanych przez Samostrzelnika i jest zbliżone do późniejszej sceny o tym samym temacie w kościele w Mogile. Stąpający koń z północnej ściany kościoła szydłowieckiego (z *Drogi na Kalwarię*), niezbyt czytelny z powodu szczątkowego zachowania, jest bardzo podobny do konia z bordiury *Przywileju opatowskiego* (1519).

Wymienione analogie mogą przemawiać za włączeniem polichromii w nawie kościoła

w Szydłowcu do listy dzieł Samostrzelnika. Większe trudności napotykały analizując malowidło wokół sakrarium, bowiem zły stan zachowania tego dzieła, szybko wytracającego kolory i zanikającego po odsłonięciu utrudnia badania. Mimo tego w omawianej polichromii można wyróżnić charakterystyczne motywy, lub sposoby ujęcia, pozwalające na przypisanie jej temu samemu malarzowi. W scenie *Zwiastowania*, namalowanej w płycinach nad sakrarium, obecnie niemal niewidocznej, figury występują w ujęciu półpostaciowym. Trudno więc ją zestawiać z inną polichromią o tym samym motywie w kościele w Mogile, gdzie postacie zostały przedstawione w całości. W obu tych polichromiach zwraca jednak uwagę zbliżony sposób iluzjonistycznego oddania architektury, ukazanej w perspektywie, z wykorzystaniem efektów światłocieniowych dla stworzenia złudzenia rzeczywistości. W Szydłowcu cień w ościeżach płycin i w krzywiżnie półkolistej wnęki daje wrażenie głębi (Il. 6). Podobny efekt został uzyskany w Mogile, gdzie figury Marii i Archanioła stoją na częściowo zacienionych, profilowanych gzymsach, widocznych od dołu i podpartych filarami ujętymi w perspektywicznych skrótach (Il. 18). W Mogile taką iluzjonistyczną formę uzyskała również inna struktura - obramienie portalu namalowane w krużganku klasztoru.

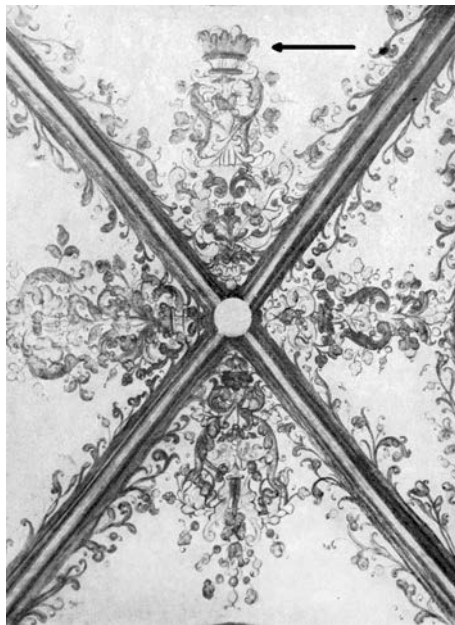
Można też wskazać inne analogie. Anioły w zwieńczeniu szydłowieckiego sakrarium mają charakterystyczne krótkie włosy i odsłonięte ucho - jak postacie z kodeksów Samostrzelnika. Wieniec trzymany przez jednego z aniołów, mimo że zachowany fragmentarycznie, daje się porównać z innymi tego typu motywami w miniaturach i malowidłach ściennych (wspomniane już *Ukrzyżowanie* z Mogiły). Elementem pojawiającym się w identycznym kształcie w późniejszych pracach Samostrzelnika jest charakterystyczny kosz, na którym w Szydłowcu zostało osadzone gniazdo pelikana (Il. 11). Taka forma kosza widnieje również na bordiurze strony ze sceną *gloryfikacji Marii* w *Ewangelistarze biskupa Tomickiego*. Z kosza wychyla się tu bujne listowie z owocami (Il. 19). Analogią do szydłowieckiego są też kosze z pióropuszcami roślin w polach sklepień bliźnich kaplic przyprzezbiterialnych kościoła w Mogile (Il. 20). Wszystkie te elementy upoważniają do przypisania malowidła wokół sakrarium w Szydłowcu Samostrzelnikowi lub pracującym pod jego kierunkiem pomocnikom.

Interpretacja malowidła po obu stronach niszy jest niemożliwa. Wśród szczątkowo zachowanych nawarstwiających się form wyróżniają się fragmenty dwóch ram architektonicznych, ujmujących płyciny analogiczne do tych ze sceną *Zwiastowania* (Il. 4, 7). W lepiej zachowanym fragmencie po lewej stronie sakrarium można odczytać kształt cokołu zwieńczonego profilowanym gzymsem, ukazanego



Il. 19. *Ewangelista biskupa Tomickiego*. Motyw kosza na bordiurze

w perspektywie. Elementy widoczne na górnej części cokołu nad płyciłą przypominają cyfry, z których czytelna jest „dziewiątka” ukazana jako przedostatnia w szeregu. Nie daje się ona połączyć z żadną konkretną datą i faktem historycznym, musiałaby jednak odnosić się do lat 90. XVI wieku. W tym czasie dobra szydlowieckie należały do Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła „Sierotki”, właściciela Nieświeża, Ołyki i Miru. Jego działalność w zakresie fundacji, odbudowy i uposażenia kościołów parafialnych w dobrach, zarówno litewskich jak i polskich jest znana⁵⁰. Wyrazem jego troski o kościół szydlowiecki były skuteczne starania u papieża Klemensa VIII o zgodę na przekazywanie przez jego poddanych dziesięcin z majątków szydlowieckich do miejscowej parafii, a nie do kościołów w innych dobrach⁵¹. „Sierotka” dbał też o rozwój samego miasta, z którym był emocjonalnie związany i potwierdził w roku 1591 wszystkie nadane mu wcześniej przywileje⁵². Niewykluczone, że z jego inicjatywy powstały niektóre elementy polichromii w chórze, w tym również w dolnej części dekoracji sakrarium po obu stronach niszy. Potwierdzałyby to warstwy malarskie wyodrębnione w trakcie prac konserwatorskich, prowadzonych w absydzie w roku 1986⁵³. O tym że sakrarium funkcjonowało pod koniec XVI wieku świadczy wizytacja biskupa Radziwiłła z 1598 roku, w której jest wzmiankowane *ciborium in muro excisum*⁵⁴. Zmianę przyniosło dopiero ustawienie w latach 20. XVII wieku nowego ołtarza głównego z tabernakulum na mensie.



Il. 20. Mogiła. Kościół cystersów. Motyw kosza na sklepieniu lewej kaplicy przyprezbiterialnej

⁵⁰ T. Kempa, *Mikołaj Krzysztof Radziwiłł Sierotka (1549-1616), wojewoda wileński*, Warszawa 2000, s. 168-172.

⁵¹ Ibidem, s. 172.

⁵² J. Wiśniewski, *Dekanat konecki*, s. 273; T. Kempa, *Mikołaj Krzysztof Radziwiłł Sierotka*, s. 193. Mikołaj Krzysztof Radziwiłł „Sierotka” odziedziczył Szydłowiec po matce, Elżbiecie Szydłowieckiej, córce Krzysztofa, kanclerza wielkiego koronnego, zamężnej z Mikołajem „Czarnym” Radziwiłłem, wojewodą wileńskim, marszałkiem wielkiego księstwa litewskiego, por. T. Kempa, s. 25-49.

⁵³ *Sprawozdanie z prac konserwatorskich przeprowadzonych w 1986 r.*, s. 2-5.

⁵⁴ Archiwum Metropolitalne Kurii Krakowskiej, AC. Cap. 14. k. 6-6v.; zob. też: W. Kowalski, *Z dziejów staropolskiej pobożności (Szydłowiecka fara i jej okolice w XVI-XVII w.)*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 1996, t. 60, s. 69-80.

KAMIENNA OBUDOWA

W zestawieniu z okazałą dekoracją malarską wokół niszy, kamienny detal obudowy sakrarium jest bardzo skromny i prosty (Il. 4, 5). Zwraca uwagę wczesne użycie renesansowych motywów simy, ćwierćwałka i uskoku, odkutych bardzo poprawnie i zestawionych z zachowaniem właściwych proporcji (Il. 21). Kamieniarz który dostarczył elementy obramienia, nie tylko znał podobne rozwiązania, ale był biegły w ich realizacji. Antykizujące profile o podobnym



Il. 21. Szydłowiec. Kościół parafialny. Sakrarium. Detal kamiennego obramienia

rysunku znajdują się też w niektórych obramieniach otworów rozbudowywanego od około 1515 roku zamku Mikołaja Szydłowieckiego. Użyto ich w skrzydle zachodnim, północnym oraz części okien skrzydła wschodniego (Il. 22). Renesansowe profile sąsiadują jednak na zamku z obramieniami utrzymanymi jeszcze w tradycji późnogotyckiej, w których operowano motywem skręconego sznura, wici oplecionej wstęgą czy laskowań z motywem kryształowym⁵⁵. Zmiana jaka zaszła w zakresie doboru form kamieniarki na zamku szydłowieckim znalazła też odzwierciedlenie w kościele farnym. Kamieniarze (zwani kamiennikami) pracujący nad wydobywaniem piaskowca i jego obróbką, także artystyczną, byli jedną z najstarszych grup rzemieślniczych w Szydłowcu⁵⁶. Działali w oparciu o miejscowe złoże. Kamieniarskie rzemiosło artystyczne nie stało tu jednakże na wysokim poziomie⁵⁷. Wczesne zastosowanie motywów renesansowych, odkutych umiejętnie i prawidłowo, i wyróżniających się wśród innych elementów kamieniarki (o tradycjach jeszcze gotyckich) dowodzi pojawienia się nowej grupy rzemieślników o większych zdolnościach. Nazwiska Włochów są odnotowane w Szydłowcu dopiero w końcu XVI wieku⁵⁸, ale niewykluczone, że Mikołaj Szydłowiecki, w związku z planowaną przebudową zamku, sprowadził kilku fachowców w tej dziedzinie.

ALTARE EUCHARISTICUM

Nierozstrzygniętą jednoznacznie kwestią jest istnienie w chórze ołtarza eucharystycznego, do którego według *Liber geneleos*, Mikołaj Szydłowiecki ufundował antependium z adamaszku, i przy którym planował swój pochówek.

⁵⁵ Por. W. Puget, *Z dziejów zamku*, s. 280.

⁵⁶ K. Dumala, *Szydłowiecka produkcja rzemieślnicza w XVI i pierwszej połowie XVII wieku, jej organizacja i formy zbytu*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” 1975, t. 9, s. 286.

⁵⁷ Idem, *Przyczynek do dziejów kamieniarstwa w Szydłowcu*, „Studia do Dziejów Rzemiosła i Przemysłu” 1964, t. 4, s. 58.

⁵⁸ Idem, *Szydłowiecka produkcja*, s. 286-287; J. Wijaczka, *Zarys dziejów Szydłowca w okresie przedrozbiorowym*, w: *Z dziejów Szydłowca*, Szydłowiec 1993, s. 11.



Il. 22. Szydłowiec. Zamek. Fragment obramienia w lapidarium na dziedzińcu

Kieszkowski określa ten ołtarz jako kamienne tabernakulum i utożsamia go z ołtarzem św. Krzyża, Fabiana i Sebastiana, o którym mówi dokument z roku 1532⁵⁹. Nagrobek Szydłowieckiego przetrwał w zmienionej formie jako płyta wmurowana w północną ścianę prezbiterium, między wejściem do zakrystii a narożnikiem ściany północno-wschodniej, w której znajduje się sakrarium. Między owym narożnikiem a sakrarium w czasie ostatnich prac konserwatorskich pozostawiono „świadka” w formie wysokiej, wą-

skiej płaszczyzny o nieregularnym kształcie, z umieszczonym w górnej części fragmentem profilu renesansowego i pionowym uskokiem, na który zachodzi polichromia sąsiedniego sakrarium (Il. 23). W trakcie badań odkryto w ścianie, w tym miejscu, niszę wypełnioną gruzem, wśród którego zachowały się niewielkie fragmenty profilowanych gzymsów renesansowych. Zdaniem konserwatorów było to kamienne tabernakulum. Nie podejmując próby rekonstrukcji, szczątki kamieniarki po sfotografowaniu umieszczono ponownie w niszy, osadzając jedynie fragment gzymsu w górnej części konstrukcji, w miejscu odkrytego, negatywowego profilu. Po zamurowaniu niszy ściana została wygładzona i pozostawiona bez pobiału⁶⁰.

Wygląd, czas powstania tej konstrukcji i jej pierwotne przeznaczenie są niejasne. Mógł to być przyścienny domek eucharystyczny (sakramentarium wieżyczkowe), pochodzący z czasów Jakuba Szydłowieckiego (przed 1509 roku). Wysoki wydłużony ślad, jaki po nim pozostał, wskazywałby na formę późnogotycką. Nie potwierdzają tego wprowadzie odkryte we wnętrzu resztki kamieniarki renesansowej, nie jest jednak całkowicie pewne, czy pochodziły z tej konstrukcji, czy też może z innego obiektu. Negatywowy ślad gzymsu w górnej kondygnacji, do którego dopasowano renesansowy profil, również nie przesądza o datowaniu. Konstrukcja powstała wcześniej niż sąsiadujące z nią malowidło wokół sakrarium. Przekonuje o tym pionowy uskok zamurowanej wnęki, na który zachodzi szaroniebieskie tło polichromii renesansowej. Niewykluczone zatem że pierwotne miejsce przechowywania Najświętszego Sakramentu miało formę sakramentarium wieżyczkowego i, za czasów Mikołaja Szydłowieckiego, zostało zastąpione przez architektonicznie prostsze, nowocześniejsze i dekorowane przez uznanego malarza sakrarium, usytuowane bliżej ołtarza głównego. Określenie *altare Eucharisticum*, pojawiające się w *Liber geneleos* odnosić się może właśnie do sakrarium, z jego okazałą dekoracją w formie malowanej nastawy

⁵⁹ J. Kieszkowski, *Z wycieczki*, s. 358; idem, *Kanclerz*, s. 52, 540-541.

⁶⁰ Prace przeprowadzono w 1987 roku, por. *Sprawozdanie z prac konserwatorskich przeprowadzonych w 1987 r.*

ołtarzowej, zawierającą symbole eucharystyczne. Terminowi temu odpowiadałaby także funkcja owego cyborium - miejsca przeznaczonego dla Sanctissimum. Zapewne też niewidoczny dziś cokół poniżej sakrarium (ukryty pod kamienną okładziną) był zasłonięty wspomnianym adamaszkowym antependium sprawionym przez Szydłowieckiego.

Sakramentarium rozebrano prawdopodobnie w związku z planowanymi zmianami w chórze. Pionowy uskok w ścianie, stanowiący fragment pierwotnej wnęki pokryła późniejsza polichromia. Prawdopodobnie już w trakcie malowania dekoracji wokół sakrarium wieżyczka starego sakramentarium była zdemontowana.

Pozostawienie jej nie było uzasadnione ze względów praktycznych: wysoka konstrukcja zasłaniałaby malowidła. Ponadto, jako wysunięta ze ściany, kolidowałaby z budową nagrobka Mikołaja Szydłowieckiego, który powstał w 1532 roku⁶¹. Był on usytuowany, podobnie jak dziś, przy północnej ścianie chóru, ale miał pierwotnie formę pulpituową i zdobiły go potężne woluty. Z uwagi na swoją budowę nagrobek zajmował dużo miejsca w tej części prezbiterium, był bowiem wysunięty z linii murów. Tymczasem miał się zmieścić między portalem zakrystii i narożnikiem, przy którym już stało przyściennie sakramentarium⁶². Obie konstrukcje musiałyby ze sobą kolidować, zatem jest prawdopodobne, że w czasie wznoszenia nagrobka sakramentarium wieżyczkowe już nie istniało, ale w jego miejscu funkcjonował niewielki ołtarz. Dokument biskupa Tomickiego mówi bowiem, że przed cyborium (czyli zachowanym do dziś tabernakulum ściennym) był usytuowany ołtarz św. Krzyża, Fabiana i Sebastiana, i odprawiano przy nim dwie msze⁶³. Nastawa była prawdopodobnie niezbyt wysoka i nie utrudniała adoracji Najświętszego Sakramentu w ściennym sakrarium.



Il. 23. Szydłowiec. Kościół parafialny. „Świądek” pozostawiony po lewej stronie dekoracji sakrarium

⁶¹ M. Smoleń, *Nagrobek podskarbiego Mikołaja Szydłowieckiego w Szydłowcu*, „Ikonothea” 1995, nr 9, s. 35.

⁶² Pomnik w pierwotnym kształcie widział i opisał Sobieszczański, por. *Wycieczka archeologiczna*, s. 415-416. Zapewne w trakcie prac konserwatorskich prowadzonych w prezbiterium w roku 1881 zmieniono wygląd nagrobka. Jego pierwotny kształt zrekonstruował Kieszkowski na podstawie opisu Sobieszczańskiego i fragmentów lapidaryjnych zachowanych w murze okalającym kościół od strony północnej, por. J. Kieszkowski, *Kanclerz*, s. 454-464. Odmienne trzy warianty rekonstrukcji przedstawiła Smoleń (*Nagrobek podskarbiego Mikołaja*, s. 2-40).

⁶³ J. Kieszkowski, *Z wycieczki*, s. 358; idem, *Kanclerz*, s. 52, 540-541.

Zachowana w Szydłowcu kamienna obudowa sakrarium wraz z malowaną dekoracją stanowi typowy przykład rozbudowanego tabernakulum ściennego. Lokalizacja niszy w północnej ścianie ma tradycję jeszcze XIII-wieczną; sakraria montowano w miejscu szczególnym i dobrze widocznym, przy ołtarzu głównym, zazwyczaj, choć nie jest to regułą, po stronie Ewangelii⁶⁴. Powstanie sakrarium szydłowieckiego można odnieść do czasów rozbudowy i wyposażania kościoła przez Mikołaja Szydłowieckiego w latach 20. XVI wieku. Wskazuje na to kamieniarka, taka sama jak w zamku ukończonym przed 1526 r. (data sprowadzenia malarza Piotra). Polichromia ściany wokół niszy powstała za życia Mikołaja Szydłowieckiego (zmarł w lutym 1532)⁶⁵, zapewne w niedługim czasie po wykonaniu obudowy. Sakrarium jest zatem jednym z wcześniejszych renesansowych tabernakulów ściennych w Rzeczypospolitej. Stanowi też, po nagrobku Jana Olbrachta i obok ołtarza z Zatora, najstarszy przykład zastosowania półkolistego zwieńczenia, tak popularnego w Italii. Malowidło nad sportellem można, przy obecnym stanie badań, uznać za pierwszy w Polsce fresk iluzjonistyczny, w którym architektoniczna nisza została namalowana z użyciem perspektywy i światłocienia. Polichromia zdradza rękę biegłego artysty, swobodnie posługującego się pędzlem i dysponującego zasobem motywów zdobniczych wywodzących się z Italii. Wysoka klasa malowidła wskazuje na udział zdolnego malarza - zapewne Samostrzelnika. Potwierdzałyby to okoliczności historyczne i porównanie z innymi dziełami artysty. Tym samym powiększa się dotychczasowa lista dzieł tego malarza.

Kamienne profilowane obramienie i malowana dekoracja świadczą, że jego fundator i twórcy dobrze znali wzory sztuki włoskiej, nieobca była im też sztuka niemiecka i węgierska. Jest to zrozumiałe zważywszy na osobę Mikołaja, jego związki z dworem Zygmunta Starego, częste pobyty w Krakowie i prawdopodobne wyjazdy z królem w podróże dyplomatyczne, m.in. do Austrii, na Węgry i Śląsk⁶⁶. Jednocześnie historia konserwacji polichromii pokazuje jak zły stan zachowania może utrudnić odczytanie treści malowidła (feniks / pelikan) i stworzyć problemy z rekonstrukcją, co w efekcie niesie za sobą zmianę ikonografii i wymowy ideowej fragmentu przedstawienia.

Ewa Korpysz

⁶⁴ H. Caspary, *Kult und Aufbewahrung der Eucharistie in Italien vor dem Tridentinum*, „Archiv für Liturgiewissenschaft” 1965, t. 9, z. 1, s. 117; O. Nußbaum, *Die Aufbewahrung*, s. 385-419; J. Danielewicz, *Kościół i jego wnętrze w świetle przepisów prawno-liturgicznych*, Kielce 1948, s. 74.

⁶⁵ J. Kieszkowski, *Kancelarz*, s. 33.

⁶⁶ W. Puget, *Z dziejów zamku*, s. 173; K. Baczkowski, *Zjazd wiedeński 1515. Geneza, przebieg i znaczenie*, Warszawa 1975, s. 173; W. Miodońska, *Miniatury*, s. 11.

BIBLIOGRAFIA:

Źródła:

Archiwum Metropolitalne Kurii Krakowskiej, AC. Cap. 14. k. 6-6v.

Opracowania:

- Architektura gotycka w Polsce*, t. 2, *Katalog Zabytków*, red. A. Włodarek, Warszawa 1995.
- Architektura kościoła św. Zygmunta w latach 1493-1525 w świetle najnowszych badań*, w: *Z dziejów parafii szydlowieckiej*, Szydlowiec 1998.
- Baczkowski K., *Zjazd wiedeński 1515. Geneza, przebieg i znaczenie*, Warszawa 1975.
- Balogh J., *La cappella Bakócz di Esztergom*, „Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae” t. 3, 1956, z. 1-4.
- Borromeo C., *Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae Libri Duo*, oprac. Z. Grosselli, *Storia della Critica dell Arte*, red. M.L. Gatti Perer, [Milano] 1983, cap. XIII.
- Brykowska M., *Sprawozdania z praktyk inwentaryzacyjnych Instytutu Historii Architektury i Sztuki Politechniki Warszawskiej w 1991 roku*. Szydlowiec, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1993, z. 3.
- Caspary H., *Kult und Aufbewahrung der Eucharistie in Italien vor dem Tridentinum*, „Archiv für Liturgiewissenschaft” 1965, t. 9, z. 1.
- Caspary H., *Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trient. Gestalt, Ikonographie und Symbolik, kultische Funktion*, Trier 1964.
- Czyżewski K., *Ze studiów nad wyposażeniem katedry krakowskiej (koniec wieku XV - początek wieku XVII)*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności” 1998, t. 62.
- Danielewicz J., *Kościół i jego wnętrze w świetle przepisów prawno-liturgicznych*, Kielce 1948.
- Długosz J., *Liber beneficiorum dioecesis Cracoviensis*, Kraków 1863, t. 2.
- Dumała K., *Szydlowiecka produkcja rzemieślnicza w XVI i pierwszej połowie XVII wieku, jej organizacja i formy zbytu*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” 1975, t. 9.
- Ehrenberg H., *Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preussen*, Leipzig u. Berlin 1899.
- Feuer-Toth R., *Renaissancebaukunst in Ungarn*, Budapest 1981.
- Fizjologi i Aviarium. Średniowieczne traktaty o symbolice zwierząt*, oprac. S. Kobielus, Tyniec 2005.
- Góralski W., *Reforma trydencka w diecezji i prowincji kościelnej mediolańskiej w świetle pierwszych synodów kardynała Karola Boromeusza*, Lublin 1988.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3, *Województwo kieleckie*, z. 10, *Powiat radomski*, oprac. K. Szczepkowska, E. Krygier, J.Z. Łoziński, Warszawa 1961.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3, *Województwo kieleckie*, z. 9, *Powiat pińczowski*, oprac. K. Kutrzebianka, J.Z. Łoziński, B. Wolff, Warszawa 1961.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 5, *Województwo poznańskie*, z. 11, *Powiat krotoszyński*, oprac. Z. i J. Kębłowsky, Warszawa 1973.

- Katalog zabytków sztuki w Polsce. Miasto Gdańsk*, cz. 1, *Główne Miasto*, oprac. zbiorowe, Warszawa 2006.
- Kempa T., *Mikołaj Krzysztof Radziwiłł Sierotka (1549-1616), wojewoda wileński*, Warszawa 2000.
- Kębłowski J., *Sztuka renesansu i manieryzmu. Rzeźba*, w: *Dzieje Wielkopolski do roku 1793*, t. 1, red. J. Topolewski, Poznań 1969.
- Kieszkowski J., *Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki. Z dziejów kultury i sztuki zygmuntofskich czasów*, Poznań 1912.
- Kieszkowski J., *Z wycieczki do Radomia i Szydłowca odbytej w roku 1897*, „Sprawozdania Komisji Historii Sztuki” 1899, t. 6.
- Korpysz E., *Fundacja biskupa György Szathmáry’ego dla katedry w Pécs*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2010, nr 1/2.
- Korpysz E., *Kora újkori magyarországi fali tabernákulumok díszítései*, „Barokk. Történelem - Irodalom - Művészet” 2010.
- Korpysz E., *Renesansowe sakrarium w kościele parafialnym w Dobromilu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2008, nr 3 i 4.
- Korpysz E., *Zmiany w sposobie przechowywania Eucharystii w świetle działalności bp. Gian Mattea Gibertiego oraz potrydenckich reform św. Karola Boromeusza i późniejszych synodów*, w: *Sztuka po Trydencie. Studia de Arte Moderna I*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie, red. K. Kuczman, ks. A. Witko, Kraków 2014.
- Kowalski W., *Dzieje parafii szydłowieckiej do połowy XVII wieku*, w: *Hrabstwo szydłowieckie Radziwiłłów. Materiały z sesji popularnonaukowej*, red. Z. Guldón, Szydłowiec 1994.
- Kowalski W., *Z dziejów staropolskiej pobożności (Szydłowiecka fara i jej okolice w XVI-XVII w.)*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 1996, t. 60.
- Kurz O., *A Group of Florentine Drawings for an Altar*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1955, t. 18. *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 3, Rom - Freiburg - Basel - Wien 1971.
- Liber Geneseos Illustris Familiae Schidloviciae - panegiryk czy źródło?*, „Ochrona Zabytków” 1999, nr 1.
- Liber geneseos illustris familiae Schidlovicie*, MDXXXI, wyd. T. Działyński, Paryż 1852, w: J. Kieszkowski, *Kanclerz...*
- Michalska-Bracha L., Wijaczka J., *Szydłowieccy, pierwsi właściciele miasta i zamku w Szydłowcu*, w: *Zamek Szydłowiecki*, Szydłowiec 1996.
- Midońska B., *Miniatury Stanisława Samostrzelnika*, Warszawa 1983.
- Miodońska B., *Małopolskie malarstwo książkowe*, Warszawa 1993
- Miziołek J., *Sacrarium fieri pulchrum, firmum ac solidum: wawelskie cyborium Padovana*, „Studia Waweliana” 1993, t. 2.
- Nowiński J., *Ars Eucharistica. Idee, miejsca i formy towarzyszące przechowywaniu eucharystii w sztuce wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej*, Warszawa 2000.
- Nußbaum O., *Die Aufbewahrung der Eucharistie*, Bonn 1979.
- Oszczanowski P., *Kościół świętej Marii Magdaleny. Katedra kościoła polskokatolickiego*, Wrocław 1997.
- Palacz T., Paprocka D., *Szydłowiec*, Kielce 1971.

- Palacz T., *Szydłowiec. 500 lat praw magdeburskich 1470-1570*, Szydłowiec 1970.
- Pattanyús M., Nagyrévy András és a pesti belvárosi plébániatemplom reneszánsz tabernákulumai, „Művészettörténeti Értesítő” 47, 1998.
- Petrani A., *W czterechsetlecie zakończenia Soboru Trydenckiego*, „Prawo kanoniczne”, Warszawa 1964, t. 7, nr 3-4.
- Sprawozdanie z prac konserwatorskich przeprowadzonych w 1987 r.* Prace przeprowadzono w 1987 r.
- Przybyszewski B., *Stanisław Samostrzelnik*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1951, nr 2/3.
- Przyczynek do działalności Stanisława Samostrzelnika. Malarstwo ściennie w budowlach fundacji Szydłowieckich*, w: *Renesans. Sztuka i ideologia*, Warszawa 1976.
- Przyczynek do dziejów kamieniarstwa w Szydłowcu*, „Studia do Dziejów Rzemiosła i Przemysłu” 1964, t. 4.
- Puget W., 231. *Liber geneleos illustris familliae. Schidloviciae* - panegiryk czy także źródło?, 1999, nr 1.
- Puget W., *Z dziejów zamku w Szydłowcu*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” 1966/1967, t. 4.
- Réau L., *Iconographie de l'Art Chrétien*, t. 1, Paris 1955, s. 96-98; G. Schiller, *Ikongraphie der Christlichen Kunst*, Kassel, 1971, t. 3.
- Schiller G., *Ikongraphie der Christlichen Kunst*, Kassel 1968, t. 2.
- Smoleń M., *Nagrobek podskarbiego Mikołaja Szydłowieckiego w Szydłowcu*, „Ikonothea” 1995, nr 9.
- Sobieszczański F.M., *Wycieczka archeologiczna w niektóre strony Guberni Radomskiej odbyta w miesiącu wrześniu b.r.*, „Biblioteka Warszawska” 1851, t. 4.
- Sprawozdanie z prac konserwatorskich przeprowadzonych w 1986 r. w kościele pw. św. Zygmunta w Szydłowcu. Trójścienna absyda prezbiterium*, Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków, delegatura w Radomiu, mps., [bdmw].
- Sprawozdanie z prac konserwatorskich przeprowadzonych w 1987 r. w kościele pw. św. Zygmunta w Szydłowcu. Trójścienna zamknięcie prezbiterium*, Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków, delegatura w Radomiu, mps., [bdmw].
- Świszczowski S., *Ołtarz renesansowy z kaplicy św. Trójcy na Wawelu. Problem rekonstrukcji i autorstwa*, „Studia do Dziejów Wawelu” 1955, t. 1.
- Thielen P., *Die Kultur am Hofe Herzog Albrechts von Preussen (1525-1568)*, Göttingen 1853.
- Tomkowicz S., *Z wycieczki do Królestwa Polskiego*, „Sprawozdania Komisji Historii Sztuki” 1912, t. 8.
- Trybowski I., Zagórowski O., *Renesansowy ołtarz św. Doroty z katedry na Wawelu*, w: *Studia renesansowe*, red. M. Walicki, Kraków 1963, t. 3.
- Weidenhoffer H., *Sakramentshäuschen in Österreich*, t. 1, Graz 1992.
- Wijaczka J., *Kanclerz wielki koronny Krzysztof Szydłowiecki a książę Albrecht pruski*, w: *Hrabstwo szydłowieckie Radziwiłłów. Materiały sesji popularnonaukowej 19 lutego 1994 r.*, red. Z. Guldon, Szydłowiec 1994.
- Wijaczka J., *Zarys dziejów Szydłowca w okresie przedrozbiorowym*, w: *Z dziejów Szydłowca*, Szydłowiec 1993.

Wiśniewski J., *Dekanat konecki*, Radom 1913.

Zagadnienie odrębności sztuki w Wielkopolsce w XVI i pierwszej połowie XVII w., w: *Studia nad renesansem w Wielkopolsce*, red. T. Rudkowski, Warszawa 1970.

Zwierzchowski R., *O motywie niszy. Przyczynek do morfologii architektury renesansu włoskiego*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, red. A. Maśliński, Lublin 1989, t. 1.

Źródła do dziejów szydłowieckiej parafii, w: *600 lat parafii św. Zygmunta w Szydłowcu*, Szydłowiec 2001.

Вплив традиції італійського мистецтва на львівську сакральну скульптуру XVI ст. на прикладі стінного кивота з Добромиля, w: *Історія релігій в Україні: Науковий щорічник*, Львів т. II, Логос 2009.

DECORATION OF THE SACRARIUM AT ST. SIGISMUND'S CHURCH IN SZYDLÓWIEC: THE PROBLEMS OF RECONSTRUCTION, INTERPRETATION AND ATTRIBUTION

The parish church in Szydłowiec holds a profiled stone-framed sacrum, which was constructed during the expansion of the church building by Mikołaj Szydłowiecki in 1515-1525. In 1987, during conservation works, wall painting surrounding the niche was uncovered and partly reconstructed. The painting constitutes the decoration proper for the tabernacle, its motifs related to the latter.

The painting depicts an illusionist architectural structure with a mon-stance-holding niche. On both sides, in perspective, shallow planes feature the Annunciating Archangel Gabriel and the Virgin Mary – both half-length figures, with two angels holding a wreath in a semicircular capping. Above the capping arch, there is a nest with a bird identified as Phoenix, yet originally representing a pelican.

The subject matter of the painting closely corresponds to the eucharistic function of the tabernacle. The decorative motifs come from the traditional iconographic repertoire of sacraria and sacramentaria, known and used since the Middle Ages, but scarcely found in the territory of Poland. The structure with a semi-circular capping resembles fifteenth-century Italian altars and sacraria, and constitutes one of Poland's first examples of this motif in use. The painting can also be considered Poland's first fresco in perspective, featuring architecture rendered with the use of the *chiaroscuro*.

The painting was authored by the creator of the remaining paintings inside the church. The creation of the entire group of the paintings was concurrent with the stay of Stanisław Samostrzelnik, a Krakow painter, miniaturist and frescoist, at the Szydłowiecki family's manor house. Samostrzelnik also decorated the chambers of the local castle. His authorship has been confirmed on the basis of motifs known from other works by this artist.

Unlike the splendid painted decorations around the niche, the frame stonework is simple and unassuming, but testifies to high-class workmanship. Adequately wrought profiles with antiquarian motifs were used. This fact proves the presence of craftsmen with greater skills than those of the Szydłowiec locals.

Ewa Korpysz

JACEK JACKOWSKI

Instytut Sztuki PAN

Zakład Muzykologii, Zbiory Fonograficzne IS PAN

„PAMIĄTKI PRZESZŁOŚCI” Z ARCHIWUM WYDOBYTE, CZYLI ZARYS HISTORII DOKUMENTACJI KIELECKIEGO FOLKLORU MUZYCZNEGO¹

Kielce, nad rzeczką Silnicą, leżą na pochyłości wzgórza, w okolicy pięknymi lasami i górami okrytą, w okolicy błogosławionej, jakby sądzić wypadało z tego, co o Kielcach spotykamy w pisarzach starożytnych, - w okolicy posiadającej pełno ukrytych kruszców i niepowynajdowanych skarbów. Według Starowolskiego i innych znajdowały się pod tym miastem i pod Chęcinami kopalnie złota, srebra, miedzi i lazuru...²

Ujęcie terytorialne regionu jest zagadnieniem dość istotnym. W 1957 roku Juliusz Nowak-Dłużewski podkreślił, że dotychczasowi badacze kultury ziem, popularnie nazywanych Kielecczyną, rozmaicie wyobrażali sobie zasięg terytorialny kulturowego obszaru kieleckiego: *Jedni z nich konstruowali sobie ten zasięg wysuwając na plan pierwszy Sandomierszczyznę, która ciąży nad całym*

¹ Niniejszy artykuł stanowi nieco rozszerzoną wersję tekstu dołączonego do płyty CD pt. „Pamiętki przeszłości” z archiwum wydobyte. *Pieśni i muzyka Kielecczyny* (seria IS PAN Folk Music Collection, red. J. Jackowski, vol. 9), wydanej przez Instytut Sztuki PAN we współpracy z Wojewódzkim Domem Kultury im. J. Piłsudskiego w Kielcach. Pierwotna, popularnonaukowa forma niniejszego opracowania została tu poszerzona m.in. o uzupełniającą literaturę oraz uwagi, które - ze względu na charakter załącznika tekstowego do płyty CD - nie zmieściły się w wersji oryginalnej. Opracowanie zachowało jednak charakter etnomuzykologiczny, ma również zachęcić Czytelnika do lektury audialnej wspomnianego wydawnictwa fonograficznego, prezentującego najstarsze zabytki fonograficzne utrwalone na Kielecczynie.

² „Pamiętnik Kielecki” na rok zwyczajny 1871, s. 1.

kieleckim obszarem z racji swojej dawności politycznej³, drudzy tworzyli go sobie z nachyleniem ku panującym nad całą północną Kielecczyną Łysogórom⁴.

Jerzy Pająk zwrócił uwagę na wpływ historycznych podziałów administracyjnych na kształt granic regionu świętokrzyskiego: *Położony w samym centrum Polski region świętokrzyski jest tą częścią kraju, którego tradycje kulturowe sięgają co najmniej czasów piastowskich. Jego skomplikowane losy, podobnie jak historia naszego kraju, odzwierciedlają wszystkie zakręty dziejów Polaków. Niegdyś była to jedna z prowincji państwa wczesnopiastowskiego, potem w okresie staropolskim, największe obszarowo województwo małopolskie z siedzibą w Sandomierzu. W XIX w. teren ten podzielono między dwie gubernie: kielecką i radomską, w XX w. zaś region należał w całości do województwa kieleckiego. Zawile losy przemian struktur administracyjnych odbiły się w nazewnictwie, w którym region ten w XVIII w. był zwany Sandomierszczyzną, w XIX w. - Ziemią Kielecką i Radomską, a w XX w. - Kielecczyną⁵*. Autor zwrócił też uwagę na, istotne z punktu widzenia izolacji lub ewentualnej dystrybucji i przenikania się wzorców kulturowych, naturalne granice historycznego (ostatecznie ukształtowanego w XV wieku) województwa sandomierskiego, które oddzielały je od województw łęczyckiego i sieradzkiego (Pilica), od województwa mazowieckiego (odcinek środkowej Radomki i Puszcza Jedleńska), od województwa lubelskiego (odcinek Wisły od Gołębia do Sandomierza i dolny bieg Sanu). Od Rusi Czerwonej oddzielała historyczne województwo sandomierskie Puszcza Sandomierska, zaś od województwa krakowskiego dzieliła Puszcza Radłowska i rzeka Nidzica⁶. Ukształtowana struktura województwa sandomierskiego utrzymywała się do okresu zaborów, w wyniku których nastąpiła częściowa utrata ziem na rzecz zaboru austriackiego a także, po drugim rozbiórce, zmiana struktury podziału terytorialnego: wyodrębniono wówczas ziemię sandomierską, chęcińską oraz radomską, zaś siedzibę sejmiku wojewódzkiego ulokowano w Kielcach. Dopiero w 1809 roku całą, tzw. Zachodnią Galicję, wcześniej zajęta przez Austrię, włączono do Księstwa Warszawskiego, a po Kongresie Wiedeńskim utworzono tutaj województwo krakowskie (z siedzibą w Kielcach, w jego skład wchodziły m.in. powiaty: kielecki, jędrzejowski, miechowski) i sandomierskie (z siedzibą w Radomiu)⁷. W 1841 roku utworzono gubernię kielecką, którą po czterech latach połączono wraz z gubernią sandomierską tworząc jedną gubernię radomską. W latach 60. XIX wieku podzielono gubernię radomską

³ W XVI wieku tereny te należały do rozległego województwa sandomierskiego.

⁴ J. Nowak-Dłuzewski, *Region kielecki i jego układ do kultury narodowej (Koncepcja terminologiczna i jej uzasadnienie)*, w: „Literatura Ludowa” 1957, nr 2, red. J. Krzyżanowski, s. 3-11.

⁵ J.Z. Pająk, *Dzieje podziałów administracyjnych a granice regionu świętokrzyskiego*, w: *Region świętokrzyski. Mit czy rzeczywistość?* Materiały konferencji naukowej, Kielce, 23 maja 2001, red. J. Wijaczka, Kielce 2001, s. 49. Zagadnienie podziałów administracyjnych regionu kielecko-radomskiego opracowali także J. Swajdo, *Miedzy Wisłą a Pilicą. Dzieje podziałów administracyjnych w regionie kielecko-radomskim do 1975 roku*, Kielce 2005, oraz T. Kobay-Ryszewska, *Przeszłość administracyjna ziem województwa kieleckiego*, w: *Z dziejów ziemi kieleckiej*, red. T. Weintraub, Warszawa 1970, s. 9-29.

⁶ Ibidem, s. 53.

⁷ Jak wykazał J. Pająk, ta nowożytna (od 1915) tradycja podziału historycznej Małopolski wykazała ciągłość i trwałość do połowy lat 70. ub. wieku. Na terenie historycznej ziemi sandomierskiej występuje obecnie silnie osadzony w tradycji region świętokrzyski (miedzy Wisłą a Pilicą) zaś głównymi centrami administracyjnymi są tu Radom i Kielce.

na kielecką i radomską. W okresie I wojny światowej, gdy tereny te podlegały okupacji Austro-Węgier, Kielce tworzyły centrum gubernatorstwa kieleckiego, zaś od września 1915 roku początkową siedzibę Generalnego Gubernatorstwa. Po odzyskaniu niepodległości, w roku 1919 powstało województwo kieleckie, które objęło północno-zachodnią część Małopolski, rozrastając się w kolejnych latach międzywojnia. Interesujące nas tereny weszły, w okresie II wojny światowej w skład Generalnej Guberni, zaś po wyzwoleniu powrócono do podziału międzywojennego. Od województwa kieleckiego odłączono powiaty: miechowski, olkuski, będziński, zawierciański, sosnowiecki miejski i oba powiaty częstochowskie, zaś przyłączono powtórnie na północy powiaty konecki i opoczyński. W tym czasie województwo osiągnęło obszar 19 517 km².

Z historycznego punktu widzenia region kielecki określiła Aleksandra Lubczyńska⁸. Autorka, powołując się na ujęcia uwzględniające warunki fizjograficzne (mają one bowiem wpływ na kształtowanie się kultury materialnej i duchowej na danym obszarze) proponowane m.in. przez Edmunda Massalskiego, Jana Czarnockiego (ujęcia geologiczne) i Tadeusza Dybczyńskiego (ujęcie geograficzne), podkreśliła również cytowane już wcześniej stanowisko Juliusza Nowaka-Dłużewskiego, uwzględniające kontekst historyczno-kulturowy (a więc zbadała zarówno kontekst naturalny, przyrodniczy jak i kulturowy). Lubczyńska uznała definicję Kieleccyzyny, autorstwa Nowaka-Dłużewskiego, za najbardziej przydatną z punktu widzenia badacza historii kultury, a sama w swej pracy posługuje się tożsamymi pojęciami: region kielecki, region świętokrzyski, Świętokrzyszczyna, Kieleccyzyna, region radomsko-kielecko-sandomierski. Autorka opisała też fakty szeroko (za szeroko) zakrojonego interpretowania terminu regionu świętokrzyskiego (swoistego „zaokrąglenia” granic regionu do ówczesnego, rozległego województwa) popularyzowanego przez pismo „Pamiętnik Świętokrzyski” i jego redaktora Aleksandra Patkowskiego⁹.

Najwcześniejsze opisy etnograficzne ziem międzyrzecza Wisły i Pilicy, a więc szeroko ujętego terenu, w granicach których leży region kielecki¹⁰, po-

⁸ A. Lubczyńska, *Regionalizm kielecki w latach 1918-1939*, Kielce 2008.

⁹ Ibidem, s. 132-133.

¹⁰ B. Wojciechowska, *Regionalizacja etnograficzna ziem międzyrzecza Wisły i Pilicy*, w: *Region Świętokrzyski. Mit czy rzeczywistość*. Materiały konferencji naukowej, Kielce, 23 maja 2001, red. J. Wijaczka, Kielce 2001, s. 88-89. Autorka podaje tu podstawową literaturę z zakresu etnografii regionu: B. Erber, *Zarys stanu badań etnograficznych w województwie kieleckim*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” 1964, t. 2, s. 333-359; H. Mielnicka, *Kultura obyczajowa mieszkańców wsi kieleckiej XIX i XX w.*, Kielce 1995; B. Szurowa, *Przemiany osadnictwa wiejskiego na Kielecczyźnie w dobie przeduwłaszczeniowej. Zmiany układu przestrzennego wsi*, Kielce 1995; E. Tarczyński, *Wieś świętokrzyska w XIX i XX wieku*, Kielce 2001. Również istotne dla zagadnienia kultury ludowej omawianego regionu są następujące prace: S. Cygan, *Z gwary świętokrzyskiej. Świat dawnej wsi w relacjach mieszkańców. Pogwarki. Twórczość ludowa*, Słowniczek, Kielce 2009; idem: *Przejawy świadomości językowej mieszkańców wsi końca XX wieku na przykładzie Lasocina na Kielecczyźnie*, Kielce 2011; idem: *Na świętokrzyskim gwarowym gościńcu: pogwarki, słowniczek*, Kielce 2008; M. Rak, *Słownik frazeologiczny gwary Dębna w Górach Świętokrzyskich*, Kraków 2005; E. Szot-Radziszewska, *Sekrety ziół: wiedza ludowa, magia, obrzędy, leczenie*, Warszawa 2005; eadem: *Obraz wsi w wyobrażeniach mieszkańców: miejsca i ludzie*, Kielce 2013; B. Szurowa, *Karczmy na Kielecczyźnie w XVIII i XIX wieku*, Kielce 1978; eadem: *Zmiany układu przestrzennego wsi kieleckiej od XIII do połowy XX wieku*, Kielce 1998; A. Truksztyn, *Legends i podania świętokrzyskie*, Kielce 2009; K. Bracha (red.), *Legends świętokrzyskie* (materiały z interdyscyplinarnej konferencji naukowej zorganizowanej przez Wojewódzki Dom Kultury w Kielcach oraz Instytut Historii Uniwersytetu

chodzą z I. połowy XIX wieku. Są to zwykle krótkie wzmianki w pracach historycznych, diariuszach, w których poruszano zagadnienia odrębności lokalnych strojów, obrzędów, wierzeń z okolic Kielc, Chęcin czy Sandomierza. Na uwagę zasługują prace Jana Kantego Gregorowicza¹¹ z połowy XIX wieku pt. *Obrazki wiejskie* i *Wieś Świątniki* (wiejskie zarysy)¹², w których fabuły autor wplótł opisy m.in. lokalnej ludności, ich pobożności, ubioru, podań, legend oraz obrzędów weselnych, sobótkowych¹³ i żniwnych (okrężne) ludu z wiosek Bilcza i Świątniki nieopodal Klimontowa. Warto wspomnieć także teksty Władysława Maleszewskiego zamieszczane na łamach „Kroniki Wiadomości Krajowych i Zagranicznych”¹⁴ a także Józefa Aleksandra Łepkowskiego z „Czasu”¹⁵, który opisał wsie z okolic Kielc, Pińczowa i Chmielnika.

Krajinę kielecką uznać można za spadkobierczynię historycznych województw Małopolski: sandomierskiego i krakowskiego¹⁶. Unikając używanych, również w odniesieniu do regionu kieleckiego, terminów Sandomierszczyzna, kraina sandomierska, kraina łysogórska, region świętokrzyski, a zarazem opierając się na kryterium kulturowym¹⁷, cytowany na początku niniejszego opracowania Juliusz Nowak-Dłużewski zaproponował ujęcie interesującego nas terenu - regionu kieleckiego - w czworobok, który tworzą rzeki Pilica i Wisła, odcinający się od Krakowskiego rzekami Szreniawą i Dłubnią, zaś od Mazowsza Pilicą. W tak ujętym regionie umiejscawiamy znacznie mniejszy obszar określony dostępnością najstarszych nagrań dokumentalnych, prezentujących zarówno centrum, skupione wokół samych Kielc, jak również tereny oddalone, tworzące specyficzne subregiony oraz obszary przejściowe, szeroko pojętej Kielecczyny¹⁸. W przypadku tych drugich łatwo usłyszymy charakterystyczne

Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego w Kielcach: Wólka Milanowska 23-24.10.2008), Kielce 2009; L. Zawistowska (red.), *Kalendarz świętokrzyski*, Kielce 1988.

¹¹ Autora libretta *Janek spod Ojcowa*, na podstawie którego O. Kolberg skomponował jedno ze swych dzieł scenicznych *Scena w karczmie, czyli Powrót Janka* - obrazek wiejski ze śpiewami.

¹² J.K. Gregorowicz, *Wieś Świątniki* (wiejskie zarysy), t. 1 i 2, Warszawa 1886, (fikcyjny bohater, młody Janek Gruzda był „skrzypkiem sławnym na całą okolicę” i „ładno” wyśpiewywał, ibidem, t. 1, s. 39-40, 63). Gregorowicz cytuje w swym dziełku teksty okolicznych pieśni zapisane przez K.W. Wójcickiego (ibidem, s. 135-140, 152, 205), Paulego Żegotę (ibidem, s. 152, 157) a także przytacza warianty tekstów znanych śpiewek, np. *O kusym Janku* (ibidem, s. 151).

¹³ J.K. Gregorowicz, *Obrazki wiejskie*, t. 2, Warszawa 1852, s. 77-109.

¹⁴ W. Maleszewski, *Wycieczka w Święto-krzyskie Góry. Wyjātki wędrowki na kwestarskim wózku*, „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych” 1857, nr 118, 120-121, 123-129, 131-134, 136-142, 144-145, 147-150, 152-154, passim; zob. też: A. Kurska, *Kamienne kraje. O wycieczce Władysława Maleszewskiego w Świętokrzyskie Góry*, „Studia Kieleckie” 1994, nr 1/81, s. 1-2, 49-59.

¹⁵ J.A. Łepkowski, *Z przeszłości. Okolice Kielc, Pińczowa i Chmielnika*, „Czas” 1862, nr 14, 15, s. 2-3.

¹⁶ Ibidem, s. 5.

¹⁷ J. Nowak-Dłużewski owo kryterium rozumie jako organiczną całość faktów kulturowych (politycznych, społecznych, ekonomicznych, literackich, religijnych, wreszcie folklorystycznych) występujących na danym obszarze w: idem, *Region Kielecki*, s. 5.

¹⁸ W wyborze źródłowych nagrań do wspomnianej płyty autorzy starali się jak najpełniej ukazać rejon centralny, zogniskowany wokół Kielc. W pozostałych przypadkach, ze względu na planowaną kontynuację niniejszej serii płytowej, ograniczono się jedynie do zasygnalizowania cech muzycznych i repertuaru kilkoma przykładami. Wyjątkiem są tu subregiony: Włoszczowski, Pińczowski i Jędrzejowski, obficie udokumentowane w latach 50. XX wieku przez Ekipę Kielecką Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego. Takie ujęcie wykracza z kolei poza węższą pojmowaną Kielecczynę, ograniczoną od południowego-zachodu linią Przedbórz - Włoszczowa - Jędrzejów,

nakładanie się elementów muzycznych przenikających do omawianego regionu np. z Krakowskiego. Ową osmozę kulturową widać nie tylko w muzyce tradycyjnej. Na zróżnicowany charakter kultury ludowej Kieleckiego, podkreślany również przez etnografów, miały wpływ otaczające regiony. Już Oskar Kolberg, który z racji współczesnych sobie podziałów administracyjnych, Kieleckie pojmował szeroko, dostrzegał wpływy Śląska od zachodu (od Siewierza i Sławkowa) w kierunku miejscowości: Irządze, Sędziszów, Kozłów, aż po Włoszczowę, zaś wpływy Sandomierskiego od wschodu. Od południa przenikał repertuar krakowski. Teren ten pod względem językowym zaliczany jest do Małopolski. Najogólniej rzecz ujmując, należy podkreślić przejściowy charakter całej Kielecczyny między Małopolską a Mazowszem i Polską centralną¹⁹. Widać to wyraźnie choćby na przykładzie stroju ludowego, gdzie na północ od Gór Świętokrzyskich występują typowe dla Mazowsza pasiaki (opoczyńskie, radomskie, koneckie), na wschód i południe - cechy sandomierskie, zaś mieszkańcy rejonów Buska, Jędrzejowa czy Skalbierza nosili stroje krakowiaków wschodnich, co utrwalają do dziś tamtejsze zespoły folklorystyczne²⁰: *Góry Świętokrzyskie zamieszkuje ludność o nieco odmiennym typie antropologicznym wywodząca się ze starego osadnictwa. Grupa ta, jak zresztą większość grup górskich, charakteryzuje się kulturą bardziej zachowawczą w stosunku do sąsiadów [...]. Tereny kieleckie, włoszczowskie i częściowo koneckie zamieszkuje grupa o charakterze przejściowym, podlegająca na południu wpływom krakowskim, a na północy i zachodzie sieradzkim. Określa się ją zwykle mianem grupy kieleckiej. Bardziej na północ mieszkająca grupa radomska, posiadająca bardzo wiele cech kultury puszczańskiej, podlegała od dawna silnym wpływom sąsiedniego Mazowsza*²¹.

Szerokie i umowne pojęcie „dawnej Kielecczyny” czy Ziemi Kieleckiej odnośzone jest zwykle do podziału administracyjnego Polski międzywojennej. Rozległe

nie wykracza zaś, z uwagi na zwarty, etnomuzyczny charakter Opoczyńskiego i Radomskiego, poza północną linię Zawichost - Ilża - Szydłowiec - Przysucha - Opoczno - Sulejów; M. i P. Pilchowie, *Ziemia kielecka: panorama turystyczna*. Warszawa 1979, s. 4.

¹⁹ Por. B. Wojciechowska, *Regionalizacja etnograficzna ziem międzyrzecza Wisły i Pilicy*, s. 99.

²⁰ Stroje: świętokrzyski i kielecki zanikły jeszcze przed I wojną światową. Już w XIX wieku ks. Władysław Siarkowski zantował uwagę, że *całkowita odmiana* ubioru ludu kieleckiego nastąpiła w pierwszym ćwierćwieczu tego stulecia. Warto dodać, że mieszkańcy terenów przemysłowych nie nosili stroju ludowego, ubierając się z miejska - do pracy w strój roboczy, od święta w rodzaj munduru. Dawniej, w XIX wieku, gdzie były fabryki górnicze, chłopci trudniący się tylko rolnictwem, używali ciemnych górniczych sukman zapinanych na dwa rzędy mosiężnych guzików (W. Siarkowski, *Materiały do etnografii Ludu polskiego z okolic Kielc*, cz. 1, w: „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” wydany staraniem Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie, t. 2. Kraków 1878, s. 213 (w przypisach do niniejszego opracowania podaje pierwsze wydania cytowanych lub przywoływanych opracowań, kolejne wydania prac m.in. ks. Siarkowskiego czy Oskara Kolberga podaje w bibliografii na końcu artykułu). Kwestie stroju ludowego na omawianym terenie podejmują też opracowania m.in. M. Imiolek i B. Wojciechowskiej, *Strój ludowy na Kielecczyźnie - wybrane aspekty zjawiska (uwagi na marginesie opracowania pt. „Stroje ludowe Kielecczyny”)*, w: *Stroje ludowe jako fenomen kulturowy. Atlas Polskich Strojów Ludowych*, zeszyt specjalny, red. A.W. Brzezińska, M. Tymochowicz, Wrocław 2013, s. 35-44; eadem: *Strój ludowy na Kielecczyźnie*, Kielce 2001; eadem: *Stroje ludowe Kielecczyny*, Kielce 2012; B. Wojciechowska, *Regionalizacja etnograficzna ziem międzyrzecza Wisły i Pilicy*, s. 106-112.

²¹ J. Kamocki, *Zarys grup etnograficznych w Polsce*, w: „Ziemia” Prace i materiały krajoznawcze, 1965, s. 107; B. Wojciechowska, *Regionalizacja etnograficzna ziem międzyrzecza Wisły i Pilicy*, s. 95-99.

bowiem ówczesne województwo kieleckie obejmowało swym zasięgiem największy w historii jego przemian obszar z Zagłębiem Dąbrowskim, Częstochową, Opoczmem, Radomiem, Dęblinem, Szczucinem, Proszowicami, Skalbierzem i Miechowem. W takim ujęciu należy podkreślić duże zróżnicowanie grup etnograficznych zamieszkujących określony teren: Krakowiaków, Proszowiaków, Sandomierzan, ludu kieleckiego i radomskiego oraz tzw. Mazurów galicyjskich. Także po II wojnie światowej, zwłaszcza w latach 1950-1975, gdy województwo kieleckie zajmowało obszar niemal 20 tys. km², umowna Kieleccyzna znacznie wykraczała poza ramy interesującego nas tu regionu etnograficznego i etnomuzycznego, obejmując m.in. część południowego Radomskiego, okolice Przysuchy, część Opoczyńskiego.

Wspomniany już Oskar Kolberg w dwóch tomach *Ludu*, poświęconych temu regionowi skoncentrował się na ziemiach objętych, w czasie gromadzenia przez autora materiałów etnograficznych (1852-1856²²), granicami ówczesnej guberni radomskiej. Kiedy zaś wydawał tomy kieleckie (1885), ziemie te ponownie należały do powstałej w 1841 roku na terenie części ówczesnego województwa krakowskiego guberni kieleckiej²³. Ten administracyjny rejon Królestwa Polskiego ze stolicą w Kielcach, utworzony w wyniku przekształcenia guberni krakowskiej, pozostawał pod zaborem rosyjskim do 1917 roku. Kolberg podkreślił podobieństwo ludu zamieszkującego tereny guberni kieleckiej: *...w fizycznych i moralnych swych cechach do ludu regionu Krakowskiego, dopatrując się tak w jednych, jak i w drugih: ...ogólnego charakteru małopolskiego: Różnice te dopiero w miarę oddalenia od głównego punktu za jaki przyjęliśmy byli Kraków, występują coraz dobitniej*²⁴. Pamiętać jednakże należy, że na przyjęty przez Kolberga podział, miała istotny wpływ ówczesna sytuacja polityczno-administracyjna: *Kolberg łączył mniejsze regiony pod wspólnym tytułem, wracał do regionów dawno opracowanych, ponadto podział ten był uzależniony w pewnej mierze od cenzury trzech rządów zaborczych. Dlatego zgodnie z przebiegiem granic Rosji i Austrii region krakowski podzielony jest na Krakowski i Kielecki, a Wielkopolska granica zaboru pruskiego i rosyjskiego podzielona jest na Wielkie Księstwo Poznańskie i Kaliskie*²⁵.

Tę cechę podejścia Kolberga do regionalizacji podniósł również Ludwik Bielawski: *Układ terytorialny [w Dziełach Kolberga - przyp. J.J.] był zmienny. Kolberg łączył lub dzielił regiony w zależności od stanu zebranych materiałów*

²² Kolberg eksplorował wówczas południowe tereny guberni radomskiej (szeroko pojmowanego regionu kieleckiego) m.in. w okolicach Szydłowa, Stopnicy, Chmielnika, Wiślicy, Koszyc, Skalbierza (u Kolberga: Szkalbierza), Miechowa, zbliżając się pasem zachodnim w kierunku Śląska, aż do Będzina (Bendzina). W Serii I, *Pieśni ludu* (O. Kolberg, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, Serya I, Pieśni ludu polskiego*, Warszawa 1857) badacz zamieścił również niemal 30 pieśni zapisanych w Kieleckiem.

²³ W 1837 roku polska nazwa: województwo została zastąpiona nazwą: gubernia.

²⁴ O. Kolberg, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, Serya XVIII, Kieleckie*, cz. 1. Kraków 1885, s. I. Omawiając Kieleccyznę w kontekście dzieł O. Kolberga, należy wziąć pod uwagę materiał zawarty nie tylko w tomach *Kieleckie*, lecz również wybrane dokumenty opublikowane np. w *Radomskiem*, *Sandomierskiem*, a także w innych tomach poświęconych regionom sąsiadującym z Kieleckiem.

²⁵ A. Skrukwa, *Systematyka pieśni w Dziełach wszystkich Oskara Kolberga w świetle źródeł rękopiśmiennych*, w: „Biuletyn Kwartalny Radomskiego Towarzystwa Naukowego” 1987, t. XXIV, z. 1-4, s. 19-28, s. 20.

i możliwości wydawniczych. Z uwagi na cenzurę musiał uwzględnić granice zaborów, stąd podział regionu krakowskiego na Kielecki i Krakowski, Wielkopolski na Wielkie Księstwo Poznańskie i Kaliskie; granic regionów wyraźnie nie określał²⁶.

Z kolei książd Władysław Siarkowski podkreślał, że: *...strój wieśniaczy w kieleckim i powierzchowność tutejszych siół wielce się wyróżnia od okolic krakowskich²⁷.* Tenże badacz dostrzegał również różnice mikroregionalne, np. między Kieleckiem a Pińczowskiem, a tłumaczył je swoistą naturalną izolacją regionu kieleckiego: *W ogóle uważając, okolice kieleckie, aczkolwiek piękne, są bardziej górzyste, ponure, ztąd i dziksze niż pińczowskie i dlatego na umyśle swego mieszkańca piętnują pewną szorstkość, którą łatwo dopatrzyć w jego mowie, sposobie życia, śpiewie²⁸.*

Mieszkańcy regionu kieleckiego trudnili się głównie rolnictwem, a także - w niektórych wsiach - handlem bydła, konnym transportem towarów, wyrobnictwem; kobiety tkactwem i przędzeniem. Twórczość ludowa do dziś przechowuje wyrób ozdób, rzeźbiarstwo czy malarstwo ludowe²⁹. W XV i XVI wieku mieszkańcy Gór Świętokrzyskich posiadali pewne swobody osobiste, ponieważ przypisane prawem daniny feudalne, mogli spłacać w formie pracy, w rozwijających się manufakturach i zakładach³⁰. Wielu mieszkańców wsi udawało się za zarobkiem do fabryk. Hutnictwo sięga na tych ziemiach swymi początkami epoki żelaza. Rejon ten dostarczał przypuszczalnie znaczne ilości żelaza dla Cesarstwa Rzymskiego, stąd Kielecczynę określano niekiedy mianem „kuźni Europy”³¹. W średniowieczu w Górach Świętokrzyskich wydobywano rudy żelaza, miedzi, ołowiu oraz kamień budowlany: *Za Kazimierza Wielkiego powstał namiętny ruch górniczy. Kopano rude*



Il. 1. Ks. Władysław Siarkowski (1840-1902), reprodukcja z książki Wł. Siarkowski, *Materiały do etnografii ludu polskiego z okolic Kielc*, Kielce 2000, s. IX

²⁶ L. Bielawski, Oskar Kolberg (hasło), w: *Encyklopedia Muzyczna PWM* (część biograficzna), t. 5 (k, l, ł), 1997, s. 146.

²⁷ W. Siarkowski, *Materiały do etnografii Ludu polskiego z okolic Kielc*, cz. 1, s. 217.

²⁸ Idem, *Materiały do etnografii Ludu polskiego z okolic Kielc*, cz. 2, w: „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” wydany staraniem Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie, Kraków 1879, t. 3, s. 3.

²⁹ B. Wojciechowska, *Regionalizacja etnograficzna ziem międzyrzecza Wisły i Pilicy*, s. 104-106.

³⁰ I. Wawrzczak, *Charakterystyka regionu*, w: *Tańce świętokrzyskie zebrane przez B. Sitkę w oprac. muzycznym J. Gumuły, z rysunkami układów tanecznych J. Chmielewskiego*, Kielce 2000, s. 3-6.

³¹ A. Małachowski, Z. Nosal, *Ziemia kontrastów*, w: *Ziemia kielecka*, Kraków 1971, s. 17-18; zob. też: Sz. Orzechowski, *Zaplecze osadnicze i podstawy surowcowe starożytnego hutnictwa świętokrzyskiego*, Kielce 2007; Sz. Orzechowski, A. Przychodni, *W świętokrzyskiej kuźni Hefajstosa*, Kielce 2003.

*srebrną w Olkusz, ołowianą i miedzianą w Chęcinach, Sławkowie, Kielcach, Trzebini, Jaworznie i Miedzianej-Górze. Cała Małopolska mniemała, że stąpa po soli, srebrze i miedzi*³².

Wydobycie rud żelaza (w pow. kieleckim i włoszczowskim) oraz obecność kamienia wapiennego i marmurów, jako charakterystycznych bogactw dla XIX-wiecznej Kielecczyzny, podkreślali jeszcze Ł. Gołębiowski i O. Kolberg³³. Zdobnictwo w żelazie ma w Kieleckim, podobnie jak i tkactwo, dawną tradycję. Wiejscy kowale, „mistrzowie młota”, wykonywali ozdoby okucia do wozów, skrzyń, a także krzyże, zawiasy, kraty. Do epoki średniowiecza możemy odnieść również najstarsze znane, lecz niezachowane źródła pieśni ludowej tego regionu. W zasięgu łysogórskiego klasztoru, wraz z pierwszymi manifestacjami literatury w języku polskim, powstają XV-wieczne *Pieśni łysogórskie: ...utwory w swej istocie ludowe, czerpiące z ludu tej krainy barwy literackie i siłę lirycznej ekspresji*³⁴. Renesans przynosi dalszy rozwój różnych gałęzi gospodarki m.in. górnictwa i hutnictwa. Region ten zasłynął również w dobie odrodzenia w dziedzinie sztuki, architektury (Pińczów, Chęciny), literatury (Rej, Kochanowski), czy religijnej - innej od katolickiej myśli humanistycznej (Pińczów, Raków), pod wpływem której pozostawał również wspomniany poeta z Nagłowic. Wespazjan Kochowski, pierwszy regionalny poeta kielecki, odzwierciedlał w swej twórczości zarówno życie średniej szlachty łysogórskiej i lelowskiej, jak i autentyczny folklor. W 1. poł. XVII wieku powstał m.in. Pałac Biskupów Krakowskich w Kielcach. Wówczas nastąpiło też ożywienie ruchu budowlanego, co zwiększyło popyt na wyroby ośrodków kamieniarskich. Czas dobrobytu przerwały wydarzenia historyczne 2. poł. XVII wieku. Z tym regionem związane są kolejne historyczne nazwiska, m.in. Stanisława Konarskiego (urodzonego w Zaruczach k. Jędrzejowa), Hugona Kołłątaja (urodzonego na Kielecczyźnie, proboszcza w Krzyżanowicach k. Pińczowa) czy Stanisława Staszica, twórcy Staropolskiego Zagłębia Przemysłowego, w skład którego weszły kieleckie kopalnie i fabryki. Jego staraniem powstała w Kielcach w 1816 roku Szkoła Akademiczno-Górnicza.

Pieśni, które przetrwały wśród ludu do ubiegłego stulecia, przypominają udział kieleckich chłopów w powstaniu kościuszkowskim, bitwie pod Raclawicami, a także wojny napoleońskie i nadzieje na niepodległość. Najstarsi wykonawcy żyli już w czasie upadku powstania styczniowego i regresu gospodarczego, czy też w czasach rewolucji 1905 roku, kiedy dochodziło do licznych strajków i manifestacji robotniczych, starć z carską policją, m.in. na terenie uprzemysłowionych Kielc. Do buntu przyłączyli się również gimnazjaliści dążący do przywrócenia języka polskiego w szkołach. Mocne tętno historii bije z utworów Żeromskiego, autora m.in. *Szyfowych prac*, *Wiernej rzeki* czy noweli *Echa leśne*, który był: *...stałe i permanentnie uczulony na ludową tradycję swoich okolic*³⁵. Dwie wojny światowe to czasy tragiczne, kiedy prócz ludzi ginął

³² Z. Głoger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, ze wstępem J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1985, t. 4, s. 71-72.

³³ Kolberg podkreślił też pobożność ludu kieleckiego, zwłaszcza kult św. Barbary (O. Kolberg, *Lud, Serya XVIII*, s. 32).

³⁴ J. Nowak Dłużewski, *Region kielecki*, s. 6; M. Elżanowska, „*Pieśni łysogórskie*”. *Prolegomena filologiczne*, w: „Pamiętnik Literacki” 1997, t. LXXXVIII, z. 2, s. 131-159.

³⁵ Ibidem, s. 9. Warto zauważyć, że Żeromski sugerował również w *Snobizmie i postępie* program

również wielowiekowy dorobek gospodarczy i kulturowy. Nieprzebyta puszcza bukowo-jodłowa i góry krainy świętokrzyskiej dały schronienie partyzantce. Już w okresie międzywojennym na kieleckiej wsi nastąpiły gwałtowne przemiany - odpływ mężczyzn do pracy w przemyśle, wpływ dóbr cywilizacyjnych, które spowodowały odejście od tradycyjnych form życia, świętowania, gospodarowania. Powojenna odbudowa i rozbudowa przekształciła nie tylko Kieleckie z krainy rolniczej w region rolniczo-przemysłowy. Dynamiczny proces urbanizacji przyczynił się do zmniejszenia gęstości zaludnienia wsi, współczesność zaś stopniowo wymazuje ślady i pamiętki dawnej przeszłości.

Na kulturę regionu świętokrzyskiego miały niewątpliwie wpływ silne ośrodki zakonne: klasztor benedyktynów na Świętym Krzyżu i klasztor cystersów w Jędrzejowie. Przez ziemię Świętego Krzyża wiódł w wiekach średnich szlak cysterski, przynosząc z zachodniej Europy nowe prądy gospodarcze i idee umysłowe (*Kazania Świętokrzyskie* ze słynnym *Lamentem świętokrzyskim*, znanym również jako *Żale Matki Boskiej pod krzyżem*³⁶). Chrześcijańska kultura długo jeszcze współegzystowała z wiarą w czary³⁷, zamawianie, odczynianie, wróżbiarstwo itp., zaś typowym przejawem tutejszej ludowej kultury, jeszcze w XIX wieku, był synkretyzm religijny³⁸. Ks. Siarkowski podkreślił, że: *W obrzędach [...] chrześcijańskich [ludu kieleckiego - przyp. J.J.], a mianowicie przy chrztinach, weselach, pogrzebach i różnych innych zwyczajach, przebija wyrażenie nie pogańskie, silniej może niż w innych okolicach kraju, tu się ujawniające. W Kieleckiem dotąd jeszcze w całej potędze działają złowrogie istoty nadprzyrodzone, pod różnemi i gdzieindziej także znane nazwami, jak: Upiór, Strzyga, Zmora, Mamona, Wydma, Lelum-Polelum. [...] Łysica głośną jest w całym kraju ze schadzek i biesiad czarownic i biesów. [...] Każda niemal wieś kielecka miała swego guślarza, owczarza lub czarownicę, zaś te z okolic Łysicy miały najbliższe stosunki z diabłem a tym samym największe poważanie u współtowarzyszek*³⁹.

Zarys historii dokumentacji pieśni i muzyki Kieleckiego

Choć echa ludowej pieśni pobrzmiwają już we wspomnianych XV-wiecznych *Pieśniach spod Łysicy*, a także w twórczości przywołanych poetów, to pierwsze intencjonalne dokumentalne zapisy pieśni gminnej odnajdujemy

prac regionalnych. Jako priorytet literat podkreślał ochronę i ratowanie od zapomnienia gwary świętokrzyskiej (S. Żeromski, *Snobizm i postęp oraz inne utwory publicystyczne*, Kraków 2003). Obszar od Opatowa do Przedborza i od Ilży po Stopnicę, na którym proponował czynić poszukiwania lokalnych dialektów nazywał „okolicami kieleckimi”. Autor *Popiołów* rozgraniczał terytorium Świętokrzyskiego od Sandomierskiego (por. A. Lubczyńska, *Regionalizm kielecki w latach 1918-1939*, s. 130-131).

³⁶ *Postulujcie, bracia*, zob. np. R. Mazurkiewicz, *Polskie Średniowieczne pieśni maryjne*, Kraków 2002, s. 355-358; M. Elżanowska, „Pieśni łysogórskie”; J. Nowak-Dłużewski (red.), *Polskie pieśni pasyjne. Średniowiecze i wiek XVI*, t. I, *Teksty i komentarze*, s. 124-127, t. II, *Opracowanie muzyczne*, s. 68, Warszawa; O misteriach pasyjnych odgrywanych jeszcze w XVII wieku w Kielcach i Korczynie wspominał za K.W. Wójcickim O. Kolberg, *Lud, Serya XVIII*, s. 48.

³⁷ Zob. np. K. Bracha, L. Michalska-Bracha, *Świętokrzyska czarownica. Od średniowiecznego mitu do współczesnego symbolu religijnego*, w: *Region Świętokrzyski. Mit czy rzeczywistość*. Materiały konferencji naukowej. Kielce, 23 maja 2001, red. J. Wijaczka, Kielce 2001, s. 113-157.

³⁸ D. Olszewski, *Polska kultura religijna na przełomie XIX i XX w.*, Warszawa 1996, s. 138-139.

³⁹ W. Siarkowski, *Materiały do etnografii Ludu polskiego z okolic Kielc*, cz. 1, s. 210; idem, *Materiały do etnografii Ludu polskiego z okolic Kielc*, cz. 2, s. 33, 50.

dopiero w źródłach XIX-wiecznych. Kazimierz Władysław Wójcicki w *Pieśniach ludu Biał-Chrobatów, Mazurów i Rusi znad Bugu*, wydanych w 1. połowie XIX stulecia przytoczył śpiewkę chmielową z okolic Jędrzejowa, śpiewaną po oczeplinach *Czyś ty chmielu nie miał matki?*⁴⁰ oraz pieśń *Od Świętokrzyskiej Góry*⁴¹, w tekście której pada nazwa instrumentu *dudeczki* - najprawdopodobniej były to piszczałki, fujarki:

*Ojże! Ojże! Miły Maćku z ofiarami,
Nie bywaj tu, bo nie lubię przestawać z chłopcami,
Bo ja sobie panieneczka, nie dziewczyna,
Sądowego miasteczka Borzęcina. [...]
Mam sto złotych na długach własnej sumy;
Umiem też grać na dudeczkach w różne tony.*

U Wójcickiego odnajdujemy również pieśń-legendę, zapewne wątek pieśni dziadowskiej, o powstaniu lysogórskiego klasztoru⁴².

XIX-wiecznymi prekursorami kieleckiego środowiska historycznego byli księża, wykształceni w seminariach - kieleckim bądź sandomierskim, którzy sprawując swe obowiązki duszpasterskie, niejednokrotnie w wiejskich parafiach, niejako tylko przy okazji oddawali się studiom historycznym. Wśród nich wyróżniał się swymi dokonaniem badawczymi i edytorskimi o tematyce etnograficznej i archeologicznej - dziś nieco zapomniany „świętokrzyski Kolberg” - ks. Władysław Siarkowski (1840-1902)⁴³. Rodem z Kielecczyny, wykształcony w kieleckim seminarium pełnił posługę duszpasterską m.in. w Proszowicach, w kolegiacie kieleckiej oraz, jako proboszcz w Kijach koło Pińczowa. Wśród ludu: *...rozbudzał zamiłowanie szanowania strojów i zwyczajów miejscowych*⁴⁴, a jako baczny obserwator i dokumentalista opisywał, zwłaszcza podczas urlopów, zwyczaje ludowe, gwarę, stroje (chłopskie i małomiasteczkowe), pożywienie, wierzenia, zabobony, religijność, lecznictwo, a także notował pieśni ludu Sandomierskiego, Krakowskiego oraz Kielecczyny: *Z górą przez piętnaście lat, jak każdorocznie korzystając z krótkiego urlopu, opuszczam biurowe czynności i rzemiennym dyszlem jadąc, odwiedzam po drodze porozrzucane tu i ówdzie sioła i miasteczka okolic krakowskich, gdzie z wielką przyjemnością rad wywiaduję się o nieznane dotąd pamiątki minionej naszej przeszłości*⁴⁵.

Dokumenty te stanowią podstawę dzieła ks. Władysława Siarkowskiego pt. *Materyjały do etnografii ludu polskiego z okolic Kielc* (ukończonego w 1877 roku i wydawanego od następnego roku w tomach 2-4, „Zbioru Wiadomości do

⁴⁰ K.W. Wójcicki, *Pieśni ludu Biał-Chrobatów, Mazurów i Rusi znad Bugu*, z dołączeniem odpowiednich pieśni ruskich, serbskich, czeskich i słowiańskich zebrane przez K. Wł. Wójcickiego, ozdobione rycinami i muzyką, wydania J. Kaczanowskiego, t. II, Warszawa 1836, w drukarni Piotra Baryckiego przy ul. Podwał nr 522, s. 7.

⁴¹ Ibidem, s. 255.

⁴² Ibidem, s. 321-323.

⁴³ Zob.: W. Firlej, *Piśmiennictwo księży diecezji kieleckiej i sandomierskiej w XIX wieku*, Kielce 2011, s. 161-171.

⁴⁴ G. Augustynik, *Śp. ksiądz Władysław Siarkowski*, w: „Przegląd Katolicki” 1902, nr 20, s. 313-316, s. 314.

⁴⁵ W. Siarkowski, *Notatki z wycieczki do Koprzywnicy w powiecie Sandomierskim*, w: „Przegląd Bibliograficzno-Archeologiczny”, t. 2, Warszawa 1881, w drukarni Emila Skińskiego, s. 279.

Antropologii Krajowej”), a także licznych prac publikowanych w czasopismach poświęconych zagadnieniom kulturalnym, krajoznawczym, nauce, sztuce i literaturze. Od wspomnianej daty rozpoczął ks. Siarkowski, jako ówczesny proboszcz rozległej parafii w Kijach, zbieranie i przygotowywanie materiałów z okolic Pińczowa, podkreślając jednocześnie w korespondencji do Oskara Kolberga z 1878 roku, odmienność obyczajową mieszkańców tego regionu, w porównaniu z ludnością Kieleckiego⁴⁶. Tę dokumentację zgromadził autor w *Materyjałach do etnografii ludu polskiego z okolic Pińczowa* i wydał w 1885 roku w tomie 9 „Zbioru Wiadomości do Antropologii Krajowej”.

Z reguły Siarkowski samodzielnie gromadził materiały, choć niejednokrotnie pomagali mu w tym zaprzyjaźnieni księża. Zwraca uwagę fakt, że ksiądz cenił sobie metodę współcześnie zwaną „obserwacją uczestniczącą”, zwłaszcza przy dokumentowaniu obrzędów ludowych, np. wesel czy pogrzebów, przebiegającą bez zakłócania porządku obserwowanego rytui i prywatności. Korzystał też z pomocy znajomych księży wikariuszy⁴⁷, a także miejscowych: *Przez kilka lat, zbierając notaty etnograficzne z tutejszych okolic, do łowienia szczegółów używałem nauczycieli lub zaufanych chłopaków wiejskich. Otóż jednego z nich, będąc raz zaproszonym do pewnej wioski z nabożeństwem za dusze zmarłych, prosiłem, aby się wcisnął na tę ucztę, jaką gospodarz po skończonem nabożeństwie wyprawia dla gości i mnie o całym przebiegu tej zabawy zawiadomił. Uczynił to chętnie i poinformował, że [...] wszyscy przytomni odśpiewali trzy pieśni pobożne, poczem jeden z poważniejszych gospodarzy powstał z za stołu, ukląkł na środku izby, a za nim całe zebrane towarzystwo, i zaczęli odmawiać pacierze*⁴⁸.

Warto wspomnieć, że Siarkowski swe prace uzupełniał rysunkami oraz fotografiami, m.in. typów ludowych z Kieleckiego. Jego znaną cechą było notowanie imion i nazwisk informatorów, obok nazw miejscowości, np.: *...wrózba podana przez Adama Pabisza z Masłowa*⁴⁹. W 1876 roku, dzięki zabiegom O. Kolberga, Siarkowski został przyjęty w poczet członków-korespondentów Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie: *Nauka zawdzięczać będzie światłu i zastrużonemu temu mężowi nagromadzenie znacznej ilości materyałów, do rozjaśnienia przeszłości obyczajowej ludu nader pomocnych*⁵⁰. Wiele uwagi ksiądz poświęcił pieśniom ludu kieleckiego. W *Materyjałach...*⁵¹ zaproponował podział zebranego materiału na: a) *Pieśni historyczne* (5 pieśni);

⁴⁶ O. Kolberg, *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. 2 (1877-1882), Wrocław - Poznań 1966, s. 177.

⁴⁷ Np. pieśni kołędowe z okolic Sielca, par. Skalbmierz, zbierał dla niego kleryk Paweł Czapla (W. Siarkowski, *Materyjały do etnografii Ludu polskiego z okolic Pińczowa*, w: „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” wydany staraniem Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie, t. 9, Kraków 1885, w drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 9 [Materyjały etnologiczne]). Pieśni weselne zbierała dla niego również W.F. Lempicka.

⁴⁸ W. Siarkowski, *Materyjały do etnografii Ludu polskiego z okolic Kielc*, cz. 1, s. 217.

⁴⁹ Ibidem, s. 241.

⁵⁰ O. Kolberg, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, Serya XIX, Kieleckie*, cz. 2. Kraków 1886, s. III-IV.

⁵¹ W. Siarkowski, *Materyjały do etnografii Ludu polskiego z okolic Kielc*, cz. 3, w: „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” wydany staraniem Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie, t. 4, Kraków 1880, w drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego (Materyjały etnologiczne).

b) *Pieśni dziadowskie i legendowe* (18); c) *Pieśni kolendowe*⁵² (15); d) *Piosenki wojackie* (17); e) *Pieśni weselne i wesele* - uzupełnione opisem wesela z okolic Sobkowa i Chmielnika (15), a także wsi Kije (9) i repertuarem oczepinowym z Masłowa (14); f) *Pieśni miłosne* (20); g) *Pieśni różnej treści* (17); h) *Oberki i krakowiaki* (najliczniejszy zbiór, wraz z dodatkiem niemal 300 zapisów tekstów). Baczna uwaga, zapewne ze względu na swe archeologiczne i historyczne zainteresowania, zwrócił na pieśni o treściach historycznych. I tak np. przytoczył pieśń opiewającą hetmana Stefana Czarnieckiego, notując jednocześnie, że bohater tej pieśni wspomina miejscowy lud podczas nabożeństw żałobnych w kościele w Czarny⁵³. Wśród pieśni historycznych Siarkowski odnalazł i zanotował też wątek o wyprawie warneńskiej z 1444 roku⁵⁴. W materiałach etnograficznych zebranych przez niego odnajdujemy, obok wielu podań, legend czy zagadek ludowych, także opisy wesel (*Wesele włościjan z okolic Sobkowa i Chmielnika*), obrzędów pogrzebowych, wielkanocnych, świętojańskich oraz opisy nabożeństw ludowych (*majowe, czerwcowe*). Wśród zwyczajów „wyszłych z użycia” ks. przytoczył za *Pamiętnikiem Sandomierskim* z 1829 roku opis najliczniej nawiedzanego przez pątników „odpustu” w Kolegiacie w Kielcach, przypadającego na październikowe święto Matki Bożej Różańcowej. Okoliczny lud przybywał na wzgórze w kompaniach, na czele których bito w kotły i bębny. Pątnicy śpiewali pieśni *Gwiazdo morza, Bądź pozdrowiona, Panienko Maryjo, Kto się w opiekę*, itp. Śpiewom tym przygrywali: ...*skrzypkowie w niewinnej prostocie na skrzypcach i basetli*⁵⁵. Ksiądz zamieścił też opisy hejnałów kieleckich, wykonywanych przez muzykantów, na katedralnej wieży, w każdą niedzielę i święta. Wspomniana wieża powstała na mocy fundacji z 1775 roku (lokata sumy na dobrach Starej Warszawy) ustanowionej przez trzech kieleckich kapłanów (dwóch kanoników Preussa i Muszyńskiego oraz altarystę Brygielskiego): *W każdą więc niedzielę i święto, zaczawszy od Wielkanocy aż do ostatniej niedzieli we wrześniu, po zachodzie słońca, na wspomnianej wieży, odgrywano najpierw po 3 strofy pieśni: Straszliwego [majestatu Panie] - Gwiazdo Morza, a potem też same strofy odśpiewywano z konkluzją: Wieczny odpoczynek. Kiedy Warszawa podeszła pod panowanie pruskie, zapis nadmieniony przepadł - hejnały jednak aż do czasów ostatniego powstania zachowywano*⁵⁶.

Opis tego zwyczaju odnajdujemy również w „Pamiętniku Kieleckim” z 1871 roku: *Na żelaznym ganku wieży przechował się dawny zwyczaj: [...] w każdą niedzielę i święta, w ciepłą, letnią porę, muzyka kościelna grywała i śpiewała tam pieśni nabożne po ukończonych nieszpórach; te smutne głosy z wieży, spadające z tak wysoka, na głowy i w serca przechodniów, dziwnie tęskne robiły wrażenie. Dziś, zaniedbany ten dawny zwyczaj nie powróci już nigdy*⁵⁷.

Siarkowski zanotował również wiele cennych materiałów dotyczących muzycznych zwyczajów związanych z rokiem kalendarzowym. Opisy uzupełniał

⁵² Zapis oryginalny W. Siarkowskiego.

⁵³ W. Siarkowski, *Materyały do etnografii Ludu polskiego z okolic Kielc*, cz. 3, s. 83-84.

⁵⁴ Ibidem, s. 86-87.

⁵⁵ Idem, *Materyały do etnografii Ludu polskiego z okolic Kielc*, cz. 1, s. 220.

⁵⁶ Ibidem, s. 221.

⁵⁷ „Pamiętnik Kielecki” na rok zwyczajny 1871, s. 18.

zapisami tekstów pieśni, m.in. chłopkowi siejącemu pszenicę podał interesujący wariant kołedy apokryficznej o cudzie uczynionym przez Maryję, podczas ucieczki do Egiptu. Chłopcy śpiewali ją później chodząc z szopką (*A stał nam się dzień wesoly czasu onego*)⁵⁸. Przytoczył też kilka oracji i pieśni szczodrakowych z okolic Korytnicy k. Pińczowa⁵⁹. Zapisał również cenną uwagę o miejscowym podziale repertuaru bożonarodzeniowego, rzucającą nieco światła na pieśni pastorałkowe, usuwane przez władze kościelne ze świątyń: *Lud rozróżnia dwa rodzaje kołed: jeden, gdzie wzmianka o Bogu, o Chrystusie Panu; drugi nazywa kołędami dzikimi. Treść utworów tego rodzaju jest rubaszna i służy gwoli rozweselenia przytomnych*⁶⁰.

W Kieleckiem, podobnie jak w innych regionach kraju, we wstępną środę kobiety w karczmie piły i tańczyły: *...na urodę lnu, ruty i konopi*⁶¹. W Pińczowskiem, w tym czasie, dwaj przebrani chłopcy (jeden za dziada, a drugi za babę), aby sprowadzić urodzaj na zboże, tańczyli i skakali. Kobiety skacząc na len śpiewały *Hola, hola do góry, aby konopie tyle były*⁶². Dodajmy że magiczną rolę śpiewu kumotrów, aby dziecko całe życie było wesołe, odnotował badacz przy opisie chrztu⁶³. O kołatkach używanych podczas nabożeństwa w Wielki Piątek, zamiast dzwonów, lud okolic Pińczowa powiadał, że: *...na to są postanowione, aby niemi post odstraszyć*. W użyciu były tu również tzw. *tara-patki* czyniące większy warkot⁶⁴. Siarkowski wspomniał też o *balu pastuchów* odbywającym się w drugie święto Zielonych Świątek, na które pasterze schodzący się pod wieczór do karczmy zapraszali skrzypka, by im grał do tańca⁶⁵. Zwracają też uwagę przytaczane teksty pieśni, w których zbieracz zapisał nazwy np. roślin będących twórami fantazji ludu, owianych legendarną mocą, np. *A mój miły masierzale, zbierałam cię na tym dziale*, lub lokalne nazwy postaci, np. *persyjon* jako diabeł⁶⁶. Przy opisie *okrężnego* i *wyżynku* podał cztery teksty pieśni z okolic Kielc i dwa z okolic Pińczowa (w tym przyśpiewkowe *krakowiaki*) i uwagi o śpiewach i muzyce towarzyszącej zakończeniu żniw, np. w wioskach położonych w pobliżu Gór Świętokrzyskich sprowadzenie i opłacenie przygrywającego żniwiarzom skrzypka było obowiązkiem dziedzica lub dzierżawcy. Z kolei w Brzezinach skrzypka na tzw. *kwerele* sprowadzali chłopaki⁶⁷. W okolicach Pińczowa dziewczęta: *...wesółymi śpiewkami uprzyjemniały robotnikom ciężką ich pracę*⁶⁸. Zbieracz pamiętek ziemi kieleckiej nie pominął też uwag o muzyce instrumentalnej. Wśród licznych opisów wróżb i zabobonów podał jedną, z okolic Masłowa, dotyczącą wiejskiego muzykanta: *Grajek, aby się prędko wyuczył grać na skrzypcach, nie powinien przez dwadzieścia dni ani myć się, ani cesać, ani*

⁵⁸ W. Siarkowski, *Materyały do etnografii Ludu polskiego z okolic Kielc*, cz. 2, s. 23.

⁵⁹ Idem, *Materyały do etnografii Ludu polskiego z okolic Pińczowa*, s. 6-9.

⁶⁰ Ibidem, s. 19 (Materyały etnologiczne).

⁶¹ Idem, *Materyały do etnografii Ludu polskiego z okolic Kielc*, cz. 2, s. 22.

⁶² Idem, *Materyały do etnografii Ludu polskiego z okolic Pińczowa*, s. 22-23.

⁶³ Ibidem, s. 31.

⁶⁴ Ibidem, s. 23.

⁶⁵ Idem, *Materyały do etnografii Ludu polskiego z okolic Kielc*, cz. 1, s. 224.

⁶⁶ Ibidem, s. 258.

⁶⁷ Idem, *Materyały do etnografii Ludu polskiego z okolic Kielc*, cz. 2, s. 15-19.

⁶⁸ Idem, *Materyały do etnografii Ludu polskiego z okolic Pińczowa*, s. 26.

tęż mówić paciérza; albo powinien włożyć do skrzypcy żuchek (kawaleczek) krędy święconej siedm razy w uroczystość Trzech-króli⁶⁹.

Opisując zaś okolice Pińczowa, przytoczył podanie o tym, że bezbożni skrzypkowie podczas niedzielnej sumy, przetapiają żywicę do smarowania smyczka i dodają do niej żywicy z paschału, co ma zapewnić im powodzenie dobrego grania na weselach. Trzykrotne włożenie smyczka pod struny, z jednoczesną intencją zaprzędania duszy diabłu, miało uchronić grajka od uroku innych skrzypków. Trzykrotne zaś spojrzenie, zaraz od progu,

na powale karczmy miało go uchronić od pęknięcia strun i wpłynąć na: ...*wdzięczność tonu*. Piszczałka po włożeniu do słodkiego mleka również, wg wierzeń ludu z okolic Pińczowa: ...*miała pięknie grać*⁷⁰. Autor *Materyałów...* przedrukował w swym dziele kilka archiwalnych dokumentów pochodzących z XVII i XVIII wieku, opisujących miejscowe procesy czarownic. Zwrócił też uwagę na osobne zabobony ludu względem niektórych grup zawodowych, np. kowali, owczarzy czy skrzypków. Jako katolicki kapłan był wyczulony na wszelkie przejawy opacznej interpretacji prawd wiary, których na swym terenie miał wyjątkową obfitość. Jako dokumentalista i etnograf wstrzymywał się jednak od oceny, skupiając się na walorach źródłowych swego zbioru. Otrzymujemy zatem m.in., z okolic Sukowa, *Pieśń o Matce Boskiej, chroniącą od nieszczęścia*⁷¹ - repertuar budzący wówczas silny sprzeciw władz kościelnych, kolportowany, obok oficjalnych druków ulotnych, na straganach odpustowych i w miejscach pielgrzymkowych, m.in. na Jasnej Górze⁷².

Książd etnograf czerpał również wiedzę z wcześniej wydanych dzieł Kolberga, zwłaszcza z tomów 1-2, 5-8. Kolberg zaś włączył zbiory Siarkowskiego do swego zbioru⁷³, uzupełniając nimi kolejne działy drugiej części Kieleckiego: *Krakiwiaki* (tu znalazły się również polki, *gonione*, *skalmierzaki*, *owczarki*, *przebiegany*, tańce flisaków, zwane *flisakami* lub *jesiotrami*, *mijany*, taniec żydowski, a także kozaki), *Oberki* i *Mazurki* (z nutami pasterskimi i owczarskimi, a także kołysankami, walcami, kujawiakami, polonezami), *Pieśni historyczne* i *religijne* przez dziadów zebranych śpiewane, *Dumy* i *pieśni*, *pieśni* różnej treści, *Piosenki wojackie*, *piosenki* ze wzmiankami o postaciach mitycznych,



Il. 2. Ekipa Kielecka Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego przy pracy

⁶⁹ Idem, *Materyały do etnografii Ludu polskiego z okolic Kielc*, cz. 2, s. 26.

⁷⁰ Idem, *Materyały do etnografii Ludu polskiego z okolic Pińczowa*, s. 42, 44.

⁷¹ Idem, *Materyały do etnografii Ludu polskiego z okolic Kielc*, cz. 2, s. 225-244, s. 59-60.

⁷² Z ową fabularną twórczością walczył Kościół, tzw. „listy z nieba” znane były już w XVI wieku. Były to teksty znalezione jakoby w miejscach świętych, zawierające słowa przypisywane np. Chrystusowi lub Maryi, wzywające do moralnego życia, a jednocześnie grożące karą lub obiecujące łaski. Kartkom tym przypisywano moc talizmanów, a obowiązkiem posiadacza było ich wielokrotne i rozpowszechnienie. Zauważmy, że praktyka ta przetrwała do dziś i obecna jest nawet w nowoczesnych mediach.

⁷³ We wspomnianych tomach, dotyczących Kieleckiego a także Sandomierskiego i Radomskiego, Kolberg, prócz materiałów ks. Siarkowskiego korzystał też z prac ks. Józefa Gackiego, Kazimierza Władysława Wójcickiego i Adama Wiślickiego.



Il. 3. Kapela ludowa ze Słupi, od lewej Jan Rokicki (skrzypce), Piotr Juszczyk (basy) i Jan Domagała (skrzypce), Mstyczów 1952, fot. Instytut Sztuki PAN - Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego

Krakowiaki i oberki, a także opisy zwyczajów wielkanocnych, sobótki (pieśni sobótkowe), czarów i gusel. Kolberg odnotował również obrzęd sobótek: *...chowany niemal powszechnie w południowych okolicach guberni Kieleckiej*⁷⁴. O śpiewaniu pieśni sobótkowych przez dziewczęta w okolicach Pińczowa wspomniał Siarkowski⁷⁵, zaś z artykułu Szczęsnego Jastrzębowskiego z 1896 roku dowiadujemy się o udziale kapeli złożonej ze skrzypiec, basów i bębna z brzękadłami, w żywych jeszcze wówczas zwyczajach sobótkowych w okolicy Czarnolasu i Policznej⁷⁶.

W czasach kiedy Kolberg badał Kielecczynę, a więc już w okresie: *...rosnącego z każdym dniem u ludu do obrzędów dawnych zobojętnienia*, powszechny i żywy był tu, w okresie Bożego Narodzenia, obchód chłopców wiejskich z turoniem⁷⁷. Ks. Siarkowski opisał również turonia, z którym chodził: *...skrzypek i basista, oraz kilku chłopaków śpiewających pobożne kołędy*. Muzykanci przygrywali wówczas chłopcom do śpiewu⁷⁸. Wspomnijmy też literacki opis kuligu w *Popiołach* Żeromskiego, który napotkał *kłapacza*; kuligowi towarzyszyła wówczas kapela Żydów klimontowskich grająca mazury, oberki, krakowiaki i drabanty⁷⁹. W niektórych melodiach granych w Kieleckiem wyraźnie słychać wpływy muzyki żydowskiej.

Po ks. Siarkowskim i Kolbergu zainteresowanie etnografów i etnografów muzycznych tradycjami muzycznymi Kielecczyny nieco osłabło. Ożywienie nastąpiło dopiero w okresie międzywojennym. W tym czasie swoje etnograficzno-muzykologiczne eksploracje rozpoczął Jan Chorośiński⁸⁰. Szeroko pojęta Kielecczyna stanowiła bowiem, obok Powiśla⁸¹, ważny punkt jego

⁷⁴ O. Kolberg, *Lud, Serya XVIII*, s. II.

⁷⁵ Interesujące że Kolberg odnotował też niecenie sobótek w Pińczowskim w Wielki Piątek! (O. Kolberg, *Lud, Serya XIX*, s. 188-189).

⁷⁶ Sz. Jastrzębowski, *Czarnolas i Policzna*. Notatki etnograficzne, w: „Wisła” t. 10, z. 2, 1896, s. 234.

⁷⁷ O. Kolberg, *Lud, Serya XVIII*, s. II, 44-46.

⁷⁸ W. Siarkowski, *Materyały do etnografii Ludu polskiego z okolic Pińczowa*, s. 6.

⁷⁹ S. Żeromski, *Popioły*, t. 1, Warszawa 1983, s. 39-40.

⁸⁰ Pod wpływem uchwał Sekcji Muzycznej przy Lubelskim Związku Teatrów i Chórów (P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*, Warszawa 1998, s. 534).

⁸¹ W recenzji pracy w 1951 roku Jadwiga Sobieska pisała: *Zbiór ten ma wprowadzić czytelnika w świat tanecznych melodii ludowych części woj. kieleckiego i niewielkiego skrawka woj. lubelskiego na przestrzeni biegu Wisły od Tarnobrzegu przez Sandomierz, Puław pod Dęblin po Koźienice czyli w teren zwany przez jego mieszkańców Powiślem. Większość melodii zebrał autor z powiatu ilżeckiego, co stanowi uderzającą dysproporcję w stosunku do ilości przykładów z powiatów pozostałych (na 125 podanych melodii - 93 pochodzi z pow. Itza). Zbioru więc nie można pojmować jako zobrazowanie całego omawianego regionu. Ponieważ jednak Jan Chorośiński gromadzi melodie ludowe interesujących go okolic od lat kilkunastu - można się spodziewać, że posiada on w swoich tekach również liczny materiał z pozostałych powiatów Powiśla i ujaśni go w dalszych zapowiadanych wydawnictwach (J. Sobieska, *Recenzja: Melodie Taneczne Powiśla*, w: „Polska Sztuka Ludowa” 1951, nr 1-2, s. 63).*

zainteresowań. Badania te zaowocowały wydaniem, już po II wojnie, *Pieśni pracy ludu kieleckiego*, prezentujących repertuar pieśniowy z ówczesnych powiatów ilżeckiego, opatowskiego, jędrzejowskiego, kieleckiego, pińczowskiego, sandomierskiego i radomskiego: *Częste przebywanie na wsi, stąd zaś bezpośrednie i liczne kontakty z wykonawcami pozwalały mi na unikanie w tajniki folkloru. Przede wszystkim stwarzały warunki do zanotowania pieśni i jej wariantów w najciekawszych momentach, a więc przy pracy, z którą były przeważnie ściśle związane. Poznanie ludowej praktyki wykonawczej, nie spowodowanej przez nikogo ani wymuszonej indagacją zapisującego, daje dopiero cenny materiał etnograficzno-muzyczny*⁸².

Jednym z XX-wiecznych zbieraczy pieśni kieleckiej był Stanisław Suchorowski (1902-1943), absolwent lwowskiego Seminarium Nauczycielskiego⁸³, nauczyciel śpiewu i kierownik szkoły w Ociesękach (gdzie prowadził chór mieszany i orkiestrę dętą), później nauczyciel szkoły powszechnej w Kielcach, twórca piosenek dla dzieci, konspiracyjny nauczyciel gry na skrzypcach. Prowadził on w szkole trzygłosowy chór i orkiestrę złożoną ze skrzypiec, instrumentów szarpanych i harmonijek ustnych, oprócz tego kierował dwiema orkiestrami mandolinowymi i dwoma chórami starszej młodzieży, z którymi odnosił sukcesy na występach festiwalowych: *W ferie świąteczne i wakacyjne poza kursami dla nauczycieli i zjazdami regionalnymi zaszywał się Suchorowski w dalekie wioski świętokrzyskie i tam rozkoszując się folklorem, skrzętnie zapisywał melodie, zwyczaje i obrzędy. Następnie je opracowywał na chóry 2, 3-głosowe równe, 4-głosowe mieszane, orkiestry dęte, symfoniczne i skromne szkolne*⁸⁴.

Suchorowski również komponował, wydał m.in. oparte o zapisy terenowe *Pieśni ludowe świętokrzyskie* na chór mieszany i widowiska obrzędowe: *Wesele świętokrzyskie*, *Gaik świętokrzyski*, *Dożynki świętokrzyskie*. Napisał także fantazję *Opowieści puszczy świętokrzyskiej* oraz opracowania tańców ludowych na orkiestrę symfoniczną lub dętą.

W latach 30. XX wieku pieśni sobótkowe z okolic Kieleckiego przytoczył Jędrzej Cierniak⁸⁵. W 1934 roku w Kielcach rozpoczęła działalność Sekcja



Il. 4. Józef Haczyk, Sędziszów 1951, fot. Instytut Sztuki PAN - Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego

⁸² J. Chorośiński, *Pieśni pracy ludu kieleckiego*, Kraków 1955, s. 10; zob. też idem, *O pieśni i muzyce ziemi kieleckiej*, w: „Poradnik Muzyczny” 1951, nr 3, s. 5-7 i nr 4-5, s. 7-10; idem, *Życie i walka ludu ziemi kieleckiej w pieśni*, w: „Polska Sztuka Ludowa” 1952, nr 6, s. 301-315.

⁸³ Jako uczeń seminarium grał na harmonii dwurzędowej, którą doskonale znał już od 14 roku życia - obsłużył 19 wesel i kilkadziesiąt zabaw tanecznych. Grywał również na skrzypcach i flecie. (J. Swatoń, *Pieśniarz świętokrzyski*, w: „Pamiętnik Kielecki”, Przeszłość kulturalna regionu, red. J. Nowak-Dłużewski, Kielce 1947b, s. 223).

⁸⁴ J. Swatoń, *Pieśniarz świętokrzyski*, s. 227.

⁸⁵ J. Cierniak, *Tradycje sobótkowe w Świętokrzyskiem*, w: „Pamiętnik Świętokrzyski 1930”, red. A. Patkowski, Kielce 1931, s. 318-332.



Il. 6. Kapela z Kozłowa - Jan Dyba (skrzypce), Waław Dyba (skrzypce), Tadeusz Dyba (basy), 21 czerwca 1951, fot. Instytut Sztuki PAN - Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego

Regionalistyczno-Śpiewacza Związku Nauczycielstwa Polskiego. Jej członkowie, zwłaszcza nauczyciele szkół powszechnych, zbierali, opracowywali i popularyzowali (np. na łamach „Radostowej”) m.in. kieleckie pieśni ludowe, opisy lokalnych zwyczajów i obrzędów. Wśród nich działał niezwykle aktywnie Edward Szyłko - nauczyciel, regionalista, podnoszący konieczność zbieractwa i wydawania muzycznego folkloru świętokrzyskiego i sandomierskiego⁸⁶.

Okres międzywojenny to również początek dokumentacji fonograficznej w regionie kieleckim. Zapewne pierwszych, w tym regionie, „zdjęć” fonograficznych dokonali współpracownicy Centralnego Archiwum

Fonograficznego, działający w strukturach Biblioteki Narodowej, a utworzonego staraniem Juliana Pulikowskiego w 1934 roku. Nagrania te nie przetrwały pożogi wojennej. Wiemy, że w ówczesnym rozległym województwie kieleckim dokonano nagrań w powiatach: kieleckim (Grzymałków), miechowskim (Sulkowice), włoszczowskim (Będziny), a także w powiatach: opoczyńskim, radomskim i sandomierskim⁸⁷. Autorami nagrań byli Feliks Dąbrowa (dwa wałki Edisona - dwa dni prac terenowych w sierpniu 1937 roku), znany z dokumentacji fonograficznej na Kaszubach Tadeusz Grabowski (w powiatach Kielce i Sandomierz zapisał aż 40 wałków Edisona, wypełniając je, podczas dwudniowego pobytu w terenie w lipcu 1938 roku, 80 pieśniami i 29 melodiami instrumentalnymi) oraz Piotr Wiecha z powiatu miechowskiego, który w ciągu trzech miesięcy - od listopada 1935 do lutego 1936 roku - na 19 wałkach fonograficznych nagrał 147 pieśni. Dodajmy, że w powiecie opoczyńskim w 1938 roku nagrywała Zofia Grzesikówna⁸⁸.

Józef Swatoń nazwał świętokrzyską nutę, nie tak wyraźną, jak np. podhalańska czy kaszubska: *...siostrą rodzoną nuty krakowskiej i mazowieckiej*. W tym poetyckim porównaniu mieści się wyraźnie przejściowy charakter muzyki regionu kieleckiego⁸⁹. Melodie pieśni (np. weselnych) przyjmują tu często rytmikę krakowiaka. Z tańców występujących w tym regionie muzyk, pedagog i publicysta wymienił: krakowiaka, mazura, oberka, polkę i wiejski walc, podkreślił przy tym dominację metrum trójdzielnego. Odnotował również niechęć muzyków i tancerzy wiejskich do tandetnego miejskiego repertuaru. Skład typowej kapeli kieleckiej to kilkoro skrzypiec, klarnet, „maryna, czyli basetla” i czasem „dla kurażu” bęben. Instrumentem popularnym wśród pasterzy była tu fujarka⁹⁰.

⁸⁶ A. Sińczak, *Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego w regionie kieleckim w latach 1952-1953 w świetle materiałów Edwarda Szyłki*, „Muzyka” 2001, nr 3, s. 65-79.

⁸⁷ P. Dahlig, *Julian Pulikowski i Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego w latach 1935-1939*, „Muzyka” 1993, nr 3-4, s. 119-156, s. 137.

⁸⁸ Ibidem, s. 144-145.

⁸⁹ J. Swatoń, *Świętokrzyska nuta*, w: „Pamiętnik Kielecki”. Przeszłość kulturalna regionu, red. J. Nowak-Dłużewski, Kielce 1947a, s. 223.

⁹⁰ Ibidem, s. 223-224.

Melodie przeważnie są o rytmie staropolskim zrywającym i w tonacjach raczej durowych. Pieśni nabożne co wieś mają swoje ciekawe warianty i ozdobniki, nie mniej w nich również nagminnych zawodzeń. Specjalnie drżącym głosem [...] babusie śpiewać lubią wnuczętom dawne dumy, baśnie [...] kołysanki, pieśni zalotne i oczepinowe. Młodzi i dzielni chłopcy wolą pieśni o tempie i rytmie dziarskim, nie gardząc też starą pieśnią żołnierską. Często brzmią one atonalnie jakby niedokończone, czasem jakby zabrakło tchu lub smyczka grajkowi, na piątym tonie gamy zatrzymane, co im nadaje ciekawsze, a nawet tajemnicze brzmienie⁹¹.

W latach 50. ubiegłego wieku, a więc niemal w ostatniej chwili „żywołności” dawnych i autentycznych form muzykowania, a zarazem w obliczu postępujących już przemian wsi, urbanizacji i elektryfikacji, w ramach Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego, zorganizowanej przez Państwowy Instytut Sztuki we współpracy z Polskim Radiem, powstał zrab największej i najstarszej kolekcji nagrań dźwiękowych polskiej muzyki tradycyjnej - współczesnych Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN. W ówczesnym województwie kieleckim dokumentowała Ekipa Kielecka, kierowana początkowo przez Stanisława Mierczyńskiego, a następnie przez wspomnianego już Jana Chorośińskiego. Grupa ta, podzielona na dwa zespoły - pierwszy eksplorał powiat kielecki, posuwając się w kierunku Pińczowa, drugi działał w powiecie koneckim, rozpoczęła prace terenowe najwcześniej, bo już 19 lipca 1950 roku. Członkami Ekipy Kieleckiej byli m.in. Władysław Kuranda, Stanisław Mierczyński, Stefan Ostrowski, Władysław Wielowiejski, Aurelia Wierchoń [-Mioduchowska], Barbara Andrzejczak [-Krzyżaniak]. Z Ekipą od samego początku Akcji⁹² - choć do 1952 roku nieformalnie, współpracował również wspomniany Edward Szyłko, zbierając dla AZFM gawędy i pieśni kieleckie - łącznie zebrał ich ponad 250⁹³. Do października 1950 roku grupa zarejestrowała ponad 1070 pieśni i melodii, a od kwietnia do września 1951 roku ponad 2500 melodii. W kolejnym roku nagrano ponad 2050 fonogramów, zaś w maju 1953 ponad 260 pozycji. Ekipa pracując na bardzo rozległym terenie ówczesnego województwa kieleckiego (nagrania objęły również np. Radomskie), zapisała na taśmie ogółem niemal 6000 pieśni.

Teksty 22 pieśni i przyspiewek o tematyce społecznej z regionu kieleckiego, ze zbiorów ówczesnego Państwowego Instytut Sztuki (nagranych



Il. 7. Śpiewak Antoni Sołtys, Brzeziny 1951, fot. Instytut Sztuki PAN - Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego

⁹¹ Ibidem, s. 223.

⁹² W 1950 roku Szyłko wysłał Chorośińskiemu swój, powstały jeszcze w okresie międzywojennym, zbiór *Śpiewki świętokrzyskie*. W kolejnych latach nadsyłał m.in. materiały dotyczące sobótki z Klimontowa i Skotnik.

⁹³ A. Sińczak, *Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego*, s. 65-79.



Il. 8. Śpiewaczki - Balbina Gawłowska, Karolina Zawada oraz Władysław Łazarski (skrzypce) i Stefan Bukowski (klarnet), Żeliszawice 1951, fot. Instytut Sztuki PAN - Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego

w latach 1950-1952) przytoczyła na łamach „Literatury Ludowej” w 1957 roku Aurelia Mioduchowska. Zapisy te uzupełnia 20 śpiewek z Ostrowic i Wełnina (pow. Busko Zdrój) zapisanych przez Feliksa Plutę (*śpiwki śpiewane na pajskim, weselne i różne*). Opracowania artystycznego na chóry 2-, 3- i 4-głosowe, kilku kieleckich pieśni dokonał Włodzimierz Dębski, praca została wydana w 1959 roku w ramach Świętokrzyskich Dni Kultury.

Interesującym zbiorem 70 pieśni jest śpiewnik *Od Wisły po Pilicę* w opracowaniu Piotra Gana i Mirosława Niziurskiego. Niemal połowa pieśni pochodzi ze śpiewników zespołów arty-

stycznych ZMW. Przytoczony repertuar (teksty i zapisy melodii) skupia się w regionie radomsko-ilżeckim (pieśni spisane od śpiewaka weselnego Józefa Myszkii - kompilacje dawnych i nowszych tekstów - świadectwo żywotności folkloru) i w Opoczyńskim (zespół Studzianna), ale nie brak też pieśni z okolic Pińczowa, Włoszczowy, Opatowa, Masłowa, Dębskiej Woli, Mieronic. Zebrane pieśni pochodzą z nagrań Rozgłośni Polskiego Radia w Kielcach, dokonanych w latach 1958-1968 i stanowią tylko niewielką część taśmoteki - cennego materiału dokumentującego lokalny folklor, zasługującego na upowszechnienie i popularyzację.

Wspomniany Piotr Gan gromadził nagrania muzyki ludowej do 1983 roku. Z redaktorem, przy utrwalaniu na taśmach śpiewów i gry kapel, muzyków i instrumentalistów współpracowali realizatorzy Ryszard Makowski i Jerzy Szczepanek. Dokumenty fonograficzne odzwierciedlają muzyczne zróżnicowanie subregionalne szeroko pojętego regionu kieleckiego i utrwalają muzyczne tradycje Poniidzia, okolic Przysuchy i Opoczna, Szydłowca i Radomia oraz Powiśla. Z tej unikatowej kolekcji, liczącej kilka tysięcy nagrań, obficie czerpał Gan, czterokrotny laureat nagrody im. Oskara Kolberga, realizując audycje z cyklu *Muzyczna premiera tygodnia*. Zbiory muzyki ludowej, fonoteki Radia Kielce, obejmują 2502 utwory, nagrane w systemie monofonicznym, oraz 1205 taśm stereofonicznych, z czego 84 taśmy zawierają po 10-11 utworów, przede wszystkim zespołów śpiewaczych oraz zespołów pieśni i tańca (większość tych nagrań zebrali w latach 80. ub. wieku Czesław Kussal oraz Andrzej Kopeć). W zasobach radiowych znajduje się nadto 11 płyt skompilowanych przez Janusza Wosia, zawierających unikatowe nagrania, głównie z północnej części regionu, oraz cztery płyty z serii „Graj Kapelo!”, zredagowane przez Leszka Ślusarskiego. Poza tym, od wejścia technologii cyfrowej, na radiowych serwerach znajduje się ponad 500 utworów nagranych w latach 2002-2014, utrwalających wykonania różnych ludowych artystów, oraz dźwiękowa dokumentacja Buskich Spotkań z Folklorem, Dni Oskara Kolberga w Przysusze i koneckich „Muzykantów”⁹⁴.

⁹⁴ Zob. http://piotrgan.pl/pl/piotr_gan/fonoteka/ oraz: <http://piotrgan.pl/pl/multimedia/audycje/>

W 1991 roku powstało pierwsze i do dziś jedyne *stricte* etnomuzykologiczne studium dotyczące muzyki instrumentalnej regionu kieleckiego, a ściślej ludowej gry skrzypcowej w Kieleckiem. Autorka pracy Ewa Dahlig, (dziś Dahlig-Turek), skoncentrowała swe badania nie tyle na samym instrumencie, najbardziej rozpowszechnionym i dominującym w muzyce tradycyjnej - zarówno zespołowej, jak i indywidualnej „Od Tatr do Bałtyku”, ile na praktyce muzycznej. Takie ujęcie wydaje się wyjątkowo celne w obliczu gwałtownych przemian kulturowych i zanikania autentycznych, ugruntowanych tradycją dawnych form i stylów muzykowania wiejskiego, a także tradycyjnego instrumentarium. Autorka przeprowadziła w latach 1980-1982 badania nad grupą reprezentantów ostatniej generacji ludowych skrzypków Kielecczyny, a ściślej



Il. 9. fot. ze zbiorów prywatnych

subregionu kielecko-włoszczowskiego i terenów granicznych, np. sąsiadujących z regionem Radomskim⁹⁵. Muzycy ci, jako młodzi adepci gry na tym instrumencie, mieli możliwość kontaktu ze starszymi skrzypkami, a tym samym okazję do obcowania z praktyką muzyczną końca XIX stulecia. W toku badań terenowych udało się, dość wiernie, odtworzyć repertuar, uchwycić maniery wykonawcze i określić kontekst sytuacyjny granych utworów⁹⁶. Autorka praktykę muzyczną opisała jako ciąg procesów, rozwój muzyka od nauki podstaw gry, poznawania instrumentu i jego możliwości, gry pod okiem mistrza czy wraz z nim - najpierw w roli bębniisty czy sekundzisty, przez pierwsze samodzielne ogrywanie *pograjek*, *majówek*, *wyskubek* i in., aż po największy sprawdzian umiejętności muzyka i jego kapeli, jakim było wesele. E. Dahlig-Turek podjęła również próbę opisu elementów myślenia teoretycznego w odniesieniu do wiejskich muzykantów w Kieleckiem, uwzględniając wyniki badań np. nad oceną wykonawstwa, terminologią zawodową⁹⁷. Interesujące wyniki dała analiza materiału muzycznego. Okazało się, że repertuar instrumentalny posiada najstarszą proveniencję (w zakresie tonalności, formy i techniki gry) w przypadku melodii o pochodzeniu wokalnem, oderwanych od śpiewanego pierwowzoru (oberki *śpiewane*) i młodszy pokład folkloru, w grupie melodii czysto instrumentalnych, np. oberki *techniczne*, polki⁹⁸. Szczególny archaizm, cechujący grę wiejskich muzykantów, tłumaczy fakt, że: *...zasadnicze elementy techniki wykonawczej, reprezentowane współcześnie przez muzyków ludowych, którzy nie mieli bliższego kontaktu*

piotr_gan/

⁹⁵ Nagrano wówczas 550 wykonań instrumentalnych, w tym również melodie rdzennie wokalne wykonane przez instrumentalistów.

⁹⁶ E. Dahlig-[Turek], *Ludowa gra skrzypcowa w Kieleckiem*, Kraków 1991, s. 8.

⁹⁷ M.in. pojęcia: *kolano* - oznaczające pojedynczy człon melodyczny utworu instrumentalnego, *podrabianie* - ozdobne, kunsztowne ozdabianie melodii.

⁹⁸ E. Dahlig-[Turek], *Ludowa gra skrzypcowa w Kieleckiem*, s. 43.



Il. 10. fot. ze zbiorów prywatnych

z profesjonalną grą skrzypcową, pozostają niezmiennie od stuleci⁹⁹. Praca ta, cenna pod względem dokumentalno-analitycznym, stanowi obok archiwalnych nagrań, ważną bazę źródłową, także dla młodego pokolenia muzyków podejmujących trud ocalania i popularyzowania tradycyjnego repertuaru, we własnej praktyce muzycznej.

W latach 90. ubiegłego wieku bibliotekę pieśni regionu kieleckiego zasilili lokalne wydawnictwa, związane z dorobkiem indywidualnych zbieraczy i działaczy kultury.

Gminny Ośrodek Kultury w Masłowie, we współpracy z WDK w Kielcach, wydał w 1994 roku *Świętokrzyskie nuty Jana Pieniążka*, cenny zbiór archiwalnych zapisków, jak również kompozytorskiej i aranżerskiej, inspirowanej świętokrzyską nutą, twórczości samego autora-oświatowca, organisty i kierownika m.in. sześćdziesięcioosobowego Włosciańskiego Chóru Masłowskiego, złożonego z najlepszych w okolicy śpiewaków, cenionych i obecnych na wszystkich wiejskich uroczystościach. Wiele z autentycznych zapisów pieśni ludowych powstało w latach 50. XX wieku w ramach współpracy Pieniążka z Państwowym Instytutem Sztuki przy Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego. W 1997 roku ukazał się zbiór pieśni regionalnych *Śpiewam usi mojej*, zawierający repertuar lokalnych zespołów śpiewaczych, lub spisany od poszczególnych muzyków i śpiewaków ludowych. W tym samym roku opublikowany został zbiór *Pieśni i piosenki ludowe Kielecczyzny* w opracowaniu Stanisława Durleja i zafascynowanego lokalnym folklorem muzyka Filharmonii im. O. Kolberga w Kielcach Adama Chamerskiego. 150 zapisów pieśni (transkrypcji z nagrań magnetofonowych) pochodzi od cenionych artystów ludowych - członków licznych w regionie zespołów¹⁰⁰, m.in. Józefa Myszkę, Cecylii Korban, Bogusława Sitka, Agaty Kopeć, Tadeusza Kiliana, Haliny Szelestowej, oraz z wybranych źródeł, m.in. wspomnianych publikacji S. Suchorowskiego i J. Pieniążka. Zbiór uzupełniają utwory komponowane współcześnie, inspirowane nutą kielecką. Warto wspomnieć o wyborze popularnych na Kielecczyźnie melodii ludowych w opracowaniu artystycznym, na chór, głos solo i kapelę oraz zespół instrumentalny Jerzego Szczyrby, kierownika muzycznego zespołu Pieśni i Tańca „Kielce”, układowcy w Instytucie Wychowania Muzycznego, w ówczesnej Wyższej Szkole Pedagogicznej w Kielcach¹⁰¹.

W roku 2000 opublikowano cenny zbiór *Tańce świętokrzyskie*, zgromadzony przez Bogusława Sitka. Autor we wstępie podkreślił żywiołowy i zamaszysty charakter tańców regionu, uwydatniający się zwłaszcza w sposobie tańczenia mężczyzn. Wskazał też na wczesny zanik dawnych tańców korowodowych¹⁰².

⁹⁹ Ibidem, s. 77.

¹⁰⁰ Publikację uzupełniają opisy zespołów folklorystycznych, ich skład oraz barwne fotografie.

¹⁰¹ J. Szczyrba, *Pieśni i tańce kieleckie*, oprac. artystyczne J. Szczyrba, Kielce 1985.

¹⁰² B. Sitek, *Tańce świętokrzyskie* zebrane przez B. Sitkę, oprac. muzyczne J. Gumuła, z rysunkami układów tanecznych J. Chmielewskiego, Kielce 2000, s. 9-10.

Zebrany materiał, opatrzony komentarzem etnograficznym i choreotechnicznym, Sitek podzielił na trzy części: tańce związane z rokiem obrzędowym, weselne oraz popularne świętokrzyskie. Na przełomie pierwszej i drugiej dekady bieżącego stulecia powstały dwa obszerne wydawnictwa pieśni i muzyki Świętokrzyskiego i Kielecczyny. Pierwszy z nich to zbiór 420 świętokrzyskich melodii i tekstów pieśni ludowych¹⁰³ gromadzonych i opracowywanych od początku lat 50 przez Władysława Kuncewicza. Autor zbioru - organista kościoła na Karczówce



Il. 11. Trzeci od prawej w górnym rzędzie Jan Śliwa (klarnecista Orkiestry, Włościańskiej z Jędrzejowa), fot. ze zbiorów prywatnych

w Kielcach, już podczas nauki w liceum pedagogicznym, zaangażowany w działalność kapel, chórów i zespołów instrumentalnych, zetknął się z ludowym repertuarem. Jako muzyk, instruktor wielu zespołów, spisywał ulotny, zwłaszcza w warstwie tekstowej (bo często improwizowany) materiał. Choć zbiór w znacznej mierze opiera się na folklorze kultywowanym przez zespoły (zawiera też kilka kompozycji autora oraz melodie pochodzące spoza Świętokrzyskiego, lecz zasymilowane), a więc w fazie „drugiego bytu folkloru”, ma znaczenie dokumentacyjne, właśnie dla owych kontynuacji i przeobrażeń okresu powojennego, gdy muzyka tradycyjna oddalała się od kontekstu zwyczajowo-obrzędowego.

Druga pozycja, *Śpiewaj, śpiewaj do ostatka*, jest wyjątkowa w bibliografii pieśni ludowej omawianego regionu. Zbiór, opublikowany w 2007 roku, jest małą monograficzną antologią pieśni Cecylii Korban z Nidy, znanej twórczyni ludowej województwa świętokrzyskiego. Odnajdziemy tu, obok repertuaru autorskiego, również pieśni przekazane autorce przez matkę Stanisławę Paradowską.

W 2010 roku wydano zbiór *Pieśni dawnej Kielecczyny*, które zebrał z licznych dostępnych źródeł, również fonograficznych, Jerzy Gumuła - muzyk, nauczyciel, instruktor zespołów folklorystycznych¹⁰⁴. We wstępie Jerzy Szczyrba przytoczył wiele cennych uwag o wpływach regionów sąsiadujących na szeroko pojęty region kielecki, zwłaszcza w zakresie tańców ludowych i instrumentarium. Zwrócił on uwagę na obszary sąsiadujące z Kieleckiem i ich istotny wpływ na charakter tej muzyki. Od wschodu: Sandomierskie, od południowego wschodu wpływy Tarnowskie, tzw. Krakowiaków Wschodnich, od południowego zachodu wpływy Krakowskiego i dalej od Śląska, od zachodu wpływ religijnego ośrodka - Częstochowy - zarzewia pieśni pątniczej i dziadowskiej, od północy wpływ Mazowsza (Opoczyńskie, kapela z ręcznym bębenkiem zamiast basetli), od północno-wschodu, wpływ Radomskiego (Przysucha, Szydłowiec, Iłża) z kapelami z trzyczęściową pedalową harmonią polską.

Niniejszy artykuł, jak już wspomniano, jest uzupełnieniem do opublikowanych w 2013 roku przez Instytut Sztuki PAN najstarszych archiwalnych

¹⁰³ Polki na 2/4 (230 tekstów), oberki na 3/8 (70 tekstów) i walczyki na 3/4 (120 tekstów).

¹⁰⁴ Zbiór 469 pieśni podzielony został na działy: oberki, polki, walczyki, chodzone, ballady, mazurki, krakowiaki, kujawiaki, weselne, dziecięce i inne.



Il. 12. Kapela z Mieronic gra na po-grzebnie (Wincenty Zarębski - akordeon, Mieczysław Zarębski - skrzypce, Stanisław Zarębski - bęben, Stanisław Szkulik - trąbka, Władysław Zarębski - trąbka) fot. ze zbiorów prywatnych

nagrań dźwiękowych Kielecczyny na płycie „Pamiętki przeszłości” z archiwum wydobyte. *Pieśni i muzyka Kielecczyny*. Jest to pierwsza płyta prezentująca najstarsze z zachowanych dokumentów fonograficznych, na których utrwalono śpiewy i muzykę generacji wykonawców sięgających swym rodowodem czasów Oskara Kolberga. Warto jednak wspomnieć o wcześniejszych wybranych wydawnictwach i dokumentach fonograficznych, które zostały poświęcone muzycznym tradycjom regionu kieleckiego. Przede wszystkim wartość dokumentalną prezentuje płyta Polskiego Radia z serii *Muzyka źródeł* (vol. 4: *Małopolska północ-*

na)¹⁰⁵, uwzględniająca m.in. region kielecko-świętokrzyski. Serię czterech płyt pt. *Graj kapelo - ze skarbnicy folkloru świętokrzyskiego* zawdzięczamy Polskiemu Radiu Kielce. Płyta *Piotr Gan - Kolberg Kielecczyny* (czwarty krążek z tej serii) promuje wspomniany już portal <http://piotrگان.pl>, poświęcony Piotrowi Ganowi, który Muzeum Wsi Kieleckiej uruchomiło 29 sierpnia 2014 roku. Na tym portalu, poświęconym wybitnemu badaczowi muzyki ludowej Kielecczyny, zaprezentowane są m.in. jego audycje z lat 60. i 70. XX wieku, a także współczesne audycje Bronisława Opalki. Projekt zrealizowano w ramach obchodów Roku Kolbergowskiego. Warto wspomnieć też o pewnego rodzaju eksperymencie (eklektyzm) muzycznym na płycie *Ludovizja Kinior & Bielinianki* (2008), a także krążkach dokumentujących lokalne zespoły, obecnie kultywujące regionalny repertuar: kapeli Siedlecczanie, nagrania zespołu Leśnianie z Leśnej k. Bodzentyna, płyta z repertuarem w wykonaniu szkolnego zespołu folklorystycznego Małe Wolanecki z Dębskiej Woli k. Morawicy, czy Jodełki z Huty Starej. Warto jednak pamiętać o rozróżnieniu źródeł fonograficznych prezentujących najstarszy, dostępny w nagraniach pokład folkloru muzycznego od współczesnych, funkcjonujących już w innym kontekście, zwykle scenicznym i stylizowanym produkcji.

Charakterystyka muzyki regionu

Karol Kurpiński w najwcześniejszym powstałym, bo przed zgromadzeniem pierwszych znaczących i umożliwiających porównania zbiorów pieśni, artykule o muzycznym zróżnicowaniu regionów umiejscowił Kieleckie jeszcze w strefie „śpiewek wesołych”, w obszarze występowania metrów zarówno trójdzielnych, jak i parzystych¹⁰⁶. Kieleckie, wraz z Mazowszem, Kujawami, Wielkopolską, Sandomierszczyzną, a nawet Śląskiem, wpisuje się w rozległą strefę folkloru

¹⁰⁵ Autorzy tekstów: dr E. Dahlig, M. Baliszewska, A. Szewczuk-Czech, wybór i oprac.: M. Baliszewska, A. Szewczuk-Czech, red. J. Popis, M. Kawczyńska.

¹⁰⁶ K. Kurpiński, *O pieśniach w ogólności*, „Tygodnik Muzyczny” 1820, nr 9, s. 33-34.

muzycznego Polski środkowej¹⁰⁷. Mamy jednak w Kieleckiem graniczną strefę melodii w metrum trójmiarowym i rytmikę mazurkową, obok charakterystycznych dla południa dwumiarów, szybkie tempa, manierę *tempo rubato*, urozmaicone i pełne dynamizmu melodie o falistych, wariabilnie kształtowanych frazach i szerokim, sięgającym od seksty do oktawy ambitusie.

Charakterystyczne dla muzyki wokalne Kieleckiego są krótkie, improwizowane, jednozwrotkowe formy tekstowo-muzyczne. Przyśpiewki, zwane też tu niekiedy *krakowiakami*, stanowią najważniejszy element repertuaru muzycznego, nie tylko szeroko pojętej Kielecczyny, ale i regionów sąsiednich. Przeważają tu wyjątkowo ekspresyjne przyśpiewki w rytmach mazurkowych, choć na tym przejściowym terenie ścierania się północnego trójmiaru z dwumianem, możemy odnaleźć sporo przyśpiewek w metrum parzystym, a nawet te same wzory melodyczno-tekstowe, zmodyfikowane do dwu- lub trójmiaru. Ich improwizacyjny charakter, a zarazem niepoohamowana i przebogata inwencja twórcza ludu, łącząca w tekstach np. obrazy przyrody i ludzkiego uczucia, wykorzystująca często niespotykane porównania, zwroty, metafory, inspirowała XIX-wiecznych obserwatorów i słuchaczy, którzy doszukiwali się w ulotnych tekstach *krakowiaków* - nie bez słuszności - echa „słowiańskiego eposu”, tajemniczej symboliki, również obrzędowej: *...której zapomnieliśmy klucza: Forma krakowiaka jest niejako ostatnim namacalnym w swym składzie, a przez to dostępnym dla badania, złomkiem większych utworów, których pośrednie ustępy w biegu czasu ulotniwszy się, w końcu zostawiły samą antytezę, tylko ciemną zagadkę. [...] Należy krakowiaka porównywać z pieśnią, obrzędem, podaniem i gusem, słowem uważać go za oderwane ogniwo wielkiego łańcucha faktów i idei, za rezultat mnogich przyczyn i skutków...*¹⁰⁸.

Krótkie, weselne „piesnki” były, jak zanotował Siarkowski: *...na prędcie improwizowane*. Badacz odnotował również zmienne tempa w weselnych pieśniach obrzędowych, różnicujących śpiew „wyprowadzanego” starościny w zależności od tego, czy młoda była sierotą, czy mogła cieszyć się błogosławieństwem rodziców¹⁰⁹.



Il. 13. Od lewej: Jan Śliwa (klarnet), za nim Jan Molenda (flet), od prawej: Boryka [b.d.] (skrzypce), Józef Putowski (skrzypce), Józef Haczyk (konrabas), fot. ze zbiorów prywatnych

¹⁰⁷ J. Sobieska, *Polski folklor muzyczny*, cz. 1. *Materiały do nauczania*, cz. 2. *Przykłady muzyczne*, Materiały pomocnicze dla nauczycieli szkół i ognisk artystycznych, z. 183, Warszawa 1982, s. 128; Nowe wydanie, red. P. Dahlig, Warszawa 2006; J. Stęszewski, *Uwagi o etnomuzycznej regionalizacji Polski*, w: *Dyskurs o tradycji*, Ossolineum 1972, s. 323-384, s. 335.

¹⁰⁸ Anonim, *Kilka słów o znaczeniu „Krakowiaków”*, w: „Pamiętnik Kielecki” na rok zwyczajny 1871, Kielce 1971, nakładem księgarni M. Goldhaara, s. 104-126. Prześpiwowanie się gości w karczmie opisał też Jan Kanty Gregorowicz: *Czasem dwie i trzy takie piosnki złączą się z sobą w jeden niesforny akord, bo każda z innego tonu i na inną nutę* (J.K. Gregorowicz, *Wieś Świętniki*, t. 1, s. 145).

¹⁰⁹ W. Siarkowski, *Materiały do etnografii Ludu polskiego z okolic Kielc*, cz. 3, s. 115.

Charakterystyczną cechą śpiewu kieleckiego jest jego energia, ekspresja i dążność do osiągnięcia, nasilonym głosem, najwyższych rejestrów i pozycji¹¹⁰. J. Chorośiński zwrócił uwagę, że na otwartej przestrzeni wykonywano przyspiewki w wyższych pozycjach głosowych („pełną piersią”), w szybszym tempie, z wyraźniejszymi i ostrzejszymi akcentami i częstymi rubatami¹¹¹. Z Polską środkową łączy Kieleckie podobny zakres ambitusu melodii - od seksty do oktawy¹¹². Jadwiga Sobieska wskazała też na charakterystyczną cechę melodii kieleckich, pozostających w typie descendentalnym, co z kolei zbliża je do typu melodii obszarów górskich: *Descendentalny przebieg melodyki można odnaleźć w folklorze Kielecczyny, ściślej w nucie świętokrzyskiej, rozpowszechnionej w Kieleckiem w funkcji tanecznej przyspiewki o zwartej rytmice i żywym tempie*¹¹³.

Melodie przyspiewek stanowią rdzeń najdawniejszego, opartego o skale modalne repertuaru instrumentalnego. Archaiczna modalność jest również obecna w najstarszych pieśniach obrzędowych (w repertuarze tym odnajdujemy również wpływy Lubelskiego). Ogólnie jednak melodie kieleckie, w przeważającej mierze, utrzymane są w skalach dur-moll, choć nie zawsze w pełnej postaci¹¹⁴. W śpiewie, jak i w muzyce instrumentalnej, występuje maniera *tempa rubato* zanikająca w kierunku południowym. W śpiewach pojawiają się niekiedy asemantyczne interjekcje. Kieleckie charakteryzuje się niezwykle żywotnością kapel i repertuaru instrumentalnego, zwłaszcza tanecznego. Styl instrumentalny zdominował w tym regionie folkloru pieśniowy, pieśni kieleckie przyjmują melodie popularnych tu tańców: oberka, polki, walczyka. Obok oberkowych tańców i tańców-zabaw, jak *owczarz* czy *skakany*, pojawiają się lokalne formy z pogranicza *mazura* i *oberka*, o dawniejszej proveniencji, zwane tu *chłopami*. Rytmika wokalnych polek kieleckich zbliża się często do krakowiaka: *W muzyce świętokrzyskiej liczą się „kolanka” i „podróbki”, tzn. ozdobniki charakterystyczne dla melodii tego regionu. Jeśli są one obecne w wykonawstwie zwłaszcza melodii do tańca, a więc chodzonych, polkach, oberkach i mazurkach (chłopach), to dobrze*¹¹⁵.

W Kieleckiem mężczyźni śpiewali częściej niż w innych regionach (z wyjątkiem Rzeszowszczyzny, Podhala i innych górskich rejonów), co daje się zauważyć również w nagraniach dokumentalnych¹¹⁶.

Do tańca, np. podczas piasów sobótkowych wystarczał tylko skrzypek¹¹⁷. Przy mniej ważnych spotkaniach tańczono nawet *na sucho*, czyli przy śpiewie

¹¹⁰ J. Sobieska, *Polski folklor muzyczny*, cz. 1, s. 128; Z.J. Przerembski, *Regionalna zmienność wysokości śpiewu ludowego w Polsce*, w: „Muzyka” 1993, nr 3-4, s. 36; idem, *Emocjonalna muzyka ludowa Kieleckiego*, w: „Wychowanie Muzyczne w Szkole” 1994, nr 2, s. 59.

¹¹¹ J. Chorośiński, *Pieśni pracy ludu kieleckiego*, s. 126-127, 206, 232-233.

¹¹² J. Sobieska, *Polski folklor muzyczny*, cz. 1, s. 93, 128.

¹¹³ Ibidem, s. 95, 63.

¹¹⁴ Z.J. Przerembski, *Emocjonalna muzyka ludowa Kieleckiego*, s. 56.

¹¹⁵ J. Szczyrba, *Dzieje i charakterystyka śpiewu ludowego na Kielecczyźnie*, w: J. Gumuła, *Pieśni dawnej Kielecczyny*, t. I, zebrał i oprac. J. Gumuła, Kielce 2010, s. 30.

¹¹⁶ Z.J. Przerembski, *Emocjonalna muzyka ludowa Kieleckiego*, s. 58.

¹¹⁷ O. Kolberg, *Lud, Serya XVIII*, s. 52.

zebranych gości¹¹⁸. Na podstawie analizy zapisków O. Kolberga¹¹⁹ w Kieleckim możemy wyróżnić najbardziej archaiczne zespoły instrumentalne: skrzypce i basy (wspomniane, za Siarkowskim, skład przy chodzeniu z turem); skrzypce i bęben (wesela w Chybicach)¹²⁰ oraz skrzypce, dudy i bęben (Opatowiec)¹²¹. W opisie wesela od Sobkowa i Chmielnika ks. Siarkowski odnotował w zrękowinach udział skrzypka i basisty, którzy przyprowadzeni przez młodego do domu narzeczonej: *...sadowiąc się na stole, zaczynają wygrywać skoczne oberki i krakowiaki*, do których na początku obrzędu starosta, staroscina i młody przyśpiewywali „krótkie piosnki”, a następnie tańczyli: *...przytupując w takt, aż ziemia dudni a szybki w oknach się trzęsą*. Autor wspomina też o tańcach w kole. Basista i skrzypek w dzień wesela prowadzili weselników rano do domu młodej¹²². Fikcyjna postać w powieści Jana Kantego Gregorewicz, Janek Gruzda: *...gdy usłyszał muzykę w karczmie, żadne zakazy, prośby i pilnowania nie pomogły: on musiał pokazać na swoim [...] siadał około grajka i basetlisty i patrzył jak w tęczę na palce, co nikielki fruczki latały po strunach*¹²³. Na weselu w rękach družbów dźwięczały również baty, które możemy jako aerofony eksplozywne, zaliczyć do narzędzi dźwiękowych, bez których: *...żaden družba do weselniej zabawy i tańca nie mógłby być przypuszczonym*¹²⁴ i *...których w tańcach nawet z rąk nie wypuszczają*¹²⁵. Wśród składów instrumentalnych spotykanych w Kieleckim Jadwiga Sobieska wyróżniła: skrzypce, bębenek; skrzypce, basy; skrzypce, harmonię ręczną; skrzypce I, sekund, klarnet, basy; skrzypce, harmonię, klarnet, basy; lokalnie duże kapele dęte¹²⁶. Najstarszy skład kapeli w Kieleckim, spo-

¹¹⁸ B. Sitek, *Tańce świętokrzyskie*, s. 10.

¹¹⁹ P. Dahlig, *Instrumenty muzyczne w monografiach regionalnych Oskara Kolberga*, w: „Biuletyn Kwartalny Radomskiego Towarzystwa Naukowego”, t. XXIV, z. 1-4, red. K. Janczewska-Sołomko, Radom 1987, s. 42.

¹²⁰ O. Kolberg, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa. Serya XX, Radomskie*, cz. 1. Kraków 1887, s. 161.

¹²¹ Idem, *Lud, Serya XIX*, s. 254-255.

¹²² W. Siarkowski, *Materyały do etnografii Ludu polskiego z okolic Kielc*, cz. 3, s. 112-114.

¹²³ J.K. Gregorowicz, *Wieś Świątniki*, t. 1, s. 64. Autor opisał tu również pierwsze próby własnoręcznego wykonania instrumentu przez młodego muzykanta: *Po każdej takiej zabawie potem ciągle strugał, dłubał, kręcił włosia końskie [...] Nareszcie jednego dnia struganie się skończyło: Janek wydlubał skrzypki. Ale jakieżto były skrzypki? Na kawałku prostej deski naśladowującej dosyć naturalne skrzypce, bo była i szyjka i w pośrodku porobione werznięcia, stała w jednym końcu podstawka, na której oparte z włosia i jedwabiu pokrecone cztery struny, przechodziły do drugiego końca. Pociągnięcie smyczka po tym dziwnym instrumencie przypominało bardzo brzęczenie różnych owadów*” (ibidem, s. 64-65). Losy Janka opisane na kolejnych kartach dzieła Gregorowicza, choć fikcyjne, rzucają nieco światła na zagadnienie postaci XIX-wiecznego muzyka ludowego i mogą stanowić literackie, uzupełniające źródło dla tego zagadnienia. Autor poświęca nieco miejsca opisom m.in. zabawy w świątnickiej karczmie i wesela, gdzie: *...w uszach dudliło rzępolenie skrzypka*, pada też określenie na muzykanta: *wesołuch czy skrzypiciel*, autor wspomina też o basach, jako istotnym instrumencie uzupełniającym skład najprostszej, dwuosobowej kapeli (ibidem, s. 145-146, 149, 158; t. 2, s. 60) oraz o dudce (piszczalce) z trzciny (ibidem, s. 158), a także o osobliwej kapeli w składzie: wspomniana dudka (zamiast skrzypiec), basetla i dzieża do pieczenia chleba, zastępująca bęben (ibidem, s. 159; tu również, na kolejnych stronach barwny i sugestywny opis sytuacji tanecznej), zob. też: J.K. Gregorowicz, *Obrazki wiejskie*, t. 2, s. 109; t. 3, s. 103 (tu wzmianka o kapeli: skrzypce i basetla, muzycy siedzieli w karczmie na stole - podwyższeniu).

¹²⁴ W. Siarkowski, *Materyały do etnografii Ludu polskiego z okolic Kielc*, cz. 2, s. 36, 38.

¹²⁵ Idem, *Okolice Kielc. Piotrkowice*, w: „Pamiętnik Kielecki” na rok zwyczajny 1874, red. W. Siarkowski, Kielce - Warszawa 1874, nakładem księgarni M. Goldhaara, s. 36.

¹²⁶ J. Sobieska, *Polski folklor muzyczny*, cz. 1, s. 79.

tykany jeszcze w początkach XX wieku, stanowiły pierwsze skrzypce (prym), drugie skrzypce (sekund, grający proste, lecz wyraźne rytmicznie, wypełnienie harmoniczne lub zdwajający niekiedy melodię prymu obligato, czyli o oktawę niżej) oraz pełniące funkcję rytmiczno-burdonową dwustrunne małe basy (dawniej) albo tzw. basy *nieprzebrane* trzystrunowe lub, w nowszej praktyce, czterostrunne, wielkością zbliżone do kontrbasu: *Wesela w okolicy Daleszyc, Bodzętyna, Łysogór, odbywają się hucznie i krzykliwe; często trwają trzy dni, [...] a muzyka ze skrzypców i basetli złożona, gra nieprzestannie*¹²⁷.

Do kapeli takiej, z czasem - zwłaszcza w okresie międzywojennym, dołączał bębenek jednostronny z brzękadłami (*łachczyk*), który wyparł archaiczne basy. Bębniista kontrolował rytm gry, a skrzypek, na bazie podawanego rytmu, mógł się skupić na ozdabianiu linii melodycznej. Podczas badań prowadzonych w latach 80., w Kieleckiem w znacznie mierze aktywne były jeszcze dwuosobowe kapele w składzie: skrzypce i bęben - taki też zestaw instrumentów w zespole uznawali informatorzy (reprezentanci pokolenia 1. poł. XX wieku) za najstarszy, jaki pamiętali. Był to zespół ogrywający najbiedniejsze wesela. W okresie międzywojennym mały bębenek zastępowano często większym barabanem, czyli bębniem dwustronnym z talerzem, trójkątem, by w toku dalszego rozwoju kapeli, po wojnie, wprowadzać w miejsce bębna nawet zestawy perkusyjne, tzw. *dżaz*. Z początkiem ubiegłego stulecia w kapelach kieleckich zaczęły pojawiać się też harmonie, zwłaszcza dwurzędowe diatoniczne i *trzyrzędówki* chromatyczne, czy *pedałówki*. W okresie międzywojennym głosy basowe harmonii przejmowały często rolę sekundzisty. W tym czasie składy kapel powiększane były o klarnet, kornet, trąbkę, a nawet saksofon¹²⁸.

Dla zagadnienia przyczyn popularności instrumentów dętych w kapelach, zwłaszcza na południu i południowo-zachodzie regionu, istotna jest wzmianka przytoczona przez Kolberga: *Niektórzy [Proszowiaczy - J.J.] wielką do muzyki ukazują zdolność; miejscami, jak np. w Wawrzęczycach pod Proszowicami i w Rokitnie pod Szczekocinami potworzyli z nich pracowici nauczyciele formalnych i dobrze w swym zakresie funkcjonujących członków orkiestry, z dętych najczęściej złożonej instrumentów*¹²⁹.

Kilka uwag o zróżnicowaniu instrumentarium kieleckiego, rozpoczynając od podkreślenia wpływu śląskich kapel dętych, od strony południowo-zachodniej, przytoczył Jerzy Szczyrba: *Instrumenty dęte (klarnet, trąbka) zaczęły wchodzić do kapel ludowych zwłaszcza w regionach południowej Polski, z jakimi Kielecczyzna graniczy. Jedynie powiaty sąsiadujące z opoczyńskim (konecki, częściowo włoszczowski), mazowieckim (Skarżysko-Kamienna) i lubelskim (sandomierskim) tego się częściowo ustrzegły. Natomiast stronę południowo-zachodnią (Busko, Pińczów, Jędrzejów) zdominowały kapele w stylu nowosądeckim i krakowskim, gdzie klarnet i trąbka weszły do obiegu po I wojnie światowej,*

¹²⁷ O. Kolberg, *Lud, Serya XX*, s. 156.

¹²⁸ E. Dahlig-[Turek], *Ludowa gra skrzypcowa w Kieleckiem*, s. 8, 16, 20-21, 23; B. Sitek, *Tańce świętokrzyskie*, s. 11.

¹²⁹ O. Kolberg, *Lud, Serya XVIII*, s. 33.

*kiedy chłopci służący w armii austriackiej, wracając do domu z czynnej służby poprzywozili te instrumenty*¹³⁰.

Autor zbioru wskazał też na przemiany owego instrumentarium, zastępowanie jednych instrumentów innymi, na których grano w innym stroju muzycznym. Dawniej w kapelach używano małych klarnetów w stroju Es i kornetu klapowego - tzw. trąbki *skrzydlówki*; w późniejszym czasie zastąpiono te instrumenty klarnetami w stroju B i trąbkami wentylowymi oraz rozbudowano skład o puzon klapowy. Udział instrumentów dętych w kapelach widoczny jest zwłaszcza w południowo-zachodniej części regionu aż po subregion włoszczowski. Taką sytuację można tłumaczyć również infiltracją „mody” w kapelach krakowskich (skrzypce, basy, kornet / po I wojnie trąbka i klarnet) i pomieszczeniem muzycznym, zauważalnym zwłaszcza w okolicach Jędrzejowa, uznawanego przez mieszkańców za Krakowski.

Muzyka instrumentalna w Kieleckiem służyła niemal wyłącznie do tańca, z wyjątkiem np. gry skrzypka (samego, bez kapeli), którą przeplatał śpiew kobiet, podczas obrzędu oczepin¹³¹. Ewa Dahlig-Turek podkreśliła, że kielecką grę instrumentalną cechuje żywiołowość¹³². Jadwiga Sobieska zaś wspomniała o wariabilności wykonania melodii instrumentalnych przez kieleckich skrzypków¹³³. Tak też było z tańcem, w którym prym wiodli mężczyźni - w Kieleckiem szczególnie wytrwali tancerze¹³⁴. Na wozach, podczas przejazdu do ślubu kapela grała specjalny repertuar, zwany od jego funkcji: *...ciągłymi kawalkami* (np. *mazury, wędrownce, światowe, powiślaki* przy wschodniej granicy regionu, *drogowe* zaś towarzyszyły przyjazdowi młodego do domu młodej, jak i grane były w drodze do kościoła: *Stali bywalcy zabaw mieli swoje ulubione melodie taneczne, którym nadawano przydomki utworzone od ich nazwisk*. Wywołanie odpowiedniej nazwy było dla muzyków jednoznacznym wskazaniem zamawianego utworu¹³⁵.

Wśród melodii dwumiarowych w Kieleckiem dominują polki, nielicznie pojawiają się również krakowiaki, zwłaszcza w rejonie południowo-zachodnim, w okolicach Jędrzejowa. W okolicach Miechowa krakowiaki, a także polki i walce były już bardzo popularne¹³⁶. Polskiego krakowiaka oraz oberka, a także cykl („jeden taniec”) złożony z wolnego (czyli polskiego) oraz mazura i krakowiaka, wymienił Kolberg w opisie wesela od Pińczowa i Buska¹³⁷. Wśród trójmiarowych melodii dominują te oparte na rytmice mazurkowej, a więc oberki we wszelkich lokalnych odmianach¹³⁸: wspomniane *ciągłe, drogowe*, typowo kielecki *dryptok*. O „suicie świętokrzyskiej”, złożonej z długo granego oberka, krótszej polki

¹³⁰ J. Szczyrba, *Dzieje i charakterystyka śpiewu ludowego na Kielecczyźnie*, s. 24-25.

¹³¹ E. Dahlig-[Turek], *Ludowa gra skrzypcowa w Kieleckiem*, s. 8, 18.

¹³² Ibidem, s. 64.

¹³³ J. Sobieska, *Recenzja: Melodie Taneczne Powiśla*, s. 64.

¹³⁴ B. Sitek, *Tańce świętokrzyskie*, s. 10.

¹³⁵ E. Dahlig-[Turek], *Ludowa gra skrzypcowa w Kieleckiem*, s. 17.

¹³⁶ W. Jaskłowski, *Wiś Mnichów (w Powiecie Jędrzejowskim)*, w: „Wisła” 1904, t. 18, z. 4, s. 187.

¹³⁷ O. Kolberg, *Lud, Serya XVIII*, s. 65, 68.

¹³⁸ Oberka tańczonego w karczmie i podczas sobótek, oraz obertasy grane *do posłuchu* wspomniął w XIX-wiecznym dziełku J.K. Gregorowicz, *Wiś Świętniki*, t. 1, s. 146; t. 2, s. 83; idem: *Obrazki wiejskie*, t. 2, s. 114).

i przyglądzonej oberkiem, wspomniał Bogusław Sitek¹³⁹. Dla muzyki regionu kieleckiego charakterystyczne są przede wszystkim oberki, a najstarszą i najbardziej archaiczną ich grupę stanowią oberki *śpiewane*, zwykle wykonywane w wolniejszym tempie od *technicznych*. U podnóża Gór Świętokrzyskich dla określenia najstarszej warstwy repertuaru muzycznego stosowane są nazwy *chłop*, *chłop świętokrzyski*, zaś wzdłuż zachodniej granicy Kielecczyny mówi się o oberach *śpiewanych*: *W okresie międzywojennym starszą warstwę repertuaru tanecznego, a więc przede wszystkim oberki i polki (a także walczyki), określano popularnie jako chłopskie, w odróżnieniu od pojawiających się stopniowo nowszych tańców [...]. Nazwa chłopski oznaczała przy tym nie tylko pojedynczy, tradycyjny utwór taneczny, ale często cały cykl tańców wykonywanych w określonej kolejności, [...] np. chłopski składał się z otera, polki i walczyka. Walczyk wykonywano po to, aby pogładzić, tj. pozwolić tancerzom odpocząć po dwóch szybkich tańcach*¹⁴⁰.

Występują w Kieleckiem też walce, walcerki, polki-mazury, a także mazury, często o nieludowej proveniencji.

Zagadnienie tradycji muzycznych regionu kieleckiego nie zostało dotąd opracowane kompleksowo. Prócz prac poświęconych określonej, wybranej tematyce (np. studium etnomuzykologiczne pt. *Ludowa gra skrzypcowa w Kieleckiem*, Ewy Dahlig-[Turek]) czy licznych regionalnych śpiewników, zwykle o charakterze użytkowym nie powstało dotąd zbiorcze opracowanie, podejmujące zagadnienie historycznych uwarunkowań, a zwłaszcza przestrzennego, subregionalnego zróżnicowania repertuaru i stylu muzycznego na terenie szeroko pojętej Kielecczyny. Brak również etnomuzykologicznej antologii pieśni i melodii regionu, która mogłaby powstać w oparciu o liczne zachowane zbiory fonograficzne o najstarszej proveniencji. Niniejszy artykuł, będący tylko skromnym przyczynkiem i próbą podjęcia opisu muzycznych tradycji omawianego regionu w szerszym kontekście, sygnalizuje tylko potrzebę takiego opracowania oraz dotyka spraw podstawowych i najistotniejszych.

Jacek Jackowski

Bibliografia:

Czasopisma:

- „Biuletyn Kwartalny Radomskiego Towarzystwa Naukowego”, t. XXIV, z. 1-4.
- „Literatura Ludowa” 1957, nr 2.
- „Muzyka” 1993, nr 3-4; 2001, nr 3.
- „Polska Sztuka Ludowa” 1952, nr 6.
- „Poradnik Muzyczny” 1951, nr 3, nr 4-5.
- „Przegląd Katolicki” 1902, nr 20, nr 21.
- „Wisła” 1896, t. 10, z. 2; 1904, t. 18, z. 4.

¹³⁹ B. Sitek, *Tańce świętokrzyskie*, s. 10.

¹⁴⁰ E. Dahlig-[Turek], *Ludowa gra skrzypcowa w Kieleckiem*, Kraków 1991, s. 46.

„Wychowanie Muzyczne w Szkole” 1994, nr 2.

Opracowania:

Anonim, *Kilka słów o znaczeniu „Krakowiaków”*, w: „Pamiętnik Kielecki” na rok zwyczajny 1871. Kielce 1971.

Augustynik G., *Śp. ksiądz Władysław Siarkowski*, w: „Przegląd Katolicki” 1902, nr 20 i 21.

Bielawski L., *Oskar Kolberg* (hasło), w: *Encyklopedia Muzyczna PWM* (część biograficzna) 1997, t. 5 (k, l, ł).

Bracha K. (red.), *Legenda świętokrzyskie* (materiały z interdyscyplinarnej konferencji naukowej zorganizowanej przez Wojewódzki Dom Kultury w Kielcach oraz Instytut Historii Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego w Kielcach: Wólka Milanowska, 23-24.10.2008 r.), Kielce 2009.

Bracha K., Michalska-Bracha L., *Świętokrzyska czarownica. Od średniowiecznego mitu do współczesnego symbolu religijnego*, w: *Region Świętokrzyski. Mit czy rzeczywistość*. Materiały konferencji naukowej. Kielce, 23 maja 2001, red. J. Wijaczka, Kielce 2001.

Cierniak J., *Tradycje sobótkowe w Świętokrzyskiem*, w: „Pamiętnik Świętokrzyski 1930”, red. A. Patkowski, Kielce 1931.

Chorosiński J.,

O pieśni i muzyce ziemi kieleckiej, w: „Poradnik Muzyczny” 1951, nr 3, nr 4-5.

Pieśni pracy ludu kieleckiego, Kraków 1955.

Życie i walka ludu ziemi kieleckiej w pieśni, w: „Polska Sztuka Ludowa” 1952, nr 6.

Cygan S.

Z gwary świętokrzyskiej. Świat dawnej wsi w relacjach mieszkańców. Pogwarki.

Twórczość ludowa. Słowniczek, Kielce 2009.

Przejawy świadomości językowej mieszkańców wsi końca XX wieku na przykładzie Lasocina na Kielecczyźnie, Kielce 2011.

Na świętokrzyskim gwarowym gościńcu: pogwarki, słowniczek, Kielce 2008.

Dahlig-[Turek] E., *Ludowa gra skrzypcowa w Kieleckiem*, Kraków 1999.

Dahlig P., *Instrumenty muzyczne w monografiach regionalnych Oskara Kolberga*, w: „Biuletyn Kwartalny Radomskiego Towarzystwa Naukowego”, red. K. Janczewska-Sołomko, Radom 1987, t. XXIV, z. 1-4.

Julian Pulikowski i *Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego w latach 1935-1939*, w: „Muzyka” 1993, nr 3-4.

Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej, Warszawa 1998.

Dębski W., *Kieleckie pieśni ludowe*, oprac. W. Dębski. Kielce 1959.

Durlej S., Chamerski A., *Pieśni i piosenki ludowe Kielecczyzny*, Kielce 1997.

Elżanowska M., „*Pieśni tysogórskie*”. *Prolegomena filologiczne*, w: „Pamiętnik Literacki” 1997, t. LXXXVIII, z. 2.

Erber B., *Zarys stanu badań etnograficznych w województwie kieleckim*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” 1964, t. 2.

Firlej W., *Piśmiennictwo księży diecezji kieleckiej i sandomierskiej w XIX wieku*, Kielce 2011.

- Gaik świętokrzyski*. Widowisko obrzędowe w 1 odsłonie do użytku zespołów teatralnych, świetlicowych, szkół średnich i powszechnych wszystkich stopni, Kielce 1938.
- Gan P., Niziurski M., *Od Wisły po Pilicę*, Kielce 1968.
- Gloger Z., *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, ze wstępem J. Krzyżanowskiego, t. 4. Reprint z wydania 1900-1903, Warszawa 1985.
- Gregorowicz J.K.
Obrazki wiejskie, Warszawa 1852, t. 1-3.
Wieś Świątniki (wiejskie zarysy), Warszawa 1886, t. 1 i 2.
- Gumuła J., *Pieśni dawnej Kielecczyny*, zebrał i oprac. J. Gumuła, Kielce 2010, t. I.
- Imiolek M.
Strój ludowy na Kielecczyźnie - wybrane aspekty zjawiska (uwagi na marginesie opracowania pt. „Stroje ludowe Kielecczyny”), w: *Stroje ludowe jako fenomen kulturowy. Atlas Polskich Strojów Ludowych*, zeszyt specjalny, red. A.W. Brzezińska, M. Tymochowicz, Wrocław 2013.
Strój ludowy na Kielecczyźnie, Kielce 2001.
Stroje ludowe Kielecczyny, Kielce 2012.
- Jakśłowski W., *Wieś Mnichów* (w Powiecie Jędrzejowskim), w: „Wisła” 1904, t. 18, z. 4.
- Jastrzębowski Sz., *Czarnolas i Policzna. Notatki etnograficzne*, w: „Wisła” 1896, t. 10, z. 2.
- Kamocki J., *Zarys grup etnograficznych w Polsce*, w: „Ziemia” 1965, Prace i materiały krajoznawcze, Warszawa.
- Koba-Ryszewska T., *Przeszłość administracyjna ziem województwa kieleckiego*, w: *Z dziejów ziemi kieleckiej*, red. T. Weintraub, Warszawa 1970.
- Kolberg O.,
Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, Serya I, Pieśni ludu polskiego, Warszawa 1857, (Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga, t. 1, Wrocław - Kraków 1961).
Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, Serya I, Sandomierskie, Kraków 1865, Wrocław - Kraków 1962, t. 2.
Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, Serya XVIII, Kieleckie cz. 1. Kraków 1885, Wrocław - Poznań - Kraków 1963, t. 18.
Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, Serya XIX, Kieleckie cz. 2. Kraków 1886, Wrocław - Poznań - Kraków 1963, t. 19.
Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, Serya XX, Radomskie cz. 1. Kraków 1887, Wrocław - Poznań - Kraków 1964, t. 20.
Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, Serya XXI, Radomskie cz. 2. Kraków 1888, Wrocław - Poznań - Kraków 1964, t. 21.
Korespondencja Oskara Kolberga, cz. 2 (1877-1882), Wrocław - Poznań - Kraków 1966, t. 65.
- Korban C., *Śpiewaj, śpiewaj do ostatka*, Pieśni i piosenki ludowe z repertuaru Cecylii Korban, Morawica 2007.
- Kuczyński J., *Ziemia zabytków*, w: *Ziemia kielecka. Przyroda, zabytki, współczesność*, Kraków 1974.
- Kuncewicz W., *Świętokrzyskie melodie ludowe*, zebrał, zapisał i tekstem opatrzył W. Kuncewicz, Kielce 2009.
- Kurpiński K., *O pieśniach w ogólności*, w: „Tygodnik Muzyczny” 1820, nr 9.
- Kurska A., *Kamienne kraje. O wycieczce Władysława Maleszewskiego w Świętokrzyskie Góry*, „Studia Kieleckie” 1994, nr 1/81.

- Liljana (pseud.), *Rzecz historyczna o mieście Kielcach*, w: „Pamiętnik Kielecki” na rok zwyczajny 1871, Kielce 1871.
- Lubczyńska A., *Regionalizm kielecki w latach 1918-1939*, Kielce 2008.
- Lepkowski J. A., *Z przeszłości. Okolice Kielc, Pińczowa i Chmielnika*, „Czas” 1862, nr 14, 15.
- Lopaciński H. (Lubicz Rafał), *Okolice radomskie i sandomierskie w przysłowiach, wyrażeniach i piosenkach*, w: „Pamiętnik Świętokrzyski 1930-1931”, red. A. Patkowski, Kielce.
- Maleszewski W., *Wycieczka w Świętokrzyskie Góry. Wyjątki wędrówki na kwestarskim wózku*, „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych” 1857, nr 118, 120-121, 123-129, 131-134, 136-142, 144-145, 147-150, 152-154.
- Małachowski A., Nosal Z., *Ziemia kontrastów*, w: *Ziemia kielecka*, Kraków 1971.
- Marjański S., (red.) *Świętokrzyskie nuty Jana Pieniążka*, Kielce 1994.
- Mazurkiewicz R., *Polskie Średniowieczne pieśni maryjne*, Kraków 2002.
- Michałowska-Wójcik M. (red.), *Repertuar dziecięcych wykonawców folkloru*, Kielce 2007.
- Mielnicka H., *Kultura obyczajowa mieszkańców wsi kieleckiej XIX i XX w.*, Kielce 1995.
- Mioduchowska A., *Z problematyki społecznej w kieleckiej pieśni ludowej*, wybrała A. Mioduchowska, red. J. Krzyżanowski, w: „Literatura Ludowa” 1957, nr 2.
- Nowak-Dłuzewski J., *Przedmowa*, w: „Pamiętnik Kielecki”. Przeszłość kulturalna regionu, red. J. Nowak-Dłuzewski, Kielce 1947.
- Region kielecki i jego wkład do kultury narodowej (Koncepcja terminologiczna i jej uzasadnienie)*, red. J. Krzyżanowski, w: „Literatura Ludowa” 1957, nr 2.
- Nowak-Dłuzewski J. (red.), *Polskie pieśni pasyjne. Średniowiecze i wiek XVI*, t. I, *Teksty i komentarze*, t. II, *Opracowanie muzyczne*. Warszawa 1997.
- Ocalić okruchy tradycji. Scenariusze widowisk obrzędowych*, Kielce, brw.
- Olszewski D., *Polska kultura religijna na przełomie XIX i XX w.*, Warszawa 1996.
- Orzechowski Sz., *Zaplecze osadnicze i podstawy surowcowe starożytnego hutnictwa świętokrzyskiego*, Kielce 2007.
- Orzechowski Sz., Przychodni A., *W świętokrzyskiej kuźni Hefajstosa*, Kielce 2003.
- Pająk J.Z., *Dzieje podziałów administracyjnych a granice regionu świętokrzyskiego*, w: *Region świętokrzyski. Mit czy rzeczywistość?* Materiały konferencji naukowej, Kielce, 23 maja 2001, red. J. Wijaczka, Kielce 2001.
- Pilchowicz M., P., *Ziemia kielecka: panorama turystyczna*, Warszawa 1979.
- Pluta F., *Śpiwki z Ostrowic i Wełnina* (wybór), red. J. Krzyżanowski, w: „Literatura Ludowa” 1957, nr 2.
- Przerembski Z.J., *Regionalna zmienność wysokości śpiewu ludowego w Polsce*, w: „Muzyka” 1993, nr 3-4.
- Emocjonalna muzyka ludowa Kieleckiego*, w: „Wychowanie Muzyczne w Szkole” 1994, nr 2.
- Rak M., *Słownik frazeologiczny gwary Dębna w Górach Świętokrzyskich*, Kraków 2005.
- Siarkowski W., *Okolice Kielc. Piotrkowice*, w: „Pamiętnik Kielecki” na rok zwyczajny 1874, red. ks. W. Siarkowski, Kielce - Warszawa 1874.

- Materyały do etnografii Ludu polskiego z okolic Kielc*, cz. 1, w: „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” wydany staraniem Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie, Kraków 1878, t. 2.
- Materyały do etnografii Ludu polskiego z okolic Kielc*, cz. 2, w: „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” wydany staraniem Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie, Kraków 1879, t. 3.
- Materyały do etnografii Ludu polskiego z okolic Kielc*, cz. 3, w: „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” wydany staraniem Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie, Kraków 1880, t. 4.
- Notatki z wycieczki do Koprzywnicy w powiecie Sandomierskim*, w: „Przegląd Bibliograficzno-Archeologiczny, Warszawa 1881, t. 2.
- Materyały do etnografii Ludu polskiego z okolic Pińczowa*, w: „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” wydany staraniem Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie, Kraków 1885, t. 9.
- Materyały do etnografii Ludu polskiego z okolic Kielc* (reprint), do druku przygotowała L. Michalska-Bracha i K. Bracha, Kielce 2000.
- Materyały do etnografii Ludu polskiego z okolic Pińczowa* (reprint), do druku przygotowali K. Bracha, B. Wojciechowska, L. Michalska-Bracha, Kielce 2003.
- Sińczak A., *Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego w regionie kieleckim w latach 1952-53 w świetle materiałów Edwarda Szyli*, w: „Muzyka” 2001, nr 3.
- Sitek B., *Tańce świętokrzyskie* zebrane przez B. Sitek w oprac. muzycznym J. Gumuły z rysunkami układów tanecznych J. Chmielewskiego, Kielce 2000.
- Skrukwa A., *Systematyka pieśni w Dziełach Wszystkich Oskara Kolberga w świetle źródeł rękopiśmiennych*, w: „Biuletyn Kwartalny Radomskiego Towarzystwa Naukowego” 1987, t. XXIV, z. 1-4.
- Sobieska J.,
Recenzja: Melodie Taneczne Powiśla, w: „Polska Sztuka Ludowa” 1951, nr 1-2, s. 63-64.
- Polski folklor muzyczny*, cz. 1. *Materiały do nauczania*, cz. 2. *Przykłady muzyczne*. Materiały pomocnicze dla nauczycieli szkół i ognisk artystycznych, z. 183, Warszawa 1982, nowe wydanie: red. P. Dahlig, Warszawa 2006.
- Stęszewski J., *Uwagi o etnomuzycznej regionalizacji Polski*, w: *Dyskurs o tradycji*, Ossolineum 1972.
- Suchorowski S., *Świętokrzyskie*, Pieśni na 1, 2 i 3 głosy wybrał i oprac. S. Suchorowski, Katowice 1935.
- Pieśni ludowe świętokrzyskie w układzie na chór mieszany*, Kraków 1937.
- Wesele świętokrzyskie*, Seria Nasz Region, Kielce 1982, z. 7.
- Swajdo J., *Miedzy Wisłą a Pilicą. Dzieje podziałów administracyjnych w regionie kielecko-radomskim do 1975 roku*, Kielce 2005.
- Swatoń J.,
1947a, *Świętokrzyska nuta*, w: „Pamiętnik Kielecki”. Przeszłość kulturalna regionu, red. J. Nowak-Dłużewski, Kielce.
- 1947b, *Pieśniarz świętokrzyski*, w: „Pamiętnik Kielecki”. Przeszłość kulturalna regionu, red. J. Nowak-Dłużewski, Kielce.
- Szczyrba J.,
Pieśni i tańce kieleckie, oprac. artystyczne J. Szczyrba, Kielce 1985.
- Dzieje i charakterystyka śpiewu ludowego na Kielecczyźnie*, w: J. Gumuła, *Pieśni dawnej Kielecczyzny*, zebrał i oprac. J. Gumuła, Kielce 2010, t. I.
- Szot-Radziszewska E.

Sekrety ziół: wiedza ludowa, magia, obrzędy, leczenie, Warszawa 2005.

Obraz wsi w wyobrażeniach mieszkańców: miejsca i ludzie, Kielce 2013.

Szurowa B.,

Karczmy na Kielecczyźnie w XVIII i XIX wieku, Kielce 1978.

Przemiany osadnictwa wiejskiego na Kielecczyźnie w dobie przeduwłaszczeniowej.

Zmiany układu przestrzennego wsi, Kielce 1995.

Zmiany układu przestrzennego wsi kieleckiej od XIII do połowy XX wieku, Kielce 1998.

Szylko E., *Śpiewki żniwarskie z okolicy Sandomierza*, w: „Pamiętnik Świętokrzyski 1930”, red. A. Patkowski, Kielce 1931.

Śpiewam wsi mojej, Śpiewam wsi mojej, Zbiór pieśni i piosenek z regionu kieleckiego, cz. 1. Kielce 1997.

Tarczyński E., *Wieś świętokrzyska w XIX i XX wieku*, Kielce 2001.

Truśtyn, A., *Legends i podania świętokrzyskie*, Kielce 2009.

Wawrzczak I., *Charakterystyka regionu*, w: *Tańce świętokrzyskie* zebrane przez B. Sitkę w oprac. muzycznym J. Gumuły z rysunkami układów tanecznych J. Chmielewskiego, Kielce 2000.

Wojciechowska B., *Regionalizacja etnograficzna ziem międzyrzecza Wisły i Pilicy*. Materiały konferencji naukowej. Kielce, 23 maja 2001, red. J. Wijaczka, Kielce 2001.

Wójcicki K.W., *Pieśni ludu Biało-Chrobatów, Mazurów i Rusi znad Bugu, z dołączeniem odpowiednich pieśni ruskich, serbskich, czeskich i słowiańskich* zebrane przez K. Wł. Wójcickiego, ozdobione rycinami i muzyką, wydania J. Kaczanowskiego, Warszawa 1836, t. II.

Zawistowska L. (red.), *Kalendarz świętokrzyski*, Kielce 1988.

Żeromski, S.,

Popioły, Warszawa 1983, t. 1.

Snobizm i postępek oraz inne utwory publicystyczne, Kraków 2003.

“MEMENTOES OF THE PAST” FROM THE ARCHIVES

The Kielce region is an area situated between two rivers – the Pilica and the Vistula. The diversified character of this region’s culture is influenced by the surrounding areas, such as Krakow and Mazovia regions, as well as areas viewed by some as its sub-regions, i.e. Radom or Opoczno land. The earliest local written record of songs dates back to the fifteenth century, when – near the Łysa Góra monastery – *Pieśni łysogórskie* (*The Bald Mountain Songs*) appeared. The first intentional written documentation of folk songs dates back to nineteenth-century sources (by Kazimierz Władysław Wójcicki, Oskar Kolberg, and especially priest Władysław Siarkowski). In the interwar period, songs were documented by Jan Chorościński, Stanisław Suchorowski, Edward Szyłko, and others. The 1950s was the time when the core of the largest and oldest collection of Polish traditional music recordings was created within the framework of the Musical Folklore Collecting Campaign organized by the National Institute of Art, in co-operation with the Polish Radio. The documentary team who compiled the records in the Kielce region was headed by Jan Chorościński: almost 6,000 songs were then recorded.

Characteristic of the Kielce region are triple-time metre and *mazurka* rhythms, fast tempos, the *tempo rubato* manner, as well as diversified, dynamic tunes. Vocal music is full of short, improvised couplets, sometimes called the *krakowiak*. The songs of the Kielce region are full of energy and expression, with strong voices’ reaching the highest possible pitches. Because of descendant melodic types, local songs are also similar in character to highland tunes. Ritual songs also preserve archaic modality, but in general the Kielce region songs mainly use the major and minor scales. Their instrumental style is dominated by the singing folklore: the Kielce region songs adapt locally popular dance tunes, such as the *oberek*, the polka or the waltz.

On the way to a wedding ceremony, from the wagons, bands would play special repertoires. The oldest line-up of a Kielce region band, dating back to the early twentieth century, consisted of the first violin (*prym*), the second violin (*sekund*) and the two-stringed small bass with a former rhythmic-bourdon function or – more recently – the four-stringed bass. This was sometimes complemented with a one-sided drum with jingles, which in due course came to replace the archaic bass. In the early twentieth century, the folk accordion also found its way to Kielce region bands. Music band line-ups often included clarinets, cornets, trumpets or even saxophones.

Jacek Jackowski

A R C H E O L O G I A

JOLANTA GAĞOROWSKA-CHUDOBKA

Muzeum Narodowe w Kielcach

MATERIAŁY Z CMĘTARZYSKA KULTURY ŁUŻYCKIEJ W BOCHEŃCU, POW. JĘDRZEJÓW W ZBIORACH MUZEUM NARODOWEGO W KIELCACH

W sierpniu 1956 roku Stanisław Wijas zawiadomił Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach, że na polu podczas kopania dołu natrafił na „prastare groby”. W związku z tą informacją wstępne badania o charakterze ratowniczym przeprowadził Janusz Kuczyński¹. Zabezpieczył wówczas dwa groby ciałopalne popielnicowe - każdy złożony z popielnicy i misy. Przy dnie jednej z popielnic znaleziono także brązowy grocik do strzały. Wydobyte zabytki zaliczone zostały do V okresu epoki brązu i okresu halsztackiego C.

W lipcu 1959 roku cmentarzysko było badane przez Jacka Miśkiewicza z Państwowego Muzeum Archeologicznego w Warszawie². W wyniku systematycznych prac wykopaliskowych przebadano trzy ary i odkryto 26 popielnicowych grobów kultury łużyckiej. Według badacza pochówki były rozmieszczone bezładnie na głębokości 30-45 cm pod powierzchnią ziemi. Przy eksploracji grobów nie stwierdzono obstawy kamiennej czy bruku nakrywającego. Zespoły grobowe składały się z popielnicy i misy odwróconej do góry dnem, ułożonej na wylewie popielnicy. Pomiędzy kośćmi w urnach sporadycznie występowały drobne przedmioty wykonane z brązu, których niestety, brak w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach. Materiały nie doczekały się osobnej publikacji. Brak również dokładnej dokumentacji rysunkowej i opisowej badań. Pojawiły się tylko wzmianki o nich przy omawianiu zagadnień związanych z kulturą łużycką w Regionie Świętokrzyskim³.

¹ J. Kuczyński, *Bocheniec, pow. Jędrzejów*, „Z otchłani wieków” r. XXV, 1959, s. 41-42.

² J. Miśkiewicz, *Materiały kultury łużyckiej z międzyrzecza Pilicy i środkowej Wisły*, „Materiały Starożytne” 1962, t. VIII, s. 328-330, tabl. I 8, 9, 11-18; II 1-14, 17.

³ J. Miśkiewicz, *Materiały kultury*, idem, *Kultura łużycka w międzyrzeczu Pilicy i środkowej Wisły*, „Materiały Starożytne” 1968, t. XI, s. 129-208.

ANALIZA MATERIAŁU CERAMICZNEGO

TYPOLOGIA NACZYŃ

Ceramiczny materiał z cmentarzyska w Bocheńcu (stanowisko 1) stanowi zespół o zwartym i jednolitym charakterze. W większości objętych badaniami zespołów grobowych, odkryto fragmenty ceramiczne, z których udało się zrekonstruować całe naczynia bądź ich większe części, pozwalające na zaklasyfikowanie ich do poszczególnych typów i odmian. Wśród nich dominują wazy i misy. Stosunkowo mało jest czerpaków, brak natomiast kubków.

Opracowanie materiału zabytkowego zostało oparte na podziale typologicznym Jacka Miśkiewicza⁴ oraz Róży Mikłaszewskiej-Balcer i Jacka Miśkiewicza⁵, uwzględniając formy z cmentarzyska w Bocheńcu.

Typ A - Naczynia dwustożkowate

Do tego typu zaliczamy naczynia średnio- i grubościennie, przeważnie o płaskich dnach, silnie rozchylonych partiach brzuśców, przechodzących bezpośrednio w stożkowatą, lekko zwężającą się szyję. Ostry załom brzuśca znajduje się przeważnie na około 1/3 wysokości naczynia.

Odmiana A 2

Są to nieornamentowane formy o powierzchni najczęściej gładkiej. Spotyka się też okazy o silnie chropowaconych dolnych partiach brzuśców. W Bocheńcu odmianę tę reprezentuje pięć egzemplarzy z grobów: nr 4 (tabl. II, 6), nr 8 (tabl. IV, 1), nr 10 (tabl. III, 7), nr 11 (tabl. IV, 3) i nr 21 (tabl. VI, 3).

Naczynia typu A-2 datuje się na IV-V okres epoki brązu. Są w tym czasie powszechnie stosowane. Analogiczne przykłady znamy z cmentarzysk w Lutomiersku-Wrzącej⁶, Niechmirowie⁷ i Podulach⁸.

Typ B - Wazy

Na cmentarzysku w Bocheńcu reprezentowane są naczynia średniościennie, duże o wysokości 22-24 do 28-34 cm i prostym dnie. Silnie rozchylone brzuśce są poniżej zaokrąglonego załomu, chropowate (różnokierunkowo obmazane palcami), a stożkowato zwężające się ku górze szyje wyraźnie oddzielone od brzuśca. Miejsce wyodrębnienia szyi często jest podkreślone dookołnym żłobkiem. Wazy są ornamentowane w partii maksymalnej wydętości brzuśca lub poniżej. Egzemplarze z Bocheńca charakteryzują się w partii górnej, na zewnątrz

⁴ Ibidem, s. 129-208.

⁵ R. Mikłaszewska-Balcer, J. Miśkiewicz, *Cmentarzysko kultury łużyckiej w miejscowości Podule, pow. Łask, stanowisko 1*, „Wiadomości Archeologiczne” 1968, t. 33, s. 3-113.

⁶ A. Ząbkiewicz-Koszańska, *Materiały z cmentarzyska kultury łużyckiej w Lutomiersku-Wrzącej, pow. Łask, cz. 1*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi” 1956, nr 1, grób 4, tabl. XV.

⁷ A. Kufel-Dzierzgowska, *Cmentarzysko ciałopalne w Niechmirowie-Malej Wsi, woj. sieradzkie, st. 1*, „Sieradzki Rocznik Muzealny” 1985, t. 2, s. 85, tabl. IV, grób 36, 37; XVI, grób 82; XXV, grób 124.

⁸ R. Mikłaszewska-Balcer, J. Miśkiewicz, *Cmentarzysko kultury łużyckiej*, grób 147, tabl. IX, 23; grób 416, tabl. XX, 8.

barwą czarno-szarą z jaśniejszymi przebarwieniami, w części schropowawanej szaro-czarną i szaro-brązową, a od wewnątrz beżową i brązowo-szarą.

Odmiana B 1

Obejmuje naczynia całkowicie gładzone oraz formy o silnie chropowawych dolnych partiach brzuśców⁹. W Bocheńcu znaleziono cztery naczynia tej odmiany. Odkryto dwa okazy całkowicie gładzone (groby nr 12 i 23, tabl. IV, 2; VI, 6) i dwie popielnice chropowawone poniżej załomu brzuśca (groby nr 2 i 26, tabl. II, 3; VII, 3). Egzemplarz z grobu nr 26 zdobiony jest rytą dookołą linią w miejscu wyodrębnienia szyi od brzuśca.

Wazy odmiany B 1 należą do form powszechnie występujących na stanowiskach kultury łużyckiej i datowane są na IV okres epoki brązu po okres halsztacki¹⁰. Analogiczne naczynia znamy m.in. z cmentarzysk w Podulach¹¹, Myśliborzu¹² i Dankowie¹³.

Odmiana B 4

Wazy tej odmiany należą do specyficznych wyrobów grupy górnośląsko-małopolskiej. Charakteryzują się pojedynczymi lub podwójnymi guzami, względnie wielobrodawkowymi listwami dolepienymi na największej wydętości brzuśca lub poniżej (w pasie chropowacenia). Niekiedy w miejscu wyodrębnienia szyi ornamentowane są dodatkowo pojedynczymi liniami dookołymi¹⁴.

W Bocheńcu odkryto 11 dużych waz tej odmiany. We wszystkich przypadkach pełniły funkcję popielnic (groby nr 1, 3, 6, 8, 13, 16, 19, 20, 22, 24 i 25). W dziewięciu przypadkach naczynia zdobione były pojedynczą linią dookołą, w miejscu wyodrębnienia szyi. Na wszystkich wazach poniżej największej wydętości brzuśca umieszczone były listwy plastyczne z pojedynczymi lub podwójnymi guzkami.

Wazy z Bocheńca, podobnie jak na terenie całej grupy górnośląsko-małopolskiej, należą do form datowanych na V okres epoki brązu i początki okresu halsztackiego¹⁵. Znale są z cmentarzysk w Podulach¹⁶, Myśliborzu¹⁷ i Niechmirowie-Malej Wsi¹⁸.

⁹ R. Mikłaszewska-Balcer, J. Miśkiewicz, *Cmentarzysko kultury łużyckiej*, s. 5.

¹⁰ Ibidem, s. 99.

¹¹ Ibidem, grób 141, tabl. IX, 8; grób 146, tabl. IX, 18; grób 193, tabl. X, 22.

¹² B. Balcer, *Materiały kultury trzcinieckiej i łużyckiej z cmentarzyska w Myśliborzu, pow. Opoczno z badań 1938 r.*, „Wiadomości Archeologiczne” 1964, t. 29, s. 45-58.

¹³ M. Gedl, *Cmentarzysko kultury łużyckiej w Dankowie, pow. Kłobuck, cz. III (materiały z badań prowadzonych w latach 1959-1961)*, „Materiały Archeologiczne” 1963, t. IV, grób 219, tabl. V, 10.

¹⁴ R. Mikłaszewska-Balcer, J. Miśkiewicz, *Cmentarzysko kultury łużyckiej*, s. 6.

¹⁵ J. Miśkiewicz, *Kultura łużycka w międzyrzeczu*, s. 136, 144.

¹⁶ R. Mikłaszewska-Balcer, J. Miśkiewicz, *Cmentarzysko kultury łużyckiej*, grób 171, tabl. X, 3; grób 258, tabl. XIV, 6.

¹⁷ B. Balcer, *Materiały kultury trzcinieckiej*, grób 96, ryc. 7b; grób 106, tabl. 8a.

¹⁸ A. Kufel-Dzierzowska, M. Urbański, *Cmentarzysko ciałopalne w Niechmirowie-Malej Wsi, stanowisko 1 (74-45), województwo sieradzkie (część 4)*, „Sieradzki Rocznik Muzealny” 1987, t. 4, grób 199, tabl. V, 5; grób 206, tabl. VII, 1.

Typ C - Amfory

Do tego typu należą naczynia dwuucho, średnio- i grubościennie o kształtach i proporcjach bardzo zbliżonych do wazy¹⁹. Charakteryzują się mniejszymi rozmiarami i dwoma uchami dolepiionymi przeciwnie po obu stronach szyi. Amfory, podobnie jak wazy, mają dna płaskie i silnie rozchylone baniaste brzuśce. Ucha umieszczone są zwykle na 1/2 lub 1/3 wysokości naczynia. Powierzchnie są starannie wygładzone.

Odmiana C-2

Dwie odkryte na cmentarzysku w Bocheńcu amfory należą do odmiany 2. Pierwsza - miniaturowa w grobie nr 1 (tabl. II, 2), druga - większych rozmiarów w grobie nr 16 (tabl. IV, 6). Pełniły rolę przystawek. Oba okazy są nieornamentowane i mają dwa kolankowate uszka umieszczone u nasady szyi.

Odmiana C-2 to naczynia charakterystyczne dla grupy górnośląsko-małopolskiej. Występują powszechnie na stanowiskach m.in. w Zakrzówku Szlacheckim²⁰, Dankowie²¹ i Podulach²². Datuje się je najczęściej na IV-V okres epoki brązu.

Typ E - Naczynia jajowate - garnki

Do tego typu należą popularne w kulturze łużyckiej formy o łagodnie zaokrąglonych brzuścach, niewyodrębnionych szyjach i wylewach prostych, względnie lekko zachylonych do wnętrza. Tego rodzaju ceramikę określa się często jako naczynia beczułkowate, doniczkowate lub po prostu garnki. Mają powierzchnię zewnętrzną silnie chropowatą od partii przydennej, przy czym część garnków posiada wygładzone górne partie. U naczyń jajowatych największa wydętość brzuśca przypada na 1/2 lub 1/3 wysokości całego naczynia. Do typu E zalicza się zarówno egzemplarze bezuche, jak i zaopatrzone w dwa kolankowate uszka usytuowane poniżej krawędzi wylewu²³.

W Bocheńcu odkryto liczne fragmenty naczyń chropowatych, przy czym są to z reguły pojedyncze ułamki lub przydenne partie, których nie można określić typologicznie ani przypisać konkretnej odmianie. Odkryte na cmentarzysku garnki mają barwę z reguły ceglasto-beżową.

Typ G - Misy

Należą do nich naczynia cienko- lub średniościenne, wyjątkowo grubościennie, których średnica wylewu jest znacznie większa od wysokości. Misy mają na ogół kształty przysadziście, profile esowate lub półkoliste, a dna niekiedy wyodrębnione, proste lub wklęsłe. Wśród form tego typu występują zarówno

¹⁹ R. Mikłaszewska-Balcer, J. Miśkiewicz, *Cmentarzysko kultury łużyckiej*, s. 7.

²⁰ J.T. Matysiak, T. Prokop, *Cmentarzysko kultury łużyckiej w Zakrzówku Szlacheckim, woj. łódzkie*, Łódź 2005, grób nr 28, tabl. XIV, 3; grób nr 92, tabl. LIV, 2, s. 25-28.

²¹ M. Gedl, *Cmentarzysko kultury łużyckiej*, s. 178-179.

²² R. Mikłaszewska-Balcer, J. Miśkiewicz, *Cmentarzysko kultury łużyckiej*, s. 101.

²³ Ibidem, s. 8-9.

egzemplarze bezuche, jak i z jednym lub rzadziej dwoma przeciwległe rozmieszczonymi uchami²⁴.

Odmiana G-3

Obejmuje naczynia stosunkowo głębokie z wyraźnie odcinającą się wysokością, słabo wychyloną na zewnątrz szyją, której przejście w brzusec charakteryzuje się ostrym załomem²⁵. W Bocheńcu odkryto sześć mis tej odmiany (groby nr 1 z badań J. Kuczyńskiego (tabl. I, 2), 18, 19 (tabl. V, 7), 20 (tabl. VI, 2), 24 (tabl. VII, 4) i 25 (tabl. VII, 5)). Na cmentarzysku pełniły funkcję przystawek. Wszystkie zostały starannie wykonane. Są nieornamentowane, z wyjątkiem trójkątnych wypustek na krawędzi wylewu, które stwierdzono na dwóch okazach. Powierzchnie od czarnej przez cegląstą do beżowo-szarej są dokładnie wygładzone. Misy odmiany 3 datowane są na koniec epoki brązu i okres halszacki i należą do form typowych dla grupy górnośląsko-małopolskiej²⁶. Znane są m.in. z Zakrzówka Szlacheckiego²⁷ i Podul²⁸.

Odmiana G-6

Należą do niej głównie duże i głębokie misy, kształtem przypominające formy odmiany G-3. Mają wyraźnie zaznaczoną gładką szyję, natomiast brzusec, poczynając od największej wydętości w dół, silnie schropowacony. Poniżej lub na poziomie ostrego załomu brzuśca występują pojedyncze guzki, względnie grupy guzków²⁹. W Bocheńcu odkryto dwie misy tej odmiany (groby 16 (tabl. V, 3) i 26 (tabl. VII, 7)). Okaz z grobu 16 posiada kolankowate uszko na granicy szyi i brzuśca, natomiast misa z grobu 26 zaopatrzona jest w cztery symetrycznie rozmieszczone podłużne guzy. Misy odmiany 6 są charakterystyczne dla grupy górnośląsko-małopolskiej (szczególnie części wschodniej) i datowane na V okres epoki brązu i okres halszacki C. Znane są m.in. z Zakrzówka Szlacheckiego³⁰.

Typ H - Czerpaki

Zaliczamy do nich niewielkie naczynia całkowicie gładkie (niekiedy polerowane), średnio- i cienkościenne, o formie półkolistej lub profilowanej (esokształtnej) i średnicy wylewu z reguły większej od wysokości oraz prostym lub wklęsłym dnem³¹. Czerpaki posiadają ucho wystające ponad krawędź wylewu.

Odmiana H-8

Na cmentarzysku w Bocheńcu odkryto tylko jeden czerpak (grób 13, tabl. IV, 4) należący do tej odmiany. Jest to okaz o profilu w przybliżeniu esowatym,

²⁴ R. Mikłaszewska-Balcer, J. Miśkiewicz, *Cmentarzysko kultury łużyckiej*, s. 9-11.

²⁵ Ibidem, s. 9.

²⁶ Ibidem, s. 102.

²⁷ J.T., Matysiak, T. Prokop, *Cmentarzysko kultury łużyckiej*, s. 31.

²⁸ R. Mikłaszewska-Balcer, J. Miśkiewicz, *Cmentarzysko kultury łużyckiej*, s. 102.

²⁹ Ibidem, s. 10-11.

³⁰ J.T., Matysiak, T. Prokop, *Cmentarzysko kultury łużyckiej*, s. 32.

³¹ R. Mikłaszewska-Balcer, J. Miśkiewicz, *Cmentarzysko kultury łużyckiej*, s. 11-12.

szyi wyraźnie oddzielonej od brzuśca i silnie rozchylonej na zewnątrz. Przejście szyi w brzusiec podkreślone dookólną linią. Taśmowate ucho wystaje ponad krawędź wylewu. Czerpaki należą do form bardzo długotrwałych i pospolicie występujących na różnego rodzaju stanowiskach kultury łużyckiej. Okazy najstarsze pochodzą z IV okresu epoki brązu, a najmłodsze z okresu halsztackiego³².

ELEMENTY UZBROJENIA

Grociki strzał

Znaleziony w Bocheńcu brązowy grocik strzały należy do typu okazów z dwoma zadziornami na liściu (tabl. I, 3). Jest to najliczniejsza grupa elementów tego typu uzbrojenia w Polsce. Reprezentują szeroką gamę form i proporcji. Znane są z licznych zespołów grobowych, datowanych od III okresu epoki brązu po okres halsztacki, przy czym najliczniej występowały pod koniec epoki brązu³³.

PODSUMOWANIE

Groby badane przez J. Kuczyńskiego i J. Miśkiewicza stanowią niewielką część dużego cmentarzyska użytkowanego od III okresu epoki brązu. Omówiony materiał nie daje jednak pełnego obrazu, co do wielkości i charakteru tej partii cmentarzyska nie tylko ze względu na nieliczny materiał, ale też z powodu złego zachowania form ceramicznych, z których nie udało się odtworzyć wszystkich naczyń pozwalających na przyporządkowanie do określonej odmiany. Poza tym brak jest wyrobów metalowych, które zaginęły. Nie posiadamy także dokumentacji rysunkowej, co uniemożliwia przedstawienie ogólnego planu tej części stanowiska i wzajemnego usytuowania poszczególnych obiektów grobowych. Zgromadzony zasób artefaktów z Bocheńca i stan ich zachowania dopiero teraz doczekał się pełnej publikacji, chociaż badany był w 1959 roku.

Badania Andrzeja Matogi prowadzone w latach 1975-1982 i 1984 w zachodniej i północno-zachodniej partii stanowiska, podczas których odkryto 112 grobów (27-138) oraz kilka skupisk ceramiki, wykazały wyraźnie uchwytą planografię, dzieląc się na dwie, różne chronologicznie, strefy występowania grobów. Obiekty ze starszej strefy, datowane zasadniczo na III okres epoki brązu, zajmowały północno-zachodni i zachodni koniec cmentarzyska. W pewnej od nich odległości, w kierunku południowym i południowo-wschodnim A. Matoga odkrył około 30 grobów ciałopalnych popielnicowych tworzących młodszą strefę użytkowania nekropoli i datowanych na 2 połowę IV i V okres epoki brązu³⁴. Do tej strefy należały z pewnością groby we wschodniej części stanowiska eksplorowane przez J. Miśkiewicza.

³² Ibidem, s. 103.

³³ W. Blajer, *Skarby ze starszej i środkowej epoki brązu na ziemiach polskich*, Kraków 1999, s. 41.

³⁴ A. Matoga, *Problem przynależności kulturowej grobów szkieletowych z Bocheńca, woj. kieleckie*, w: *Kultura trzciniecka w Polsce (Materiały z Sympozjum)*, Kraków 1987, s. 118.

KATALOG ZABYTEKÓW

Badania J. Kuczyńskiego

Grób 1

Inwentarz: 1. Fragment wazy o brzuścu dwustożkowatym, zdobionym ukośnymi żłobkami i dołkami, powierzchnia gładka, zewnątrz czarna, wewnątrz brązowa (MNKi/A/750) (tabl. I, 4). 2. Misa (typ G-3) z wyraźnie odcinającą się wysokością, słabo wychyloną na zewnątrz szyją. Na granicy szyi i brzuśca kolankowate uszko. Na krawędzi wylewu w pobliżu ucha trzy symetrycznie rozmieszczone owalne wypustki. Powierzchnia starannie wygładzona, brązowo-ceglasta. Wymiary: wys. 15 cm, śr. wylewu 31 cm, śr. dna 10 cm. (MNKi/A/3728) (tabl. I, 1).

Grób 2

Wypożenie grobu stanowiła popielnica nakryta misą. Na zewnątrz popielnicy 3 cm pod krawędzią jej dna znajdował się płaski grocik brązowy.

Inwentarz: 1. Popielnica - naczynie wazowate (typ B-1) o zwężającej się szyi, zaokrąglonym załomie brzuśca usytuowanym poniżej połowy wysokości naczynia oraz wyraźnie wyodrębnionym płaskim dnie. Naczynie górą gładkie, poniżej załomu brzuśca chropowate (obmazywane). Powierzchnia zewnętrzna brunatna z ceglastymi plamami, wewnętrzna brązowo-brunatna. Wymiary: wys. 25-27 cm, śr. wylewu 23 cm, śr. dna 9 cm. (MNKi/A/752) (tabl. I, 2). 2. Grocik brązowy o dwu zadziarach. Trzonek rozszerzający się ku końcowi posiada po bokach dwa guzki. Jedna powierzchnia płaska. Po drugiej stronie środkiem ostrza przebiega płaskie żeberko rozszerzające się w kierunku trzoneczka. Krawędzie boków trzoneczka oraz wewnętrzne brzegi zadziarów ścięte daszkowato. Zewnętrzne boki zadziarów opadają łagodnie w stronę brzegów ostrza (MNKi/A/748) (tabl. I, 3).

Badania J. Miśkiewicza

Grób nr 1

Inwentarz: 1. Popielnica - zachowane fragmentarycznie w partii środkowej dwustożkowate naczynie wazowate (B-4) z cylindryczną, zwężającą się szyją i ostro zaokrąglonym załomem brzuśca. Naczynie górą gładkie, poniżej załomu brzuśca chropowate (obmazywane poziomo), ornamentowane w miejscu wyodrębnienia szyi pojedynczą dookólną linią, a w partii chropowatej, symetrycznie rozmieszczonymi czterema dużymi guzkami. Powierzchnia barwy - wewnętrznie czarno-szarej, wewnętrznie brunatno-szarej. Wymiary: maksymalna wydętość brzuśca 33 cm (MNKi/A/3721/1) (tabl. II 1). 2. Przystawka - fragmenty gładkiej miniaturowej amforki (typ C-2) o cylindrycznej, zwężającej się szyi, zaokrąglonym brzuścu i dwóch kolankowatych uszkach umieszczonych na styku szyi i brzuśca, zdobionej u nasady szyi dookólną linią. Powierzchnia - zewnętrzna brunatno-szara, wewnętrzna szaro-ceglasta. Wymiary: wys. ok. 8 cm, śr. wylewu 7 cm (MNKi/A/3721/2) (tabl. II, 2).

Grób nr 2

Inwentarz: 1. Popielnica - duże naczynie wazowate (typ B-1) zniszczone w partii wylewu, o cylindrycznej, lekko zwężającej się szyi, silnie zaokrąglonym brzuścu i prostym, mocno wyodrębnionym dnie. Naczynie górą i w wąskim pasie przydennym gładkie, poniżej załomu chropowate (obmazane ukośnie palcami). Powierzchnia - zewnątrz brązowo-szara, wewnątrz ceglata. Wymiary: wys. zachowana ok. 25 cm, śr. dna 12,5 cm (MNKi/A/3035) (tabl. II, 3).

Grób nr 3

Inwentarz: 1. Grubościenne dwustożkowate naczynie wazowate (typ B-4), zniszczone w partii wylewu, z wyodrębnioną zwężającą się szyją. Na granicy szyjki i brzuśca pozioma dookólna linia. Poniżej największej wydętości brzuśca cztery symetrycznie rozmieszczone listwy zdobione guzkami (po dwa). Powierzchnia - zewnątrz ciemno-szara i brunatna, powyżej załomu brzuśca wygładzona, poniżej chropowata (obmazana poziomo); wewnątrz brunatno-ceglata, gładka. Wymiary: zachowana wys. ok. 31 cm, śr. dna 12 cm (MNKi/A/3036/1) (tabl. II, 4).

Grób nr 4

Inwentarz: 1. Popielnica - naczynie dwustożkowate (typ A-2) o cylindrycznej, zwężającej się lekko szyi. Powierzchnia zewnętrzna ceglato-brunatna, powyżej załomu brzuśca i w pasie przydennym gładka, poniżej załomu chropowata (obmazana ukośnie). Wnętrze ceglaste, gładkie. Wymiary: wys. 31 cm, śr. wylewu 25 cm, śr. dna 12 cm MNKi/A/2491 (tabl. II, 5). 2. Przystawka - zachowana we fragmentach przydenna partia naczynia jajowatego - garnka (odmiana niemożliwa do określenia), o powierzchni zewnętrznej ceglastej, nieregularnie chropowatej, wewnętrznej ceglastej, gładkiej. Wymiary: zachowana wys. 4,5 cm, śr. dna 7,5 cm (MNKi/A/3719/2) (tabl. II, 6).

Grób nr 5

Inwentarz: 1. Fragmenty naczynia zachowanego w partii dennej, prawdopodobnie garnka jajowatego, średniej wielkości o płaskim dnie i lekko schropowatej powierzchni, barwy zewnątrz ceglato-beżowej, wewnątrz ceglastej. Wymiary: wys. zachowana 7,5 cm, śr. dna ok. 10 cm. (MNKi/A/5402) (tabl. III, 1).

Grób nr 6

Inwentarz: 1. Popielnica - duże naczynie wazowate (typ B-4) zniszczone w partii wylewu, z cylindryczną, zwężającą się ku górze szyją i zaokrąglonym załomem brzuśca. Szyja i największa wydętość brzuśca wygładzona. Dolna partia brzuśca chropowata (obmazana ukośnie). Wnętrze gładkie. W miejscu wyodrębnienia szyi dookólna linia, a poniżej największej wydętości brzuśca cztery symetrycznie rozmieszczone listwy. Powierzchnia barwy zewnętrznie czarno-szarej, od środka brązowo-brunatnej. Wymiary: maksymalna wydętość brzuśca 36 cm, śr. dna 12 cm (MNKi/A/3730) (tabl. III, 3).

Grób nr 7 (zniszczony)

Inwentarz: 1. Drobne fragmenty prawdopodobnie naczynia wazowatego o powierzchni zewnętrznej schropowawanej (obmazywanej) i gładkiej, czarno-szarej, wewnętrznej gładkiej, szarej. (MNKi/A/3722) (tabl. III, 2).

Grób nr 8 (zniszczony)

Inwentarz: 1. Popielnica - duże naczynie wazowate (typ B-4) o stożkowej zwężającej się ku górze szyi i łagodnie zaokrąglonym załomie brzuśca, umieszczonym poniżej połowy wysokości naczynia. W miejscu oddzielenia szyi od brzuśca dookólna linia. Poniżej największej wydętości brzuśca cztery symetrycznie rozmieszczone listwy z podwójnymi guzami. Naczynie powyżej załomu brzuśca gładkie, niżej chropowawe (obmazywane ukośnie). Powierzchnia zewnętrzna górą czarno-szara, w partii schropowawanej brązowo-brunatna, od środka beżowo-brunatna z ciemnymi plamami. Wymiary: wys. 31,5 cm, śr. wylewu 27 cm, śr. dna 11 cm (MNKi/A/4292/1) (tabl. III, 6). 2. Gładkie naczynie dwustożkowate (typ A-2) o płaskim dnie i rozchylonym brzuscu przechodzącym bezpośrednio w stożkową lekko zwężającą się ku górze szyję. Załom brzuśca delikatnie zaokrąglony. Powierzchnia barwy ceglastej. (MNKi/A/4292/2) (tabl. IV, 1).

Grób nr 9 (zniszczony)

Inwentarz: 1. Fragmenty mocno zniszczonej misy (typ G - odmiana nieokreślona) z wyraźnie odcinającą się szyją, wychyloną na zewnątrz. Przeście szyi w brzusiec odznacza się ostrym załomem. Powierzchnia dokładnie wygładzona, na zewnątrz brunatno-szara, od środka ceglasto-brunatna. (MNKi/A/3036/2) (tabl. III, 4).

Grób nr 10

Inwentarz: 1. Popielnica - naczynie dwustożkowate (typ A-2) o stożkowej lekko zwężającej się ku górze szyi, delikatnie zaokrąglonym załomie brzuśca i wyodrębnionym płaskim dnie. Szyja i największa wydętość brzuśca gładkie. Brzusiec chropowawy (obmazywany ukośnie). Wnętrze gładkie. Powierzchnia zewnętrzna barwy brunatno-ceglastej, wewnętrzna ceglastej. (MNKi/A/3726) (tabl. III, 7). 2. Fragmenty misy (typ G, odmiana nieokreślona) z wyraźnie odcinającą się wysoką, wychyloną na zewnątrz szyją. Załom brzuśca ostry. Powierzchnia wygładzona - zewnątrz brunatno-brązowa, od środka brunatna. Wymiary: śr. wylewu 22 cm. (MNKi/A/3727/2) (tabl. III, 5).

Grób nr 11

Inwentarz: 1. Naczynie dwustożkowate (typ A-2) zniszczone w partii wylewu, o cylindrycznej, lekko zwężającej się szyi i łagodnym załomie brzuśca. Powierzchnia zewnętrzna i wewnętrzna wygładzona, brunatno-ceglasta. Wymiary: zachowana wys. 15 cm, śr. dna 10 cm. (MNKi/A/3718) (tabl. IV, 3).

Grób nr 12

Inwentarz: 1. Popielnica - gładkie naczynie wazowate (typ B-1) o stożkowej zwężającej się ku górze szyi, wyraźnie odgraniczonej od brzuśca o mocno zaokrąglonym załomie. Powierzchnia jasnobrązowa z ciemnymi plamami. Wymiary: wys. 22,5 cm, śr. wylewu 22,5 cm, śr. dna 10 cm. (MNKi/A/4289) (tabl. IV, 2).

Grób nr 13

Inwentarz: 1. Popielnica - naczynie wazowate (typ B-4) zniszczone w partii wylewu, o stożkowej zwężającej się ku górze szyi wyraźnie oddzielonej od brzuśca dookólnym żłobkiem. Załom brzuśca zaokrąglony. Poniżej największej wydętości brzuśca cztery symetrycznie rozmieszczone listwy z podwójnymi guzami. Naczynie górą wygładzone, poniżej załomu brzuśca chropowate (obmazywane). Powierzchnia zewnętrzna barwy jasnobrązowo-brunatnej, od środka jasnobrązowej. Wymiary: największa wydętość brzuśca 32 cm, śr. dna 11,5 cm. (MNKi/A/4291) (tabl. IV, 5). 2. Przystawka - fragmenty czerpaka (typ H-8) o profilu w przybliżeniu esowatym, szyi wyraźnie oddzielonej od brzuśca i silnie rozchylonym na zewnątrz wylewie. Dno płaskie. Taśmowate ucho wystaje ponad krawędź wylewu. Powierzchnia starannie wygładzona, jasnobrązowo-ceglasta. Wymiary: wys. 6 cm, śr. wylewu 13 cm, śr. dna 4,5 cm. (MNKi/A/3723) (tabl. IV, 4).

Grób nr 14 (zniszczony)

Inwentarz: 1. Drobne fragmenty naczynia o powierzchni gładkiej, zewnątrz szaro-brązowej, wewnątrz szaro-czarnej. (MNKi/A/5421) (tabl. IV, 7).

Grób nr 15

Inwentarz: 1. Dolna partia naczynia (prawdopodobnie amfory) o bardzo nisko umieszczonym załomie brzuśca, stożkowej zwężającej się ku górze szyi i słabo wydreńbionym dnie. Powierzchnia barwy ceglasto-brązowej, zewnątrz powyżej załomu brzuśca gładkiej, poniżej chropowatej (obmazywanej). Wymiary: wys. zachowana 12 cm, śr. dna 11 cm. (MNKi/A/3724) (tabl. IV, 8).

Grób nr 16

Inwentarz: 1. Popielnica - dwustożkowate naczynie wazowate (typ B-4) z wydreńbioną zwężającą się szyją i zaokrąglonym nisko umieszczonym załomem brzuśca. W miejscu wydreńbienia szyi zdobione poziomą linią dookólną. Poniżej największej wydętości brzuśca cztery symetrycznie rozmieszczone listwy zdobione guzkami (po dwa). Powierzchnia zewnętrzna powyżej załomu gładka, poniżej poziomo obmazana, ciemnoszara. Wnętrze gładkie, jasnoszare. Wymiary: wys. 23,5 cm, śr. wylewu 21 cm, śr. dna 9 cm. (MNKi/A/3034) (tabl. V, 1). 2. Głęboka misa (typ G-3) zniszczona w partii dna, o wyraźnie wydreńbionej wysokiej szyi, słabo wychylonej na zewnątrz. Załom brzuśca ostry. Szyja wygładzona, brzusec lekko chropowate (obmazywane ukośnie). Na granicy szyi i brzuśca kolankowate uszko. Powierzchnia barwy – zewnątrz

ciemnoszaro-brunatnej, od środka brunatno-ceglastej. Wymiary: wys. zachowana 15 cm, śr. wylewu 33 cm. (MNKi/A/4290/1) (tabl. V, 3). 3. Przystawka - gładka amfora (typ C-2) zniszczona w partii wylewu, o stożkowej, lekko zwężającej się ku górze szyi, zaokrąglonym załomie brzuśca w 1/3 wysokości naczynia i wyraźnie wyodrębnionym płaskim dnie. W miejscu wyodrębnienia szyi dwa kolankowate ucha. Powierzchnia zewnętrzna jasnobrązowo-beżowa, wewnętrzna brązowo-brunatna. Wymiary: wys. zachowana 19,5 cm, śr. dna 9 cm. (MNKi/A/5400) (tabl. IV, 6).

Grób nr 17 (zniszczony)

Inwentarz: Przystawka - dolna część naczynia - garnka jajowatego (odmiana trudna do określenia), o płaskim dnie, koloru ceglatego, zewnątrz obmazowanego pionowo, wewnątrz gładkiego. Wymiary: zachowana wys. 12,5 cm, śr. dna 8 cm. (MNKi/A/3720) (tabl. V, 2).

Grób nr 18 (zniszczony)

Inwentarz: 1. Fragmenty brzuśca i dna naczynia, prawdopodobnie garnka jajowatego (typ E, odmiana nieokreślona) o powierzchni zewnętrznej chropowatej (obmazywanej pionowo), wewnętrznej gładkiej, ceglastej. Wymiary: śr. dna 10 cm. (MNKi/A/3729/1) (tabl. V, 4). 2. Fragmenty małej płytkiej misy (typ G-3) o wyraźnie wyodrębnionej cylindrycznej szyi delikatnie rozchylonej na zewnątrz i ostrym załomie brzuśca. Powierzchnia wygładzona, zewnątrz brązowo-brunatna, od środka czarna. Wymiary: wys. 9 cm, śr. wylewu 10 cm. (MNKi/A/2729/2) (tabl. V, 5).

Grób nr 19

Inwentarz: 1. Popielnica - dwustożkowe naczynie wazowate (typ B-4) zniszczone w partii wylewu, z wyodrębnioną zwężającą się szyją i zaokrąglonym załomem brzuśca. Poniżej największej wydętości brzuśca cztery symetrycznie rozmieszczone duże guzy. Powierzchnia zewnętrzna powyżej załomu gładka, poniżej delikatnie chropowata, ciemnoszara. Wnętrze gładkie, brązowe. Wymiary: wys. ok. 30 cm, śr. wylewu ok. 28 cm, śr. dna 10 cm. (MNKi/A/3727/1) (tabl. V, 6). 2. Fragmenty misy (typ G-3) o wysokiej szyi wyraźnie odcinającej się od brzuśca, słabo wychylonej na zewnątrz. Przejęcie szyi w brzusiec odznacza się ostrym załomem. Misa wygładzona, zewnątrz ciemnoszara, wewnątrz brązowo-brunatna. (MNKi/A/3727/2) (tabl. V, 7).

Grób nr 20

Inwentarz: 1. Naczynie wazowate (typ B-4) o stożkowej zwężającej się ku górze szyi wyraźnie oddzielonej od brzuśca dookólną linią. Załom brzuśca zaokrąglony. Poniżej największej wydętości brzuśca cztery równomiernie rozmieszczone listwy z guzami. Powierzchnia powyżej załomu wygładzona, poniżej chropowata (obmazywana ukośnie). Wnętrze gładkie. Naczynie – zewnątrz barwy ciemnoszarej, wewnątrz brązowo-brunatnej. Wymiary: wys. 26 cm, śr. wylewu 23 cm, śr. dna 10 cm. (MNKi/A/3968) (tabl. VI, 1). 2. Głęboka misa (typ G-3) z wyraźnie odcinającą się wysoką szyją, słabo wychyloną na zewnątrz.

Załom brzuśca ostry. Powierzchnia starannie wygładzona, brązowo-brunatna. Poniżej załomu małe kolankowate uszko. Wymiary: wys. 13,5 cm, śr. wylewu 27 cm, śr. dna 10 cm. (MNKi/A/3719/1 (tabl. VI, 2).

Grób nr 21

Inwentarz: 1. Popielnica - naczynie dwustożkowe (typ A-2), asymetryczne, o cylindrycznej, zwężającej się lekko szyi. Powierzchnia zewnętrzna i wewnętrzna wygładzona, brunatno-żółta. Wymiary: wys. 18 cm, śr. wylewu 17 cm, śr. dna 9 cm. (MNKi/A/2492) (tabl. VI, 3). 2. Mała misa bezucha (typ G-5), półkulista, o niewyodrębnionej szyi i wylewie wyraźnie zachylonym do środka. Powierzchnia całkowicie wygładzona, ceglasto-brunatna. Wymiary: wys. 7,5 cm, śr. wylewu 21 cm, śr. dna 9 cm. (MNKi/A/4290/2) (tabl. VI, 4).

Grób nr 22 (zniszczony)

Inwentarz: Popielnica - duże naczynie wazowate (typ B-4) o stożkowej zwężającej się ku górze szyi wyraźnie oddzielonej od brzuśca dookólnym żłobkiem. Poniżej załomu brzuśca cztery symetrycznie rozmieszczone listwy z guzami. Powierzchnia zewnętrzna ciemnoszara, powyżej załomu brzuśca wygładzona, poniżej chropowata (ukośnie obmazywana). Wnętrze wygładzone, brązowo-brunatne. Wymiary: wys. 25 cm, śr. wylewu 23 cm, śr. dna 11 cm. (MNKi/A/5403) (tabl. VI, 5).

Grób nr 23

Inwentarz: 1. Popielnica - gładkie naczynie wazowate (typ B-1) o stożkowej zwężającej się ku górze szyi i zaokrąglonym załomie brzuśca. Powierzchnia zewnętrzna ciemnobrunatna, wewnętrzna brązowo-brunatna. (MNKi/A/3969) (tabl. VI, 6).

Grób nr 24

Inwentarz: 1. Dwustożkowe naczynie wazowate (typ B-4) z wyodrębnioną, zwężającą się szyją. Naczynie górą gładkie, od załomu brzuśca poziomo obmazywane. Poniżej największej wydętości ornamentowane czterema symetrycznie rozmieszczonymi listwami zdobionymi guzkami (po dwa). Powierzchnia zewnętrzna szaro-czarna, wewnętrzna brązowo-szara. Wymiary: wys. 27 cm, śr. wylewu 24 cm, śr. dna 8 cm. (MNKi/A/2886) (tabl. VII, 1). 2. Zachowana we fragmentach, średniej wielkości, misa (typ G-3) o wyodrębnionej, krótkiej szyi z lekko odgiętym wylewem i ostrym załomem brzuśca. Na granicy szyi i brzuśca małe kolankowate uszko. Na krawędzi wylewu trzy symetrycznie rozmieszczone, owalne wypustki. Powierzchnia starannie wygładzona, zewnątrz czarno-szara, wewnątrz brązowa. Wymiary: wys. zachowana 8 cm, śr. wylewu 26 cm. (MNKi/A/3032) (tabl. VII, 2).

Grób nr 25 (zniszczony)

Inwentarz: Popielnica - duże naczynie wazowate (typ B-4) o stożkowej zwężającej się ku górze szyi i zaokrąglonym załomie brzuśca. Szyja wyraźnie

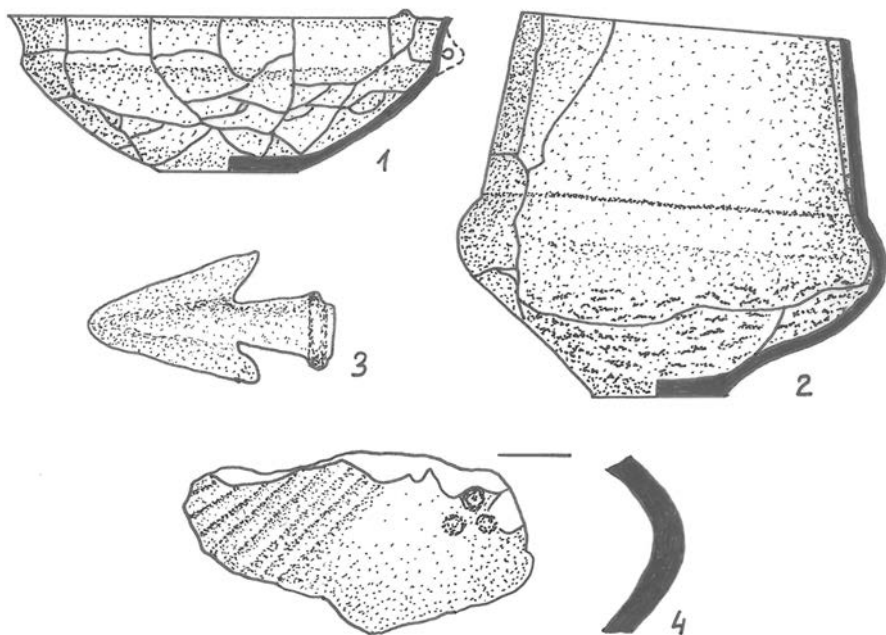
oddzielona od brzuśca. Oddzielenie podkreślone dookólną linią. Poniżej największej wydętości brzuśca cztery symetrycznie rozmieszczone listwy plastyczne. Naczynie górą gładkie, brzusiec chropowacony (obmazany ukośnie). Wnętrze gładkie. Powierzchnia – zewnętrzna brunatno-szara, wewnętrzna ceglasta. Wymiary: wys. 31 cm, śr. wylewu 27 cm, śr. 13 cm. (MNKi/A/4282) 2. Głęboka misa (typ G-3) zniszczona w partii dna, z wyraźnie odcinającą się wysoką, słabo wychyloną na zewnątrz szyją. Przejście szyi w brzusiec odznacza się ostrym załomem. Na granicy szyi i brzuśca kolankowate uszko. Powierzchnia całkowicie wygładzona, zewnątrz szara, wewnątrz brązowo-brunatna. Wymiary: wys. 14,5 cm, śr. wylewu 30 cm. (MNKi/A/3848).

Grób nr 26

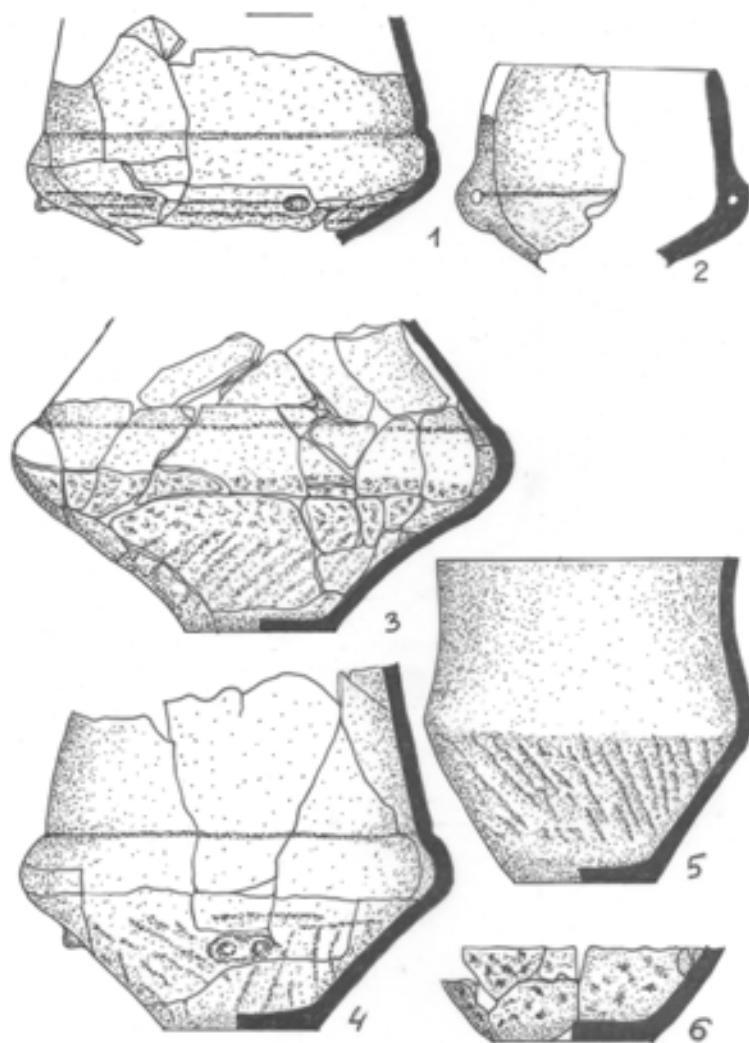
Inwentarz: 1. Popielnica - naczynie wazowate (typ B-1) o stożkowej mocno zwężającej się ku górze szyi wyraźnie oddzielonej od brzuśca o ostrym załomie. W miejscu przejścia brzuśca w szyję dookólna linia. Naczynie górą wygładzone, poniżej największej wydętości brzuśca lekko chropowacone (obmazywane). Powierzchnia zewnętrzna ciemnoszara, wewnętrzna brunatna. Wymiary: wys. 20 cm, śr. wylewu 17 cm, śr. dna 10,5 cm. (MNKi/A/4539) (tabl. VII, 3) 2. Przystawka - duża głęboka misa (typ G-6) o wyraźnie zaznaczonej, wysokiej szyi i ostrym załomie brzuśca. Szyja starannie wygładzona, brzusiec poniżej największej wydętości chropowacony (obmazany poziomo). Poniżej załomu brzuśca symetrycznie rozmieszczone cztery guzy. Powierzchnia – zewnętrzna brunatno-ceglasta, wewnętrzna jasnobrązowo-szara. Wymiary: wys. ok. 16 cm, śr. wylewu 38,5 cm, śr. dna 11 cm. (MNKi/A/3725) (tabl. VII, 4).

Jolanta Gągorowska-Chudobska

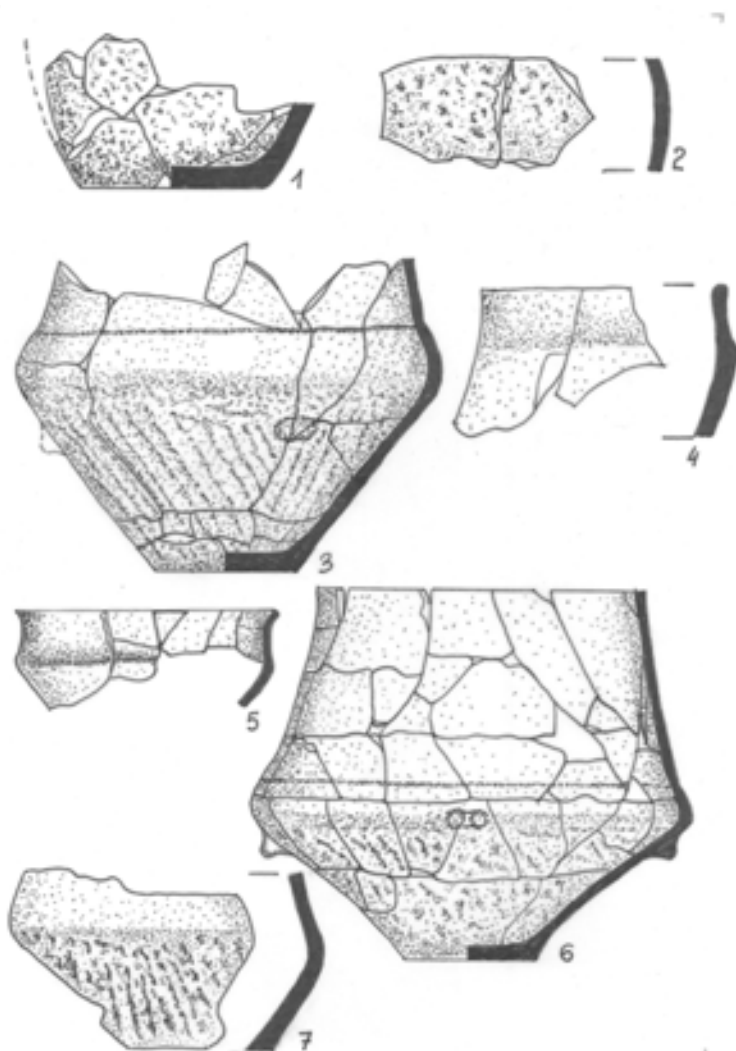
TABLICE



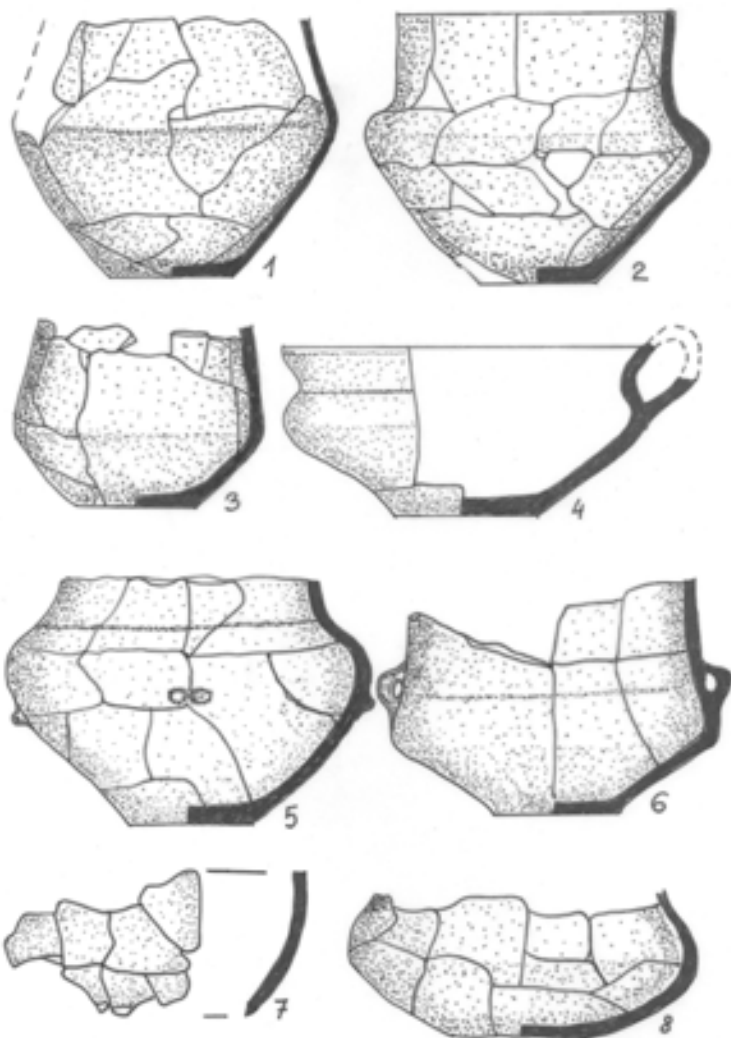
Tablica I. Bocheniec. Badania J. Kuczyńskiego. Grób 1 (1, 4); grób 2 (2, 3). Nr 1, 2 – 1/5 w.n.; nr 3 – w.n.; nr 4 – 1/2 w.n.



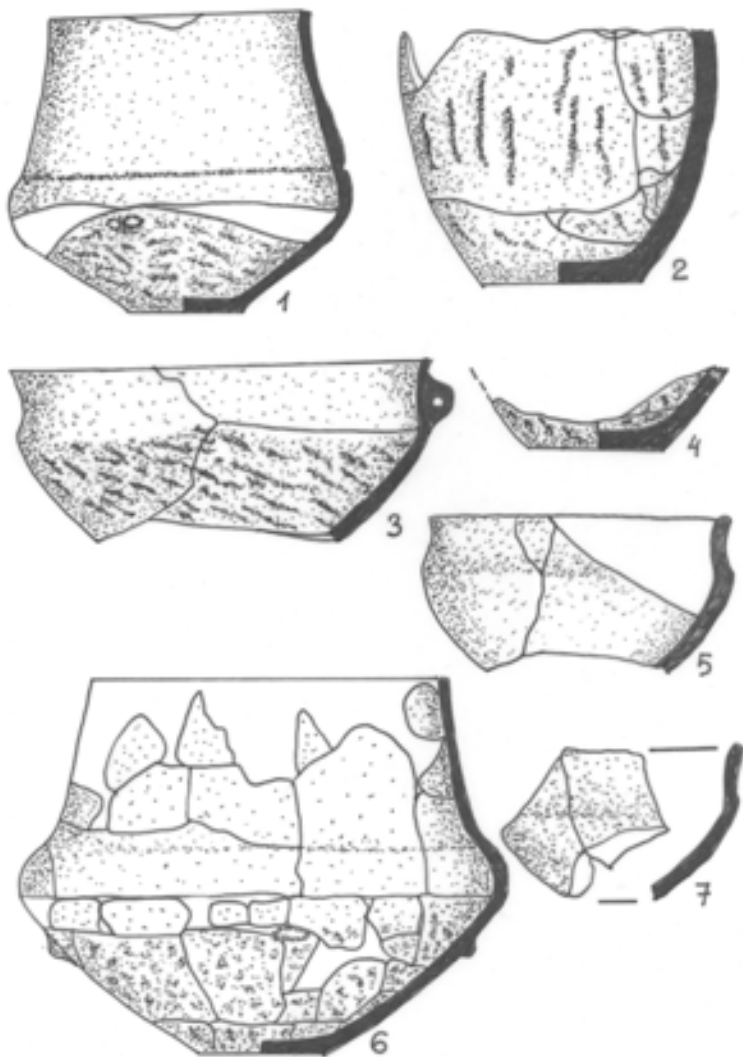
Tablica II. Bocheniec. Grób 1 (1, 2); grób 2 (3); grób 3 (4); grób 4 (5, 6).
1/5 w.n.



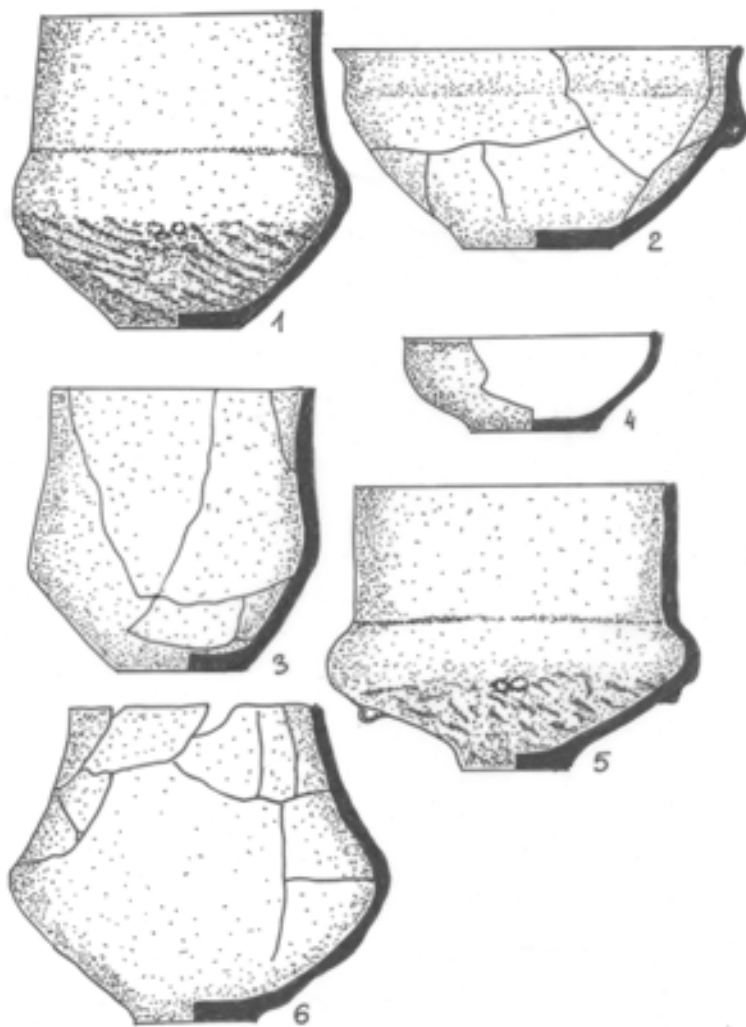
Tablica III. Bocheniec. Grób 5 (1); grób 6 (3); grób 7 (2); grób 8 (6); grób 9 (4); grób 10 (5, 7). 1/5 w.n.



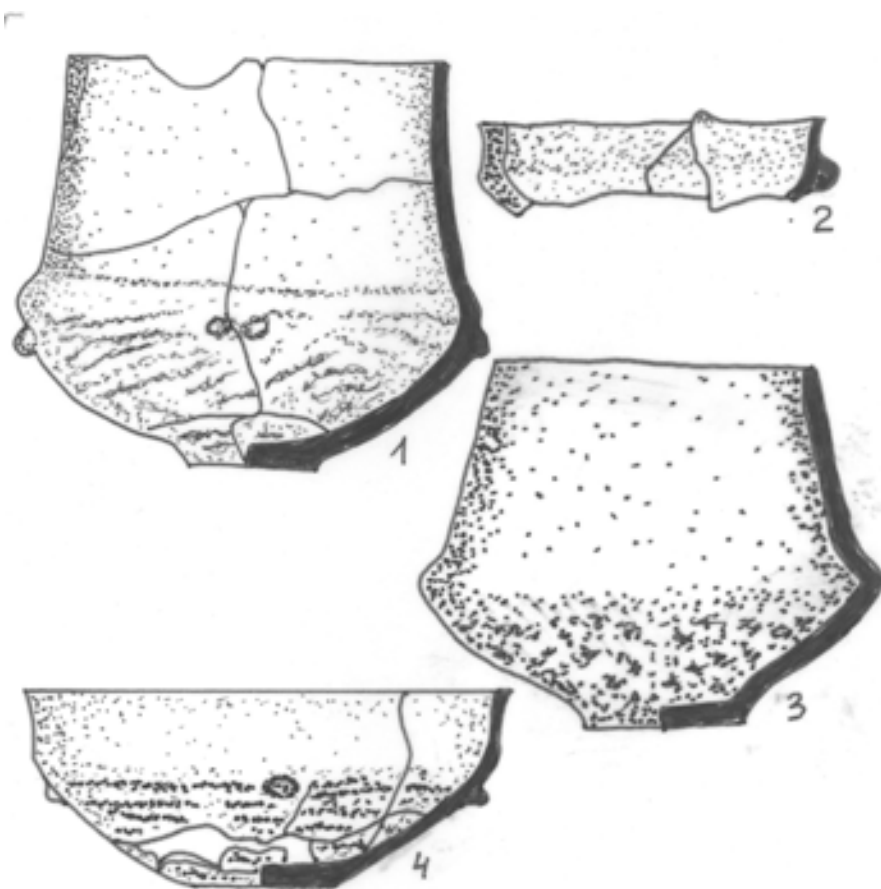
Tablica IV. Bocheniec. Grób 8 (1); grób 11 (3); grób 12 (2); grób 13 (4, 5); grób 14 (7); grób 15 (8); grób 16 (6). 1-3, 5-6 – 1/5 w.n., 4 – 1/2 w.n.



Tablica V. Bocheniec. Grób 16 (1, 3); grób 15 (2); grób 18 (4, 5); grób 19 (6, 7). 1/5 w.n.



Tablica VI. Bocheniec. Grób 20 (1, 2); grób 21 (3, 4); grób 22 (5); grób 23 (6). 1/5 w.n.



Tablica VII. Bocheniec. Grób 24 (1, 2); grób 26 (3, 4). 1/5 w.n.

BIBLIOGRAFIA

- Balcer B., *Materiały kultury trzcinieckiej i łużyckiej z cmentarzyska w Myśliborzu, pow. Opoczno z badań 1938 r.*, „Wiadomości Archeologiczne” 1964, t. 29.
- Blajer W., *Skarby ze starszej i środkowej epoki brązu na ziemiach polskich*, Kraków 1999.
- Gedl M., *Cmentarzysko kultury łużyckiej w Dankowie, pow. Kłobuck, cz. III (materiały z badań prowadzonych w latach 1959-1961)*, „Materiały Archeologiczne” 1963, t. 4.
- Kufel-Dzierzgowska A., *Cmentarzysko ciałopalne w Niechmirowie-Malej Wsi, woj. sieradzkie, st. 1*, „Sieradzki Rocznik Muzealny”, cz. 2, 1985, t. 1.
- Kufel-Dzierzgowska A., Urbański M., *Cmentarzysko ciałopalne w Niechmirowie-Malej Wsi, stanowisko 1 (74-45), województwo sieradzkie (część 4)*, „Sieradzki Rocznik Muzealny” 1987, t. 4.
- Kuczyński J., *Bocheniec, pow. Jędrzejów*, „Z otchłani wieków” 1959, XXV.
- Matoga A., *Problem przynależności kulturowej grobów szkieletowych z Bocheńca, woj. kieleckie*, w: *Kultura trzciniecka w Polsce (Materiały z Sympozjum)*, Kraków 1987.
- Matysiak J.T., Prokop T., *Cmentarzysko kultury łużyckiej w Zakrzówku Szlacheckim, woj. łódzkie*, Łódź 2005.
- Mikłaszewska-Balcer R., Miśkiewicz J., *Cmentarzysko kultury łużyckiej w miejscowości Podule, pow. Łask, stanowisko 1*, „Wiadomości Archeologiczne” 1968, t. 33.
- Miśkiewicz J., *Materiały kultury łużyckiej z międzyrzecza Pilicy i środkowej Wisły*, „Materiały Starożytne” 1962, t. 8.
- Miśkiewicz J., *Kultura łużycka w międzyrzeczu Pilicy i środkowej Wisły*, „Materiały Starożytne” 1968, t. 11.
- Ząbkiewicz-Koszańska A., *Materiały kultury łużyckiej w Lutomiersku-Wrzącej, pow. Łask, cz. 1*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi”, seria archeologiczna 1956, nr 1.

THE CEMETERY OF THE LUSATIAN CULTURE AT BOCHENIEC, KIELCE VOIVODESHIP

In 1959, archaeological research was carried out at Bocheniec. It revealed a cemetery of the Lusatian culture, which can be linked with the Upper Silesia–Lesser Poland group of the culture. Twenty-six burials (urn graves) were excavated by Jacek Miśkiewicz on the site. The majority of the graves were furnished with pottery accompaniments and potsherds. The pottery comprises medium- and small-sized, as well as mini-sized vessels. These are mainly large vases (type B, variant 4), bi-conical forms (type A, variant 2), smooth amphorae (type C, variant 2) and bowls (type G, variant 3 and 6). Large vases were mainly utilized as urns.

Later excavations revealed two zones of the cemetery, in use between the Bronze Age III and the Bronze Age V. The materials discussed in the article come from Bronze Ages IV and V.

Jolanta Gagorowska-Chudobska

KONSERWACJA DZIEŁ SZTUKI

MAŁGORZATA MISZTAŁ

Muzeum Narodowe w Kielcach

PRACE KONSERWATORSKIE PRZY GRUPIE
PORTRETÓW Z RODZINY SCHÜTZ ZE ZBIORÓW
MUZEUM NARODOWEGO W KIELCACH.
ODKRYCIA DOTYCZĄCE ATRYBUCJI,
IDENTYFIKACJA PRZEDSTAWIONYCH POSTACI

Portret Wilhelmorej Schuetzowej MNKi/M/1931, nieznanego autora, trafił w styczniu 2014 roku do Pracowni Konserwatorskiej Muzeum Narodowego w Kielcach (MNKi) w celu przygotowania go do wystawy *Portret zwierciadło duszy*. Obraz był po dawnych konserwacjach, lecz wymagał podjęcia kolejnej interwencji ze względu na lokalne osypywanie się warstwy malarzkiej. Mimo bardzo krótkiego terminu zdecydowano o poddaniu go pełnej konserwacji - jak się okazało była to słuszna decyzja, która pociągnęła za sobą istotne odkrycia.

Dzieło pochodzi z majątku Biała Wielka, który od 1852 roku należał do Adolfa Ludwika Schütza. Na portrecie przedstawiona jest dojrzała, lecz wciąż piękna kobieta (Il. 1). Ukazana do pasa, siedzi przy stoliku lekko zwrócona w lewą stronę, splecione dłonie opiera na blacie. Modelka ma duże niebieskie oczy, jasną karnację, ładnie wykrojone, uśmiechnięte usta. Ciemne falujące włosy schowane w czepeczku z falbankami zawiązanym wstążką pod brodą, przybranym



Il. 1. *Portret Joanny Beaty Wilhelm*. Lico przed konserwacją

biało-różową kamelią. Ubrana jest w białą, atlasową, mocno wydekoltowaną suknię z bufkami, odcinaną pod biustem, gładką z przodu. M. Możdżyńska-Nawotka¹ ściśle określa, że: *W ciągu następnych dwóch- trzech lat [po kongresie wiedeńskim] nastąpiło dalsze skrócenie stanu, który znalazł się tuż pod biustem, a następnie rozpoczął się proces odwrotny...* W tego rodzaju sukniach, z tyłu poniżej stanika doszywano niewielką poduszczkę, na której ładnie układały się zebrane fałdy². Ramiona damy okrywa zielony długi i szeroki kaszmirowy szal ozdobiony na dole bogatym motywem ornamentalnym i frędzlami. Tego rodzaju indyjskie szale nazywane tyftykowymi³, były nawet zapisywane w testamencie⁴. Wspomniany element garderoby karierę rozpoczął we Francji, upowszechnił się po kampanii egipskiej Napoleona⁵. Detale stroju pozwalają na osadzenie czasu wykonania portretu w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku.

Portret Wilhelmorej, to obraz olejny na płótnie, wtórnie dublowany na masę woskowo-żywiczną. Płótna napięte są na krosnach drewnianych, szafowanych, o połączeniach stolarskich widlicowych pojedynczych, regulowane wąskimi klinami (Il. 2). Krosna o wymiarach: 80,5x59 cm, tworzą listwy o przekroju 5,5x2,5 cm. Podobrazie stanowi płótno lniane o splocie płóciennym i gęstości 16x18 nitek; cienkie, gęsto i równo tkane. Nitki „Z” skrócone. Przy dolnej krawędzi brzeg bity, górna zachowana fragmentarycznie. Zaprawa jasna o szarougrowym odcieniu. Śladów rysunku nie zaobserwowano. Obraz na podmalowaniu wykonanym monochromatycznie laserunkowymi brązami. W trakcie konserwacji, przy krawędziach ubytków, zaobserwowano kilka jego odcieni. Wykonany techniką wielowarstwową o zróżnicowanym sposobie modelunku n. Twarz jest namalowana bardzo miękko, gładko, z dużym pietyzmem, natomiast ręce potraktowane są ze zdecydowaną mniejszą uwagą, wręcz schematycznie. Dużo uwagi artysta



Il. 2. *Portret Joanny Beaty Wilhelm*. Odwrocie przed konserwacją

¹ M. Możdżyńska-Nawotka, *O modach i strojach*, Wrocław 2004, s. 217.

² Ibidem, s. 216-217.

³ Ibidem, s. 207.

⁴ Tak było np. w przypadku Teofili Karnickiej, która swój zapisala w testamencie synowej, http://zamosc.ap.gov.pl/wp-content/uploads/2012/02/019-Szykuła_Teofila-Karnicka-właścicielka-dóbr Łabuńki.pdf. (dostęp 1.09.2014).

⁵ F. Boucher, *Historia mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku*, Warszawa 2003, s. 322. Podaje, że taki szal wzmiankowany był już w 1790 roku przez „Journal de la mode et du gout”.

poświęcił garderobie kobiety: z dużą swobodą ukazane są falbanki, kokarda i motywy ornamentalne na szalu.

Po usunięciu tymczasowych zabezpieczeń okazało się, że cała powierzchnia malowidła pokryta jest gęstą siatką krakelurów, rozdarcia płótna maskowały kity - sztywne, kruche, spękane i lokalnie osypujące się, szeroko położone retusze były już zmienione kolorystycznie. Warstwa malarska była poprzecierana, co było powodem przemalowania dużych płaszczyzn - tak potraktowano całe tło obrazu. W świetle bocznym wyraźnie były widoczne sfalowania i zagniecenia powierzchni (Il. 3) - deformacje te świadczyły o poddaniu w przeszłości obrazu działaniu nadmiernej ilości wilgoci (w tym wypadku był to niepoprawnie wykonany dublaż na kłajster). Całość pokrywał pociemniały i zabrudzony werniks.

Po wykonaniu dokumentacji fotograficznej, przed konserwacją, przystąpiono do wykonania prób oczyszczania lica z zabrudzeń powierzchniowych i werniksów.

Powierzchnię malowidła zabezpieczono bibułą japońską, przy użyciu kleju BEVA 371 i odpięto płótno z krosien.

Mechanicznie usunięto płótno dublażowe i kłajster będący spoiwem. W trakcie tych prac zauważono ślady inskrypcji na odwrociu. Była ona częściowo zatarta, lecz przy pomocy luminescencji w UV udało się ją odczytać (Il. 4).



Il. 3. *Portret Joanny Beaty Wilhelm.*
Fragment lica w świetle bocznym



Il. 4. *Portret Joanny Beaty Wilhelm.* Etap
usuwania kłajstru z odwrocia

*Meisnerow.
Wilhelmow.
babka Adolfa Schütza
zmarła około 1870.*

Uwidoczniły się również rozdarcia podobrazia. Ich skupione rozmieszczenie (Il. 7) świadczy o zniszczeniu pracy najprawdopodobniej w wyniku upadku. Werniksy i zabrudzenia z lica usunięto alkoholem etylowym, przerywanym olejem terpentynowym. Obserwacja ukazała, że tło jest całkowicie przemalowane. Oryginalna warstwa farby była bardziej wrażliwa na rozpuszczalniki organiczne od przemalowania, natomiast brak silnej adhezji między nimi pozwolił na mechaniczne usuwanie warstw wtórnych (Il. 5). Było to działanie wyjątkowo żmudne, wymagające pracy pod binokulem, ale jedyne do zastosowania w tym przypadku. Dzięki tej decyzji udało się odkryć po prawej stronie obrazu, na wysokości ramienia, częściowo zatartą sygnaturę artysty (Il. 6) zaczynającą się od zaokrąglonej litery i kończącej się na „dysz”, a poniżej zatartych liter pozwalających na identyfikację słowa „pinxit”, oraz daty 1819⁶. Przeszukiwania indeksów artystów pozwoliły na dopasowanie czytelnego fragmentu sygnatury do nazwiska Jana Krystiana Gładysza. Konfrontacja z dostępnymi fotografiami jego



Il. 5. *Portret Joanny Beaty Wilhelm*. Fragment lica na etapie usuwania werniksów (po lewej) i mechanicznego usuwania przemalowań z partii tła (po prawej)



Il. 6. *Portret Joanny Beaty Wilhelm*. Częściowo zachowana sygnatura

prac, porównanie sygnatury i sposobu malowania z oryginalnymi obrazami⁷ potwierdziły słuszność rozpoznania.

W trakcie doczyszczania i usuwania szeroko założonych kitów zaobserwowano, że w partii czepka krawędzie rozdarcia zachodzą na siebie na zakładkę. Podjęto próby sklejenia krawędzi na styk i wprasowania deformacji do pierwotnej płaszczyzny. Okazało się to jednak niezwykle ryzykowne, gdyż osłabione podłoże kruszyło się pod naciskiem. W celu wyprowadzenia płaszczyzny usunięto skalpelem wystające nitki podobrazia przy rozdarciach i minimalną ilość farby. Rozdarcia sklejo dyspersją BEVA O.F.-D-8, spoiny sprasowano kauterem. Podczas prasowania zaobserwowano ciemnienie płótna w wyniku wytapiania się wosku, co świadczy o konsolidacji obrazu tym materiałem. Wklejono w ubytki podobrazia na styk protezy z płótna lnianego dopasowanego do oryginalnego. W celu konsolidacji i wyprostowania obrazu przesycono go od strony odwrocia roztworem BEVA 371 w toluenie i po odparowaniu rozpuszczalnika sprasowano na stole dublażowym licem do dołu

⁶ Firma Sayart, wzór 5401-78.

⁷ Porównano obrazy z Muzeum Narodowego w Poznaniu.

w temperaturze 68° i pod ciśnieniem 200 hPa. Zabieg ten przyniósł zadowalające efekty. Ubytki zaprawy wykitowano kitem akrylowym Tikkurila w kolorze jasnego ugru, opracowano powierzchnię kitów wyprowadzając lokalnie fakturę zbliżoną do powierzchni warstwy malarskiej (Il. 7).

Bardzo osłabione płótno wymagało wzmocnienia dublażem. Obecność inskrypcji na odwrociu przesądziła o wykonaniu dublażu przeźroczystego na tkaninę szklaną (Il. 8). Jako spoiwo wykorzystano masę woskowo-żywiczną pozwalającą na uzyskanie największej przeźroczystości. Obraz napięto na nowe krosna. Po podmalowaniu kitów akwarelą i zawerniksowaniu werniksem retuszerskim wypunktowano ubytki farby, farbami olejnymi Talens, odsączonymi i z dodatkiem werniksu retuszerskiego (Il. 9). Po wyschnięciu retuszy obraz zawerniksowano i oprawiono w nową fabryczną ramę⁸.



Il. 7. *Portret Joanny Beaty Wilhelm*. Lico obrazu po założeniu kitów



Il. 8. *Portret Joanny Beaty Wilhelm*. Odwrocie po konserwacji

Kim był autor pracy? *Słownik Artystów Polskich*⁹ podaje, że Jan Krystian Gładysz (ur. ok. 1762 w Babimoście, zm. w 1830 w Warszawie), kształcił się dzięki pomocy protektorów z rodziny Raczyńskich¹⁰ w Poznaniu, Dreźnie (1800-1802), pracował w Wielkopolsce, od 1811 roku przebywał w Warszawie. Jest autorem obrazów o tematyce religijnej, historycznej - największą popularność

⁸ Wzór 5401-78 firmy Sayart.

⁹ *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających*, Wrocław 1975, t. II, s. 361.

¹⁰ Często spotyka się również informację, że był to hrabia Mielżyński: http://pl.wikipedia.org/wiki/Jan_G%C5%82adysz



Il. 9. *Portret Joanny Beaty Wilhelm*. Lico obrazu po konserwacji

zyskał jako portrecista. Był członkiem warszawskiej loży masońskiej *Halle der Beständigkeit* (Świątynia Stałości).

Najbardziej znanym obrazem malarza jest *Portret sióstr Pechwell* z Muzeum Narodowego w Warszawie. W zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu znajduje się dziewięć obrazów tego malarza, m.in. portret gen. Michała Sokolnickiego, przy którym, w trakcie prac konserwatorskich w 2012 odkryto sygnaturę *Gładysz pinx 1815*¹¹, wyglądającą bardzo podobnie, jak na obrazie kieleckim.

Inskrypcja odnaleziona na odwrocie obrazu postawiła pod znakiem zapytania dotychczasowe rozpoznanie przedstawionej osoby. Przeszukując dostępne źródła dotyczące genealogii Adolfa Schütza¹², właściciela dóbr Biała Wielka - majątku, z którego pochodzi obraz, wymienionego na odwrocie portretu, trafia się na opraco-

wane drzewo genealogiczne tej rodziny. Z niżej podanych informacji wynika, że jest to Joanna Beata z Mayznerów Wilhelm¹³. Na obrazie jej nazwisko zapisane jest jako Meisner.

Schützowie (nazwisko bywa zapisywane również: Schuetz i Szye) przybyli do Polski w połowie XVIII wieku z Saksonii¹⁴, byli ewangelikami, Karol Bogumił był architektem, należał do warszawskiej masonerii, w której od 1787 roku pełnił funkcję sędziego loży Göttin von Eleusis. W okresie Księstwa Warszawskiego był członkiem Najwyższej Kapituły tej loży¹⁵. Również jego syn Fryderyk Adolf Schütz kontynuował zawód ojca, należał także do loży masońskiej *Halle der Beständigkeit*, w której pełnił ważne funkcje¹⁶. W 1854 roku otrzymał od cara Mikołaja I tytuł szlachecki i herb *Strzelec*.

¹¹ mnp.art.pl/wydarzenia/wydarzenie/cal/2013/06/14/k/////Piatkowy_wieczor_w_muzeum/, odczyt 1.09.2014.

¹² Drzewo genealogiczne dostępne w Wielkiej Genealogii Minakowskiego: www.Wielcy.pl, dane biograficzne dostępne w encyklopediach.

¹³ Taka wersja zapisu nazwiska występuje w Wielkiej Genealogii Minakowskiego, patrz przyp. 12.

¹⁴ Występuje również informacja, że byli przedstawicielami austriackiej rodziny bankierów - może to być kompilacja z danymi biograficznymi Alfreda Schutza, lwowskiego bankiera i kompozytora. (http://zamki.rotmanka.com/index.php?option=com_content&task=view&id=1174&Itemid=32 <http://www.jurainfo.pl/p/25,9,historyczna-biala-wielka-gm-lelow>) odczyt 15.09.2014.

¹⁵ http://pl.wikipedia.org/wiki/Karol_Schutz (dostęp 2014-09-15), tam też dane dotyczące związków rodzinnych.

¹⁶ http://pl.wikipedia.org/wiki/Fryderyk_Sch%C3%BCtz (odczyt 15.09.2014).

Wspomniany w inskrypcji Adolf (Ludwik) był synem Fryderyka Adolfa (1782-1854)¹⁷ i Karoliny z Wilhelmów (1796-1864)¹⁸. Mieli oni siedmioro dzieci: Elżbietę Joannę, która wyszła za mąż za Müllera, Elżbietę Emilię i Karola Jana, wspomnianego już Ludwika Adolfa, Krystynę Annę - z męża Strasburger, Jana Bogumiła Teofila oraz Paulinę Augustę, która wyszła za Kozłowskiego.

Rodzicami Karoliny byli: Jan Bogusław Wilhelm (?-?)¹⁹ - dziad po kądzieli Adolfa Ludwika i Joanna Beata z Mayznerów²⁰ (? - zm. ok. 1870) - jego babka po kądzieli. Byli oni właścicielami majątku Bieniewice - Karolina była ich jedynym dzieckiem.

Przodkami Adolfa Ludwika Schütza byli natomiast Karol Bogumił Schütz²¹ (1741-1818) - dziad po mieczu i Chrystiana Elżbieta z Weberów²² (1750-1818) - babka po mieczu. Małżeństwo to miało jeszcze dwie córki: Annę Julianę Henriettę, zamężną z Gronau (1789-?)²³ i Adele Krystynę Mariannę (1784-?)²⁴, która poślubiła generała Apollina Daszkowa.



Il. 10. *Portret Chrystiany Elżbiety z Weberów Schützowej*. Lico przed konserwacją



Il. 11. *Portret Chrystiany Elżbiety z Weberów Schützowej*. Odwrocie przed konserwacją

¹⁷ F.A. Schütz występuje w Wielkiej Genealogii Minakowskiego (Wielcy.pl), (ID: le.3286.1.2).

¹⁸ Ibidem, (ID: le.3286.1.4).

¹⁹ Ibidem, (ID: 3286.1.5).

²⁰ Ibidem, (ID: sw.2869918).

²¹ Ibidem, (ID: le.3286.1.3).

²² Ibidem, (ID: psb.2868.5.3).

²³ Ibidem, (ID: sw.103690).

²⁴ Ibidem, (ID: sw.103688).

Zbiory Muzeum Narodowego w Kielcach wzbogaca również *Portret Schuetzowej*, MNKi/M/1933, przedstawiający zażywną starszą matronę, opartą prawym łokciem na niewielkim owalnym blacie stolika (Il. 10). Kobieta ma brązowe oczy, mięsisty nos i wąskie usta. Ręce założone na brzuchu, prawą dłonią podtrzymuje przegub drugiej. Na małym palcu lewej dłoni skromny złoty pierścionek. Siwe puszyste włosy okryte są czepkiem z falbanami zwieńczonym ozdobną kokardą. Ma na sobie proste niebieskie ubranie z długim rękawem, w kroju przypominającym obecny szlafrok. Przy szyi wyłożony biały szalowy kołnierz wykończony falbanką w kropeczki. Na odwrociu pracy inskrypcja (Il. 11) wykonana tą samą ręką, co na pozostałych obrazach:

*z Weberów
Schützowa
(babka Adolfa Schütza)*



Il. 12. *Portret Chrystiany Elżbiety z Weberów Schützowej*. Fragment lica przed konserwacją. Widoczne częściowo osypane kity, szeroko wtarte w fakturę powierzchni



Il. 13. *Portret Chrystiany Elżbiety z Weberów Schützowej*. Usuwanie wtórnych warstw z lica

Inskrypcja jednoznacznie określa, że musi to być Chrystiana Elżbieta - żona architekta Karola Bogumiła Schütza.

Format obrazu: 80x59,5 cm nie odbiega wielkością od pozostałych przedstawień rodzinnych. Namalowany jest na całej szerokości płótna lnianego (takiego

samego jak wyżej opisany), osnowa biegnie poziomo. Nieprecyzyjne, ręcznie wykonane krosna o złączach widlicowych pojedynczych z listew o przekroju 6x2,5 cm również wyglądają identycznie.

Obraz w chwili przyjęcia do pracowni wymagał pilnego podjęcia kompleksowych działań. Po usunięciu lokalnych zabezpieczeń z bibułki japońskiej, uwidoczniła się bardzo brudna warstwa malarska, całość pokrywa werniks przebarwiony na brunatno (zapewne białkowy), w dodatku częściowo zaślepnięty (Il. 12). Przy lewej krawędzi znajdowały się rozległe, sztywne i kruche kity kredowo-klejowe rozarte po całej powierzchni, wtarte w pory i spękania warstwy malarskiej. Malowidło było na oryginalnych krosnach, nie było dublowane, więc inskrypcja była czytelna. Podczas poprzedniej konserwacji konsolidowany był masą woskową, która przesycała całość.

Płótno zdjęto z krosien, usunięto werniksy (Il. 13) oraz kity (Il. 14) - konieczne było kilkuetapowe działanie różnymi środkami. Stosowano rozpuszczalniki organiczne takie jak: metanol, DMF, aceton, Toluen oraz preparat fabryczny Dowanol PM. Wszystkie środki były neutralizowane. Odwrotnie doczyszczono zarówno chemicznie, w celu wyekstrahowania wosku, jak i mechanicznie.

W trakcie prac odkryto nikły ślad sygnatury identycznej jak w wyżej omówionym przedstawieniu. (Il. 15)



Il. 14. *Portret Chrystiany Elżbiety z Webrów Schützowej*. Lico po oczyszczeniu



Il. 15. *Portret Chrystiany Elżbiety z Webrów Schützowej*. Zachowany ślad sygnatury - ilustracja po obróbce cyfrowej w celu uzyskania kontrastu

Skonsolidowano warstwę malarską na stole dublażowym BEVA 371, również przy tym obrazie zastosowano dublaż przeźroczysty metodą analogiczną

jak przy obrazie MNKi/M/1931. Obecnie portret jest w pracowni konserwatorskiej na etapie retuszu (Il. 16, 17).

Portret generałowej Daszkow MNKi/M/1932, czyli Adeli Krystyny Marianny z domu Schütz (Il. 18) jest kolejnym obrazem z tej grupy. Niemal identyczny format (81,5x60 cm) oraz kompozycja skłaniają do bliższego przyjrzenia się pracy. Przedstawia siedzącą dojrzałą kobietę, jej lewa ręka spoczywa na podłokietniku fotela ustawionego równolegle do krawędzi obrazu, tors lekko zwrócony w stronę widza, twarz ukazana niemal na wprost. Niewiasta ma brązowe oczy, wąskie uśmiechnięte usta, jest podobna do matki. Brązowe włosy upięte pod czepcem. Dłoń prawej ręki swobodnie opuszczona przy oparciu fotela, w lewej opartej na kolanach, trzyma białą tkaninę, na palcach obu dłoni liczne pierścienie. Generałowa ubrana jest w czarną suknię z niewielkim dekoltem kopertowym, z długim rękawem i bufkami. Suknia ma kołnierz z wysokiej podwójnej falbany z przejrzystej białej tkaniny, która z przodu i przy obszyciu rękawów przechodzi w małą falbankę. Ramiona zdobi czerwony szal udekorowany pasem z motywem kwiatowym. Na szyi podwójny złoty łańcuszek. Ciemne tło w tonacji szarooliwkowej.



Il. 16. *Portret Chrystiany Elżbiety z Weberów Schützowej*. Obraz po kitowaniu - przygotowany do retuszu



Il. 17. *Portret Chrystiany Elżbiety z Weberów Schützowej*. Fragment lica po kitowaniu

Praca wykazuje duże podobieństwo do obrazów J.K. Gładysza, jednak sygnatury nie odnaleziono. Stan zachowania warstwy malarskiej: liczne spękania, drobne przebarwienia i przetarcia dające efekt mżenia, (na innych obrazach zachowały się jedynie śladowe pozostałości podpisu artysty), nie wykluczają,

że ten również mógł być sygnowany. Porównanie budowy technicznej prac jest krokiem do potwierdzenia założenia.

Na odwrociu obrazu znajduje się inskrypcja (Il. 19) wykonana tą samą ręką, co na pozostałych:

*Z Schützów
generałowa Daszkow
żona gubernatora
Moskwy i Taganrogu
ur. około 1770 r.
(ciotka Adolfa Schutza)*

Krosna podtrzymujące podobrazie są identyczne jak w obrazie MNKi/M/1933. Płótno również o tym samym splocie i gęstości, co w pozostałych, również wykorzystuje całą szerokość brytu przy poziomo ułożonej osnowie. Szczątkowe krajki tworzą mocno naciągnięte fragmenty tkaniny. Przy lewej krawędzi, na dole, dosztukowany kawałek krajki zachodzącej częściowo na lico. Mały fragment był doszuty również na dole po prawej stronie, ale został usunięty, bo pełnił tylko funkcje techniczne i obecnie był zbędny.



Il. 18. Portret Adeli Krystyny Marianny z Schützów, zamężnej Daszkow. Stan w trakcie prac konserwatorskich - po usunięciu wtórnych nawarstwień



Il. 19. Portret Adeli Krystyny Marianny z Schützów, zamężnej Daszkow. Odwrocie przed konserwacją

Przedstawienie malowane jest bardziej swobodnie i wrażeniowo, niż pozostałe portrety, lecz struktura farby, sposób prowadzenia pędzla i opracowania detali takich jak: pobieżne potraktowanie dłoni, modelunek biżuterii, koronek oraz użycie jednakowego podłoża nie pozostawiają wątpliwości, że autorem jest ten sam artysta. Adela Krystyna, żona gubernatora Moskwy mogła pozować w trakcie odwiedzin u rodziny, mając ograniczony czas pobytu, co jednak okazało się korzystne dla wartości artystycznej pracy.

Obraz był zabrudzony, lokalnie zaobserwowano niewielkie retusze, które nie miały większego wpływu na jego odbiór estetyczny. Problemem natomiast była słaba adhezja warstwy malarskiej z gruntem do podobrazia - o czym świadczą ubytki, część spękanych łusek miała wyraźną tendencję do odstawiania od podłoża. Obraz wymagał pilnej konsolidacji. Po oczyszczeniu lica i odwróceniu - zabieg ten wykonano w pracowni konserwatorskiej MNKi używając, jako spoiwa, roztworu BEVA 371 w Toluenie. We wrześniu 2014 roku obraz miał założone i opracowane kity i był w trakcie doklejania krajek przy użyciu dyspersji BEVA O.F. D-8-S, w celu napięcia na oryginalne krosna.

Kolejnym wizerunkiem pochodzącym z Białej Wielkiej jest *Portret kobiety (Schützowej)*²⁵ MNKi/M/2077, olej, płótno, 80x58,5 cm. Przedstawia kobietę około lat trzydziestu (Il. 20). Ujęta jest centralnie, do wysokości bioder, kompozycja przypomina pozostałe portrety z rodziny. Kobieta siedzi frontalnie do widza, ręce złożone na brzuchu z szeroko rozstawionymi łokciami tworzą silny zarys



Il. 20. *Portret Anny Julianny Henrietty z Schützów, z męża Gronau. Lico*

trójkąta, kompozycja powtarza układ rąk Chrystiany Elżbiety Weber. Na małym palcu prawej dłoni pobłyskuje cienka złota obrączka. Pulchna buzia, jasnobrązowe oczy, pełne usta. Spod muślinowego czepka-kapotki ozdobionego falbankami, zamocowanego pod brodą szeroką taśmą, wymykają się niesforne brązowe loczki. Po prawej stronie widoczny fragment złotego kolczyka-kółeczka. Ubrana jest w białą suknię z krótkimi bufiastymi rękawkami, duży dekolt - częściowo przysłonięty przejrzystym karczkiem „w serek”, obszyty koronką i mocno marszczonym falbaniastym kołnierzem. Tkanina sukni ozdobiona jest tego samego koloru prążkami i połyskującym ornamentem roślinnym(?) między nimi. Z jej ramion spływa kaszmirowy szal w kolorze malinowym w czarne groszki, przy jego krańdźwi wąski ornament pasowy.

²⁵ Pełny opis i historię obrazu podaje A. Myślińska: http://mnki.pl/pl/obiekt_tygodnia/2011/portret_kobiety_sch_tzowej/ (odczyt 1.09.2014).

Kompozycja ta jest najmniej udana, widoczna pewna nieporadność w namalowaniu dłoni (do czego przyczyniły się również wcześniejsze konserwacje), niekorzystna poza i strój stapiający wąskie ramiona z szyją sprawiają wrażenie, że portretowana jest miła, nieśmiała, trochę wycofana - stanowi zupełne przeciwieństwo pewnej swojej wartości Adeli Daszkow.

Podczas analizy budowy technicznej i sposobu malowania obiektu, po prawej stronie, na wysokości ramienia, zauważono silnie przetartą sygnaturę. Czytelne gołym okiem są litery: *Głady...*, a niżej, nieco w prawo (niezachowane: pinxit) cyfry 18 wyraźne, następna czytelna częściowo 1, z ostatniej cyfry zachował się fragment brzuszka, zapewne może to być 8, lub 0, 6 (Il. 21). Jednoznacznie można więc przypisać autorstwo kolejnego przedstawienia Gładyszowi.

Praca jest po dawnych zabiegach odnawiających - zaobserwowano przynajmniej dwukrotne ingerencje.

Płótno napięte jest na krosna drewniane (80,5x59, przekrój listew: 4,9x2,3 cm (zapewne oryginalne, ale będzie można potwierdzić to dopiero podczas przyszłej konserwacji, po zdjęciu płótna z krosien i porównaniu otworów po gwoździach), złącza stolarskie widlicowe pojedyncze, wewnętrzne krawędzie szfowane, w narożnikach są gniazda na wąskie kliny. Obraz jest zdublowany - na odwrociu wyblyszczona charakterystyczne dla masy woskowo-żywicznej (Il. 22), natomiast deformacje i zmarszczenia na licu są analogiczne do stanu zachowania portretu *Joanny Beaty z Mayznerów Schützowej* i sugerują obecność nierównomiernie rozproszanego klejstru. Stan zachowania warstwy malarskiej wskazuje na pełen zakres przeprowadzonych prac konserwatorskich. Szeroko założone retusze obejmują około 10% powierzchni, wykonane są z różnym stopniem dokładności, najbardziej niekorzystnie wyglądają w partii palców i dolnej części sukni.

Kim może być przedstawiona kobieta? Przez analogię do pozostałych portretów można przypuszczać, że na odwrociu oryginalnego płótna znajduje się odpowiedź. Jednak stan zachowania obrazu nie uzasadnia podjęcia, w tym momencie, prac konserwatorskich o tak szerokim zakresie, gdyż mimo zastrzeżeń do jakości prac, stan jego jest stabilny.

Porównując szczegóły budowy technicznej: namalowany jest na takim samym krośnie malarskim jak *Chrystiana Elżbieta Schütz*. Płótno ma taką samą gęstość i w dodatku zastosowano w pionie całą szerokość brytu - co sugeruje przygotowanie podobrazu w tym samym czasie i namalowanie w podobnym.

Biorąc również pod uwagę fakt, że pozostałe opracowywane obrazy pochodzą z najbliższej rodziny Adolfa Schütza, można założyć, że sportretowana została druga jego ciotka, Anna Julianna Henrietta Gronau i właśnie taką informację spodziewamy się odnaleźć w przyszłości na odwrociu dzieła.

Wśród omawianych portretów rodzinnych - jeden, o numerze inwentarzowym MNKi/M/1930 wyróżnia się kompozycją i większym formatem.



Il. 21. *Portret Anny Julianny Henrietty z Schützwów, z męża Gronau*. Zachowany ślad sygnatury - ilustracja po obróbce cyfrowej w celu uzyskania kontrastu

Inskrypcja na odwrociu (Il. 23), na płótnie dublażowym, jednoznacznie opisuje ukazane osoby:



Il. 22. Portret Anny Julianny Henrietty z Schützwów, z męża Gronau. Odwrocie obrazu



Il. 23. Portret Karoliny z Wilhelmów Schütz z dziećmi. Lico

Karolina z Wilhelmów Schütz

urodziła się w Błoniu d. 14 grudnia 1796

Elżbieta Joanna Schütz

urodziła się w Warszawie d. 5 kwietnia 1816

Karol Jan Schütz

urodził się w Warszawie d. 14 stycznia 1818

Przedstawia siedzącą młodą kobietę (Il. 24), ukazaną do bioder, przygaraniającą niemowlę stojące na jej kolanach. Za nią stoi kilkuletnia dziewczynka, która bawi się przyozdabiając włosy matki girlandą z róż i niezapominajek. Karolina ubrana jest w białą suknię z bufkami, dekolt obszyty falbanką. Fason sukni charakterystyczny jest dla mody pierwszego dwudziestolecia XIX wieku. Z ramion kobiety spływa zielony szal ozdobiony przy krawędzi motywem kwiatowym.

Jest to obraz olejny na płótnie, 110x78 cm. Wiek przedstawionego młodszego dziecka i porównanie go z datami na odwrociu wskazuje, że powstał pod koniec 1818 roku.

Krosno wtórne drewniane, sfazowane, z klinami w narożnikach, wydaje się być odrobinę za małe w stosunku do podobrazia. Namalowany został na

cienkim gęsto tkanym płótnie lniwym. Nitki „Z” skrętne 18x18 nitek/cm. Zaprawa biała, nakładana na krosnach. Pierwotne krosna były wykonane dość niestarannie - o czym świadczą krzywe krawędzie warstwy malarskiej z gruntem. Rysunku nie zaobserwowano. Malowany wielowarstwowo, farby gładko roztarte, w drobnych detalach najwyższych światła niewielkie impasty. W partii tła, po lewej stronie, lokalnie spękania typu wczesnego, słabo czytelne i ograniczające się do brązów.

Obraz pokryty werniksem o nierównomiernej grubości.

Praca przy pobieżnym oglądzie wydaje się być w stanie dobrym, jednak podczas uważnej analizy zauważyć można pojawiające się już zagrożenia. Podstawowym problemem jest słaba adhezja sztywnej i kruchej zaprawy do podłoża, co powoduje odpajanie się spękanych łusek warstwy malarskiej z gruntem, które odstając od podłoża mogą same odpasć, lub łatwo zostać oderwane.

Zaprawa, jak już wspomniano, spękana. Krakelury nierównomiernie rozłożone. Retusze nie mają większego znaczenia dla odbioru estetycznego pracy.

Obraz nie wymaga jeszcze podjęcia gruntownych działań konserwatorskich. W obecnym stanie nie udało się odnaleźć sygnatury autora. Można go datować na koniec 1818 roku (porównując wiek sportretowanego dziecka z podaną datą urodzenia), sposób malowania dzieła wskazują na pędzel Jana Krystiana Gładysza. Niektóre fragmenty, zwłaszcza lekko i szkicowo potraktowane kwiaty na szalu są identycznie malowane, jak na portrecie jej matki Joanny Beaty Wilhelm.

W kolekcji portretów był jeszcze jeden obiekt, który możemy oglądać już tylko na fotografiach, gdyż został skradziony²⁶. Znany jest jako *Portret Wilhelma Schütza*. Na odwrocie obrazu znajdowała się inskrypcja mówiąca, że był on dziadem Adolfa [Ludwika] Schütza²⁷. Porównując ten napis z drzewem genealogicznym widoczne jest, że przed laty, przy tworzeniu ksiąg inwentarzowych, łatwo było popełnić błąd, który był później powtarzany, gdyż Wilhelm, to nazwisko dziada po kądzieli o imionach Jan Bogusław, a dziad po mieczu miał na



Il. 24. Portret Karoliny z Wilhelms Schütz z dziećmi. Odwrocie

²⁶ A. Myślińska, http://mnki.pl/pl/obiekt_tygodnia/2011/portret_kobiecy_sch_tzowej (odczyt 1.09.2014).

²⁷ A. Myślińska, http://mnki.pl/pl/obiekt_tygodnia/2011/portret_kobiecy_sch_tzowej (odczyt 1.09.2014).

imię Karol Bogumił. Zmarł on 15.01.1818 roku - w 77 roku życia. Z inskrypcji na portrecie Karoliny wynika, że stało się to w dzień po narodzinach wnuka, który otrzymał imiona po obu dziadkach. Możliwe, że ten smutny fakt skłonił Fryderyka Adolfa do uwiecznienia wizerunków najbliższej rodziny.

Tylko na tym portrecie, obok ukazanej osoby, na stole leżą przedmioty mogące świadczyć o wykonywanej profesji. Na czarno-białej fotografii dopatrzeć się można rozłożonych rysunków, kątownika, w rękę mężczyzna trzyma rysik. Mogą to być atrybuty architekta (Schütza), ale brak informacji dotyczących profesji drugiego dziadka (Wilhelma) nie pozwala na zanegowanie poprawności inskrypcji.

W świetle atrybucji pięciu portretów kobiecych, wcześniej opisanych, należy rozważyć przypisanie Gładyszowi również i tego przedstawienia. Po odzyskaniu równocześnie skradzionego wyobrażenia Anny Schütz, z męża Gronau, nie należy tracić nadziei, że jeszcze będzie okazja do weryfikacji poprawności tej tezy.

Rzadko się zdarza, że podjęcie prac konserwatorskich przy jednym obrazie prowadzi do uściślenia tak wielu informacji dotyczących kilku innych obiektów. Dzięki decyzji głównego konserwatora, pana Marka Mazurka, który podjął decyzję o pełnej konserwacji obrazu *Portret Wilhelmorej Schützowej* - mimo krótkiego i bardzo napiętego terminu prac - Muzeum Narodowe w Kielcach może się dziś pochwalić kolekcją prac Jana Krystiana Gładysza, przedstawiającą portrety rodziny Schützów:

J.K. Gładysz, *Portret Chrystiany Elżbiety z Weberów Schütz*, MNKi/M/1933;

J.K. Gładysz, *Portret Joanny Beaty z Meisnerów (Mayznerów) Wilhelm*, MNKi/M/1931;

J.K. Gładysz, *Portret Anny Julianny Henrietty z Schützów, z męża Gronau*, MNKi/M/2077;

J.K. Gładysz, *Portret Adeli Krystyny Marianny z Schützów, z męża Daszkow*, MNKi/M/1932;

J.K. Gładysz, *Portret Karoliny z Wilhelmów Schütz z dziećmi*, MNKi/M/1930;

W kolekcji był również zaginiony obraz Jana Krystiana Gładysza(?) *Portret Jana Bogusława Wilhelma*.

Małgorzata Misztal

BIBLIOGRAFIA:

Strony internetowe:

http://zamosc.ap.gov.pl/wp-content/uploads/2012/02/019-Szykuła_Teofila-Karnicka-właścicielka-dóbr-abuńki.pdf.

http://mnki.pl/pl/obiekt_tygodnia/2011/portret_kobiety_sch_tzowej/ odczyt 1.09.2014,

http://pl.wikipedia.org/wiki/Jan_G%C5%82adysz, informacja, że był to hrabia Mielżyński

http://zamki.rotmanka.com/index.php?option=com_content&task=view&id=1174&Itemid=32, informacja, że byli przedstawicielami austriackiej rodziny bankierów - może to być kompilacja z danymi biograficznymi Alfreda Schutza lwowskiego bankiera i kompozytora.

<http://www.jurainfo.pl/p/25,9,histeryczna-biala-wielka-gm-lelow>) odczyt 15.09.2014.

http://pl.wikipedia.org/wiki/Karol_Schutz (dostęp 2014-09-15), dane dotyczące związków rodzinnych.

http://pl.wikipedia.org/wiki/Fryderyk_Sch%C3%BCtz (dostęp. 2014-09-15).

mnp.art.pl/wydarzenia/wydarzenie/cal/2013/06/14/k/////Piatkowy_wieczor_w_muzeum/, odczyt 1.09.2014.

Wielka Genealogia Minakowskiego (Wielcy.pl),(ID: le.3286.1.2); (ID: le.3286.1.4); (ID: 3286.1.5); (ID: sw.2869918); (ID: le.3286.1.3); (ID: psb.2868.5.3); (ID: sw.103690); (ID: sw.103688).

Opracowania:

Boucher F., *Historia mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku*, Warszawa 2003.

Możdżyńska-Nawotka M., *O modach i strojach*, Wrocław 2004.

Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających, Wrocław 1975, t. II.

CONSERVATION WORKS ON THE GROUP OF SCHÜTZ FAMILY
PORTRAITS FROM THE COLLECTIONS OF THE NATIONAL
MUSEUM IN KIELCE: DISCOVERIES ON ATTRIBUTION AND
IDENTIFICATION OF THE SUBJECTS

In 2014, the portrait of Mrs. Wilhelm Schuetz (No. MNKi/M/1931) by an unknown author was brought to the National Museum in Kielce's Conservation Division in order to be prepared for the *Portrait: a Mirror of the Soul* exhibition.

During conservation works, including arduous mechanical removal of multiple paint layers from the background, a tentative trace of a signature fragment with the letters "... dysz" was observed, together with the date "181?". On this basis, supported by comparative study, it was ascertained that the picture was painted by a now forgotten painter, Jan Krystian Gładysz (1762-1830). Upon double canvas removal, an inscription was to be seen. According to the inscription, the painting represents the grandmother of Adolf Schutz, née Meisner. A search through genealogical sources proved that this was Joanna Beata Wilhelm née Mayzner, the mother to Karolina Schutz née Wilhelm, who – with her two children – features in another portrait held in the collection (No. MNKi/M/1930). This discovery rendered it necessary to take a closer look at and perform the needed conservation work on all the portraits from the landed estate of Biała Wielka which belonged to the family. During conservation work, an identical signature, also partially preserved, was found on the portrait of Mrs. Schutz née Weber (No. MNKi/M/1933), identified as Christiana Elżbieta, the wife to architect Karol Bogumił Schutz. Signed is also "A Portrait of a Woman (Mrs. Schütz)" (No. MNKi/M/2077), who was found to be her daughter, Mrs. Anna Julianna Henrietta Gronau. The painting was not in need of major conservation work. No signature was found on the "Portrait of General Daszkow's Wife" (No. MNKi/M/1932) – her sister, i.e. Adela Krystyna Marianna. The portrait of Karolina with two children, which underwent a complete conservation procedure, likewise did not bear the signature of the painter.

The National Museum of Kielce also holds a portrait known as "Wilhelm Schutz". The present author believes that it depicts Jan Bogusław Wilhelm, husband to Joanna Beata.

A comparative analysis of the technical composition of the works as well as the painting manner indubitably demonstrates that all of them were painted by the same artist and during the same period of time.

Małgorzata Misztal

MAREK MAZUREK

Muzeum Narodowe w Kielcach

KONSERWACJA PARY REPREZENTACYJNYCH
PORTRETÓW SABINY Z KARNICKICH MORSTINOWEJ
ZE ZBIORÓW MUZEUM NARODOWEGO W KIELCACH

DANE IDENTYFIKACYJNE

Własność:	Muzeum Narodowe w Kielcach
Numer inwentarzowy:	MNKi/M/1777 i MNKi/M/1778, Dział Malarstwa i Rzeźby
Rodzaj i tytuł obiektu:	obrazy sztalugowe, <i>Autoportret</i> i <i>Portret Tadeusza Morstina</i>
Autor:	Sabina z Karnickich Morstinowa
Czas powstania:	1869/1870
Materiał i technika:	obrazy olejne na płótnie
Wymiary:	prostokąty stojące 190x125 cm, 190,5x125 cm
Inskrypcje:	

PORTRET KOBIECY

Na poprzeczce krosien odręczny napis niebieską kredką i czarnym flamastrem:

Sabina z hr. Karnickich Morstinowa M/1777

Na lewej listwie krosien, pośrodku, przekreślony napis czerwoną farbą:

S/1042/MS

Na lewej listwie krosien u dołu dwie karteczki i napis czarną farbą:

karteczka z przekreślonym napisem czarnym tuszem *93*

karteczka z przekreślonym napisem czerwoną kredką *S/1042/MS*

napis *Muz. Św.*

Dz.I.Nq 93.

Na dolnej listwie po prawej napis czarnym flamastrem

MNKi/M/1777

Na licu, w lewym dolnym narożniku, naklejona karteczka z napisem czarnym tuszem:

nr 93

PORTRET MĘSKI

Na lewej listwie krosien, poniżej osi poziomej, napis czarnym flamastrem:

MNKi/M/1778

Na prawej listwie krosien u dołu napis czarną farbą:

Muz. Św.

Dz.I.N₀ 92.

Na dolnej listwie po prawej, przekreślony napis czarnym flamastrem:

M/1573

Na poprzeczce, po lewej stronie przekreślony napis czerwoną farbą

S1037MŚ

Na licu, w lewym dolnym narożniku, naklejona karteczka z napisem czarnym tuszem:

nr 92

Na odwrociu obrazu czarny stempel:

W. Koller&C inWien

Silberne Medaille

ZAGADNIENIA HISTORYCZNE

Obrazy przekazano do zbiorów Muzeum w 1945 roku, 20 czerwca wpisano do inwentarza. Ze względu na stan zachowania, do niedawna przechowywane były w magazynach Działu Malarstwa i Rzeźby.

Sabina z Karnickich hr. Morstinowa, córka Romana hr. Karnickiego i Henryki z Jaxa-Bąkowskich, urodziła się w 1830 roku we Lwowie, zmarła w 1891 w Kissingen (Bawaria)¹. Uczyła się malarstwa i grafiki u Karola B.A. Hoffmana we Lwowie². W 1857 roku poślubiła Tadeusza hr. Morstina, właściciela Kobylnik k. Pińczowa. Matka trzech synów. Uprawiała malarstwo olejne i grafikę, wystawiała swoje prace we Lwowie. Jej prace znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, Bibliotece Ossolińskich we Wrocławiu, Muzeum Narodowym w Kielcach, Lwowskiej Galerii Obrazów, Gabinetu Sztuki Lwowskiej Biblioteki Naukowej.

Autorstwo obrazów potwierdził Andrzej Grabiński w 1946 roku³.

Obrazy prezentowano na wystawach organizowanych przez Muzeum Narodowe w Kielcach. *Autoportret* pokazano w 2013 roku na wystawie *Między nadzieją i zwątpieniem* w Pałacyku Henryka Sienkiewicza w Oblegorku, a wspólnie z *Portretem Tadeusza Morstina* w 2014 roku na wystawie *Portret - zwierciadło duszy* w salach wystaw czasowych Muzeum Narodowego w Kielcach.

¹ Karnicka Sabina Brygida Maria, *Słownik Artystów Polskich*, Wrocław PAN 1979, t. III, s. 366-367 - autor Z. Prószyńska.

² K.B.A. Hoffman, *Słownik Artystów Polskich*, Wrocław PAN 1979, t. III, s. 91-92 - autor A. Melbechowska-Luty, J. Zielińska.

³ E. Jeżewska, *Pamiętki Kobylnik, Dwór polski*. Materiały z IX seminarium, 18-20 października 2007, Kielce 2008, s. 161, s. 149-170.



Il. 1. Sabina z Karnickich Morstinowa. *Autoportret*, pł. ol. 1869/70., MNKi-/M/1777. Lico - stan przed konserwacją. Światło VIS



Il. 2. Sabina z Karnickich Morstinowa. *Autoportret*, pł. ol. 1869/70., MNKi-/M/1777. Odwrocie - stan przed konserwacją. Światło VIS



Il. 3. Sabina z Karnickich Morstinowa. *Autoportret*, pł. ol. 1869/70., MNKi-/M/1777. Odwrocie/fragment - stan przed konserwacją. Światło VIS



Il. 4. Sabina z Karnickich Morstinowa. *Autoportret*, pł. ol. 1869/70., MNKi-/M/1777. Lico/fragment - stan przed konserwacją. Światło VIS



Il. 5. Sabina z Karnickich Morstinowa, *Autoportret*, pł. ol. 1869/70., MNKi-/M/1777. Lico/fragment - stan przed konserwacją. Światło VIS



Il. 6. Sabina z Karnickich Morstinowa, *Autoportret*, pł. ol. 1869/70., MNKi-/M/1777. Lico - stan po usunięciu części zabezpieczeń i podklejeniu kąтового rozdarcia. Światło VIS



Il. 7. Sabina z Karnickich Morstinowa, *Autoportret*, pł. ol. 1869/70., MNKi-/M/1777. Lico - stan po częściowym oczyszczeniu lica i werniksowaniu. Światło VIS



Il. 8. Sabina z Karnickich Morstinowa, *Autoportret*, pł. ol. 1869/70., MNKi-/M/1777. Lico/fragment - stan po częściowym oczyszczeniu powierzchni. Światło VIS



Il. 9. Sabina z Karnickich Morstinowa, *Autoportret*, pl. ol. 1869/70., MNKi-/M/1777. Odwrocie - stan po podklejeniu rozdarcia i regulacji naprężenia podobrazia. Światło VIS



Il. 10. Sabina z Karnickich Morstinowa, *Autoportret*, pl. ol. 1869/70., MNKi-/M/1777. Odwrocie/fragment - stan po podklejeniu rozdarcia. Światło VIS



Il. 11. Sabina z Karnickich Morstinowa, *Autoportret*, pl. ol. 1869/70., MNKi-/M/1777. Lico - stan po zdjęciu zabezpieczeń. Światło VIS



Il. 12. Sabina z Karnickich Morstinowa, *Autoportret*, pl. ol. 1869/70., MNKi-/M/1777. Lico - stan po oczyszczeniu powierzchni uzupełnieniu ubytków za pomocą. Światło VIS



Il. 13. Sabina z Karnickich Morstinowa, *Autoportret*, pl. ol. 1869/70., MNKi/M/1777. Lico/fragment - stan po oczyszczeniu powierzchni uzupełnieniu ubytków zaprawy. Światło VIS



Il. 14. Sabina z Karnickich Morstinowa, *Autoportret*, pl. ol. 1869/70., MNKi/M/1777. Lico - stan po konserwacji. Światło VIS

Autoportret - MNKi/M/1777

Opis

Całopostaciowy *Autoportret* Sabiny z Karnickich Morstinowej w pracowni, na tle podciągniętej kotary osłaniającej pejzaż parkowy z pałacem w Kobylnikach⁴. Młoda kobieta siedzi *en pied*, trzyma wsparty na kolanach album. Twarz pełna, z jasną cielistą karnacją, wyrazistymi brązowymi oczami, drobnym nosem, lekko różowe policzki i usta. Włosy ciemnobrązowe, lekko falujące, upięte do tyłu, przykryte niewielkim czarnym taftowym czepkiem. Ubrana w długą, obszerną, czarną aksamitną suknię z długimi szerokimi rękawami, dopełnioną bolerką z frędzlami na ramionach. Okrągły kołnierz i mankiety wykonane z białej cienkiej koronki. Pod szyją wpięta w koronkę okrągła czarna brosza z jasnym orłem napisem *BOŻE ZBAW POLSKĘ* na piersiach, na



Il. 15. Sabina z Karnickich Morstinowa, *Autoportret*, pl. ol. 1869/70., MNKi/M/1777. Odwrocie - stan po konserwacji. Światło VIS


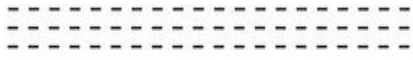







⁴ Ibidem, s. 152.

łańcuchu czarnych pereł wisi złoty krucyfiks, na przegubie lewej ręki sznur białych pereł z podwieszonym złotym krzyżykiem, na palcu prawej ręki dwa złote pierścionki. Na ramionach zarzucony długi jedwabny, różowy szal z szeroką bordiurą i białą lamówką wypełnioną różowo-zieloną wicią kwiatową. Na kolanach album-szkicownik w czarnej skórzanej oprawie, z tłoczonymi ornamentami i napisem. Pod stopami dekoracyjny, strzyżony, jasnoczerwony dywan, z barwnym wzorem. Po lewej stronie prostokątny stolik przykryty zielonym aksamitem, na którym stoi mała sztaluga z płóciennym podobrazem. W tle fragment zielonkawo-szarego filara i kamienna rzeźba Matki Boskiej. Aksamitna bordowa kotara z frędzlami, częściowo podpięta, odsłania widok na rodzinny, neoklasycystyczny pałac w Kobylnikach, z dominującą wieżą, wśród pojedynczych drzew, utrzymany w monochromatycznej ciepłej tonacji ugrów, brązów, szarości i zieleni.













Obraz niesygnowany.

TECHNIKA I TECHNOLOGIA

STRATYGRAFIA - PRZED ROZPOCZĘCIEM PRAC KONSERWATORSKICH

Nr Warstwy	Oznaczenie graficzne warstwy technologicznej	Faza chronologiczna	Datowanie	Charakterystyka warstwy	Grubość warstwy
1.		III	2007		
2.		II	1998		
3.		II	11869/ 70	Werniks żywiczny	
4.				Warstwa malarska	
5.				Zaprawa	
6.				Płótno lniane	
7.		II	1998	Fastrygi	
8.		III	2007		
9.		II	1869/ 70	Krosna drewniane	

STRATYGRAFIA - PO WYKONANIU PRAC KONSERWATORSKICH

Nr warstwy	Oznaczenie graficzne warstwy technologicznej	Faza chronologiczna	Datowanie	Charakterystyka warstwy	Grubość warstwy
1.		III	2013/4	Werniks końcowy Talens	
2.				Punktowania olejno-żywiczne Talens	
3.				Werniks międzywarstwowy Talens	
4.				Punktowania akwarelę Talens	
5.				Kity akrylowe Tikkurila	
6.				Warstwa malarska olejna	
7.				Zaprawa olejna	
8.				Płótno lniane	
9.		II	2007	Nitki lniane na POW Binder	
10.		III	2013/4	Beva 371	
11.				Płótno lniane	
12.				Krosna ruchome	

TECHNIKA WYKONANIA ORYGINAŁU

Krosna - Wykonane z drewna iglastego, ruchome, klinowe, fazowane z krzyżakiem, cienkie.

Podobrazie - Płótno lniane, średniej grubości, zwięzłe, gęstość 12wx160 nitek/cm², splot płócienny.

Zaprawa - Fabryczna, olejna, o ugrowo-szarym odcieniu, cienka, wypełnia pory, ale nie wyrównuje drobnej faktury płótna, Zachodzi na poziome i częściowo na boczne krajki.

Warstwa malarska - Obraz malowany w technice olejnej. Cienkie, kryjące kolorystyczne podmalowanie ze wstępnym modelunkiem. Modelujące

rozmalowanie *alla prima*, z miękkim opracowaniem światłocieniowym. Część elementów kompozycji, zwłaszcza w centralnej partii (szal, koronki, album) wmalowano na rozmalowaniu w kolejnej fazie, kryjąco z modelunkiem walorowo-kolorystycznym, miejscami fakturalnie. Wykończenie dopełniające i modelujące szczegóły, kryjące, lokalnie w światłach z lekką fakturą, w cieniach cienko kryjąco i półkryjąco.

Werniks - Cienki żywiczny nakładany pędzlem.

Poprzednie prace konserwatorskie

W 1998 roku, w ramach przeglądu konserwatorskiego magazynów Działu Malarstwa, wykonano prace zabezpieczające. Rozdarcia zszyto, a partie zagrożone zabezpieczono bibułą japońską na PAW. W 2007 roku przygotowując obraz do prezentacji w trakcie prelekcji podczas Kieleckiego Festiwalu Nauki⁵, wykonano częściowe prace konserwatorskie polegające na odsłonięciu centralnych partii, stabilizując największe rozdarcie, poprawnie napinając podobrazie oraz częściowo oczyszczając uczytelniono wizerunek.

Stan zachowania

Krosna - Osłabione połączenia wpływają na brak stabilności i mechaniczne możliwości krosien. Drewno pociemniałe, z powierzchniowymi uszkodzeniami. Na poziomej listwie krzyżaka z prawej strony, wyłamania czopu. Brak części klinów.

Podobrazie - Płótno pociemniałe, częściowo utlenione, o zmniejszonej wytrzymałości mechanicznej. Osłabiony i częściowo zerwany naciąg oraz znaczne odkształcenia i poziome pofalowania podobrazia. Częściowo odcisnięte krosna, zwłaszcza listwy krzyżaka. Duże, dwukierunkowe rozdarcie płótna w lewej dolnej ćwiartce, poziome rozdarcie przy dolnej krawędzi z prawej strony, pionowe rozdarcie przy górnej krawędzi. Ubytki płótna w dolnych narożnikach. W miejscach rozdarć i ubytków płótna krawędzie poszarpane z częściowo rozluźnionym splotem. Lokalnie pęknięcia kraje, głównie w dolnych narożnikach i wzdłuż prawej krawędzi. Ciemne zacieki w miejscach zabezpieczeń z bibuły japońskiej.

Zaprawa - W znacznym stopniu utraciła elastyczność oraz częściowo przyczepność do podobrazia. Ubytki wzdłuż krawędzi rozdarć i uszkodzeń płótna w lewej dolnej ćwiartce i przy krawędziach. Wykruszenia na załamaniach i zagnieceniach płótna w prawej górnej ćwiartce. Liczne odspojenia i wykruszenia na krawędziach krosien.

Warstwa malarska - Wzdłuż krawędzi, w miejscach uszkodzeń płótna oraz warstwy malarskiej i zaprawy, zabezpieczenie bibułą japońską i PAW. Na całej powierzchni regularne drobne, późne spękania siatkowe. W partiach czerwieni i przy lewej krawędzi, powyżej osi poziomej, miejscowe rozległe skupiska wczesnych, szerokich spękań ostowatych oraz krokodylej skóry, o zróżnicowanym układzie i zagęszczeniu, Ubytki warstwy malarskiej na krawędziach,

⁵ E.S. Jeżewska, *Kobieta z paletą w dłoni - dzieła artystek w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach /XIX pocz. XX w./*, Kielecki Festiwal Nauki, 15-30 września 2007, prezentacje festiwalowe, Kielce 2008, s. 113.

w narożnikach i w miejscach rozdarć płótna. Miejscowe drobne wykruszenia i uszkodzenia na całej powierzchni. Liczne czarne ekskrementy po owadach.

Werniks - Pożółkły, pociemniały i zmatowiały. Trwale, liczne ciemne załamienia i zacieki. Białe zaślepienia werniksu, szczególnie w prawej części obrazu. Powierzchnia zabrudzona.

Przebieg prac konserwatorskich

Wykonane w 2007 roku prace wpłynęły stabilizująco na stan zachowania obrazu. Lico i odwrocie wstępnie oczyszczono miękkimi pędzlami. Poprawiono mocowanie obrazu stosując gwoździe z tekturowymi podkładkami i uzupełniono brakujące kliny. Zdjęto bibułę japońską z partii środkowej, w tym z rozdarć w lewej dolnej ćwiartce, zwilżając powierzchnię wodą. Przecięto fastrygi i wyjęto nitki. Odwrocie w świetle krosien oczyszczono mechanicznie szczotką mosiężną. Zacieki usuwano wilgotnymi kompresami, z mechanicznym doczyszczaniem, jednocześnie prostując załamane i zagniecione krawędzie rozdarć. Po ich wyrównaniu rozdarcia sklejo na styk, wzmacniając połączenia poprzecznymi nitkami lnianymi wklejanymi kauterem na POW w dyspersji wodnej. Skorygowano naciąg obrazu stopniowo podbijając kliny, wyrównując odkształcenia wielokrotnie zwilżając płótno wodą. Lico oczyszczono z powierzchniowych zabrudzeń Contradem 2000, neutralizując działanie terpentyną balsamiczną. W partiach karnacji, skalpelem usunięto ekskrementy owadów. Partie odsłonięte pokryto chudym werniksem damarowym.

W grudniu 2012 roku, po przewiezieniu do pracowni, wykonano rozpoznanie konserwatorskie dokonując oględzin pod binokulem, w świetle białym kierowanym, światłach analitycznych UV i IR. Określono technikę wykonania - rodzaj, zakres zagrożeń i uszkodzeń i przygotowano program prac konserwatorskich⁶.

Obraz zdjęto z krosien i żelazkiem rozprasowano krajki. Odwrocie gumowano, a nawarstwienia i zacieki doczyszczano skalpelem. Zdjęto pozostałe zabezpieczenia z bibuлки japońskiej i fastrygi. Rozdarcia płótna wyrównano i sklejo na styk Bewą O.F. D-8 w dyspersji wodnej. Odwrocie trzykrotnie przesycono Bewą 371 w benzynie lakowej, a całość skonsolidowano na stole próżniowym. Werniksy zmywano Contradem 2000 i toluenem, neutralizując terpentyną balsamiczną. Ubytki zaprawy uzupełniono żółtą, fabryczną masą akrylową Tikkurila, nakładaną szpachlą wyrównującą w grubości warstwy. Obraz zdublowano na płótno lniane i Bewę 371, prasując na stole próżniowym. Ze względu na osłabione właściwości konstrukcyjne, krosna wymieniono na nowe fazowane i klinowe z krzyżakiem. Obraz napięto mocując płótno gwoździami z tekturowymi podkładkami. Ubytki warstwy malarskiej wstępnie punktowano farbami akwarelowymi, po czym nałożono międzywarstwowy werniks retuszerski Talensa. Punktowania naśladowcze wykonano odsączonymi farbami olejno-żywicznymi Talensa, z werniksem retuszerskim tej samej firmy. Po wyschnięciu położono błyszczący werniks końcowy Talensa.

⁶ Prace konserwatorskie przy obrazie Sabiny z Karnickich Morstinowej *Autoportret*, MNKi/M/1777, prowadzili konserwator dzieł sztuki M. Mazurek, konserwator dzieł sztuki M. Misztal.

Po zakończeniu prac opracowano powykonawczą dokumentację konserwatorską.



Il. 16. Sabina z Karnickich Morstino-wa, *Portret Tadeusza Morstina*, pł. ol. 1869/70., MNKi/M/1778. Lico - stan przed konserwacją. Światło VIS



Il. 17. Sabina z Karnickich Morstino-wa, *Portret Tadeusza Morstina*, pł. ol. 1869/70., MNKi/M/1778. Odwrocie - stan przed konserwacją. Światło VIS



Il. 18. Sabina z Karnickich Morstino-wa, *Portret Tadeusza Morstina*, pł. ol. 1869/70., MNKi/M/1778. Odwrocie/fragment - stan przed konserwacją/stempel fabryczny. Światło VIS



Il. 19. Sabina z Karnickich Morstino-wa, *Portret Tadeusza Morstina*, pł. ol. 1869/70., MNKi/M/1778. Lico/fragment - stan przed konserwacją. Światło VIS



Il. 20. Sabina z Karnickich Morstino-wa, *Portret Tadeusza Morstina*, pł. ol. 1869/70., MNKi/M/1778. Lico/fragment - stan przed konserwacją. Światło VIS



Il. 23. Sabina z Karnickich Morstino-wa, *Portret Tadeusza Morstina*, pł. ol. 1869/70., MNKi/M/1778. Lico/fragment - stan po oczyszczeniu lica i uzupełnieniu ubytków. Światło VIS



Il. 21. Sabina z Karnickich Morstino-wa, *Portret Tadeusza Morstina*, pł. ol. 1869/70., MNKi/M/1778. Lico - stan po oczyszczeniu lica i uzupełnieniu ubytków zaprawy. Światło VIS



Il. 22. Sabina z Karnickich Morstino-wa, *Portret Tadeusza Morstina*, pł. ol. 1869/70., MNKi/M/1778. Lico/fragment - stan po oczyszczeniu lica i uzupełnieniu ubytków. Światło VIS



Il. 24. Sabina z Karnickich Morstinowa, *Portret Tadeusza Morstina*, pł. ol. 1869/70., MNKi/M/1778. Lico - stan po konserwacji. Światło VIS



Il. 25. Sabina z Karnickich Morstinowa, *Portret Tadeusza Morstina*, pł. ol. 1869/70., MNKi/M/1778. Odwrocie - stan po konserwacji. Światło VIS

***Portret Tadeusza Morstina* - MNKi/M/1778**

Opis

Całopostaciowy *Portret Tadeusza Morstina* we wnętrzu gabinetowym, z fragmentem pejzażu w tle. Młody mężczyzna siedzi na krześle *en pied*, w lekkim kontrapoście, z wysuniętą lewą nogą, wsparty prawą ręką na blacie stolika, w lewej trzyma czapkę. Twarz pociągła, z jasną cielistą karnacją, wysokim czołem, wyrazistymi brązowymi oczami, prostym nosem, różowymi policzkami i pełnymi ustami. Włosy ciemnobrązowe, krótko przystrzyżone, zaczesane do tyłu, gęsta broda. Ubrany w żółty żupan, z długimi rękawami, zapinany kryształowymi guzami pod szyję, ze stojką spiętą broszą ze szmaragdem. Przepasany jedwabnym złocistym pasem słuckim z czarnym ornamentem kwiatowym i czerwoną kratką. Spodnie białe, szerokie, wsunięte w wysokie cholewki czerwonych, safianowych butów. Na ramionach nałożony










Il. 26. Sabina z Karnickich Morstinowa, *Portret Tadeusza Morstina*, pł. ol. 1869/70., MNKi/M/1778. Lico w ramie - stan po konserwacji. Światło VIS

czerwony aksamitny kontusz z białym podbiciem, zapinany na haftki i kryształowe guzy. Czapka z brązowego miękkiego futra z czerwonym podbiciem. Przy boku karabela w pochwie obłożonej zieloną skórą, ze złożonymi okuciami. Po prawej stolik nakryty zieloną tkaniną, z dwiema leżącymi książkami. W tle, z prawej strony kamienna, zielonkawougrowa rzeźba stojącego Tadeusza Kościuszki⁷, na wsporniku podtrzymywanym przez orła trzymającego wieniec. Fragment ściany pokrytej brokatowym obiciem, ze złotym ornamentem na zielonym tle. Po lewej czerwona aksamitna, ciężka kotara, odsłaniająca widok na park angielski, z winoroślą i pojedynczymi wysokimi drzewami, utrzymany w monochromatycznej ciepłej tonacji ugrów, brązów, szarości i zieleni. Pod stopami szarozielonkawa ceramiczna posadzka.

Obraz niesygnowany











TECHNIKA I TECHNOLOGIA

STRATYGRAFIA - PRZED ROZPOCZĘCIEM PRAC KONSERWATORSKICH

Nr Warstwy	Oznaczenie graficzne warstwy technologicznej	Faza chronologiczna	Datowanie	Charakterystyka warstwy	Grubość warstwy
1.		Ii	1998		
2.		II	11869/ 70	Werniks żywiczny	
3.				Warstwa malarska	
4.				Zaprawa	
5.				Plótno lniane	
6.		II	1998	Fastrygi	
7.		II	1869/ 70	Krosna drewniane	

⁷ E. Jeżewska, Baza danych MNKi Mona. Sabina z Karnickich Morstinowa, *Portret Tadeusza Morstina*, MNKi/M/1778, opis ikonograficzny.

STRATYGRAFIA - PO WYKONANIU PRAC KONSERWATORSKICH

Nr warstwy	Oznaczenie graficzne warstwy technologicznej	Faza chro-nologiczna	Datowanie	Charakterystyka warstwy	Grubość warstwy
1.		III	12013/4	Werniks końcowy	
2.				Punktowania olejno- -żywiczne	
3.				Werniks międzywarstwowy	
4.				Punktowania akwa-relą	
5.				Kity akrylowe	
6.				Warstwa malarska	
7.				Zaprawa	
8.				Płótno lniane	
9.		III	2007	Nitki lniane na POW Binder	
11.				Krosna drewniane	

TECHNIKA WYKONANIA ORYGINAŁU

Krosna - Wykonane z drewna iglastego, ruchome, klinowe, fazowane z krzyżakiem, w środku trwale skręconym.

Podobrazie - Płótno lniane, średniej grubości, zwężłe, gęstość 14wx20o nitek/cm², splot płócienny. Na odwrociu pieczęć fabryczna *W. Koller&C inWien Silberne Medaille*.

Zaprawa - Fabryczna, olejna, beżowa, wypełnia pory, ale nie wyrównuje drobnej faktury płótna, Zachodzi na poziome i częściowo na boczne krajki.

Warstwa malarska - Obraz malowany w technice olejnej. Cienkie, kryjące kolorystyczne podmalowanie ze wstępnym modelunkiem. Modelujące rozmalowanie *alla prima*, z miękkim opracowaniem światłocieniowym. Część elementów kompozycji, zwłaszcza w centralnej partii, wmalowano na rozmalowaniu w kolejnej fazie, kryjąco z modelunkiem walorowo-kolorystycznym, miejscami fakturalnie. Wykończenie dopełniające i modelujące szczegóły, kryjące, lokalnie w światłach fakturalnie, w cieniach cienko kryjąco i półkryjąco.

Werniks - Cienki żywiczny nakładany pędzlem.

Poprzednie prace konserwatorskie

W 1998 roku, w ramach przeglądu konserwatorskiego magazynów Działu Malarstwa, wykonano prace zabezpieczające. Rozdarcia zszyto, a partie zagrożone zabezpieczono bibułą japońską na POW. Poprawiono mocowanie płótna do krosien żelaznymi gwoździakami z tekturowymi podkładkami.

Stan zachowania

Krosna - Częściowo osłabione połączenia. Drewno pociemniałe, z powierzchniowymi uszkodzeniami zabrudzeniami. Brak części klinów. Do górnej listwy wkręcone uchwyty wieszaki.

Podobrazie - Płótno pociemniałe, częściowo utlenione, o zmniejszonej wytrzymałości mechanicznej. Osłabiony i częściowo zerwany naciąg oraz znaczne odkształcenia i pofalowania podobrazia. W dolnych narożnikach osiowe sfalowania. Częściowo odcisnięte krosna na licu obrazu. Rozległe, kątowe rozdarcie płótna w prawym dolnym narożniku. Poziome niewielkie rozdarcia przy dolnej krawędzi. Pęknięcia i rozdarcia kraje na obwodzie. W miejscach rozdarć płótna krawędzie poszarpane, z częściowo rozluźnionym splotem. Zacieki, głównie w miejscach zabezpieczeń.

Zaprawa - W znacznym stopniu utraciła elastyczność i częściowo przyczepność do podobrazia. Ubytki wzdłuż krawędzi rozdarć i uszkodzeń płótna, zwłaszcza w prawej dolnej ćwiartce i przy dolnej krawędzi. Ukośne, głębokie, rozległe zarysowanie w prawej dolnej ćwiartce. Liczne drobne wykruszenia w lewej górnej części, w prawym dolnym narożniku, pojedyncze ubytki z prawej strony i lokalne na krawędziach.

Warstwa malarstwa - Na krawędziach, w prawej dolnej ćwiartce i w centrum, zabezpieczenia z bibułki japońskiej i PAW. Na całej powierzchni regularna drobna, siatka późnych spękań. Miejscami wczesne spękania z rozstępami, zwłaszcza w lewej dolnej ćwiartce i w partii środkowej. Ubytki warstwy malarzkiej, wzdłuż rozdarć płótna, w prawym dolnym narożniku, z licznymi okolicznymi wykruszeniami. Uszkodzenia malatury w miejscach zarysowań i odspojen zaprawy. W części centralnej na lewo od osi pionowej, partia daszkowatych wypiętrzeń i drobnych wykruszeń. Miejscowe ciemne zaplamienia i zacieki, głównie w górnej i centralnej partii obrazu. Liczne czarne ekskrementy po owadach na całej powierzchni.

Werniks - Pożółkły, pociemniały i zmatowiały. Białe zaślepnienia w prawej części obrazu. Powierzchnia zabrudzona i mocno zakurzona.

Przebieg prac konserwatorskich

We wrześniu 2013 roku po przewiezieniu obrazu do pracowni, wykonano rozpoznanie konserwatorskie dokonując oględzin pod binokulem, w świetle białym kierowanym oraz światłach analitycznych UV i IR. Określono technikę wykonania oraz rodzaj, zakres zagrożeń i uszkodzeń; opracowano program prac konserwatorskich⁸.

⁸ Prace konserwatorskie przy obrazie Sabiny z Karnickich Morstinowej *Portret Tadeusza Morstina*, MNKiM/1778, prowadził zespół w składzie: konserwator dzieł sztuki M. Mazurek,

Obraz zdjęto z krosien i żelazkiem rozprasowano krajki. Odwrocie gumowano, a nawarstwienia oraz zacieki doczyszczano kompresami i mechanicznie skalpelem. Zdjęto zabezpieczenia z bibułki japońskiej i fastrygi. Rozdarcia płótna wyrównano i połączono na styk, a potem wzmocniono poprzecznymi nitkami wklejanymi Bevą O.F. D-8 w dyspersji wodnej. Odwrocie trzykrotnie przesycono Bewą 371 w benzynie lakowej, a całość skonsolidowano na stole próżniowym. Werniksy zmywano zamiennie Contradem 2000 i Toluenem, neutralizując ich działanie terpentyną balsamiczną. Ubytki zaprawy uzupełniono żółtą, fabryczną masą akrylową Tikkurila, nakładaną szpachlą wyrównującą w grubości warstwy. Krajki wzmocniono pasami nowego płótna lnianego, na Bewę O.F. D-8, po czym całość sprasowano licem w dół na stole próżniowym. Obraz napięto mocując płótno gwoździami z tekturowymi podkładkami. Ubytki wstępnie podmalowano farbami akwarelowymi i powierzchnię pokryto międzywarstwowym werniksem retuszarskim Talensa. Punktowania naśladowcze wykonano odsączonymi farbami olejno-żywicznymi Talensa, z werniksem retuszarskim tej samej firmy. Po wyschnięciu położono błyszczący werniks końcowy Talensa.

Stylową, profilowaną ramę oczyszczano mechanicznie skalpelem i chemicznie acetonem, ubytki zaprawy uzupełniono białym kitem akrylowym Tikkurila. Srebrzenia uzupełniono aluminium w płatkach na mikstion, a powierzchnię scalono żółtym olejnym laserunkiem.

Podsumowanie

Obrazy Sabiny z Karnickich Morstinowej są interesującymi przykładami polskich reprezentacyjnych portretów XIX wieku, o wyraźnym patriotycznym przesłaniu. Dopełniają bogatą kolekcję polskiego malarstwa portretowego, od wielu lat gromadzoną w Muzeum Narodowym w Kielcach. Stanowiły zauważalne akcenty na tematycznych wystawach *Między nadzieją i zwątpieniem* i *Portret - zwierciadło duszy*.

Przeprowadzone prace konserwatorskie umożliwiły powstrzymanie zagrożeń prowadzących do stopniowej degradacji (stabilizacja uszkodzeń podobrazia i konsolidacja warstw) i przywrócenie pełnych walorów estetyczno-artystycznych (oczyszczenie z nawarstwień, uzupełnienie ubytków zaprawy i naśladowcze punktowania). Analiza budowy technicznej obrazów, układ warstw, pozwalają potwierdzić ich autentyczność i okres powstania.

Zmiany które zaszły w obrazach są spowodowane naturalnymi procesami starzenia i uszkodzeniami mechanicznymi. Po kompleksowych pracach konserwatorskich przywrócono autorskie założenia i prezentują pełnię pierwotnych walorów artystycznych. Zakres uszkodzeń warstw autorskich nie wpływa wartościująco na stopień autentyczności dzieła.

Marek Mazurek

BIBLIOGRAFIA:

- Jeżewska E., Baza danych MNKi Mona. Sabina z Karnickich Morstinowa, *Portret Tadeusza Morstina*, MNKi/M/1778, opis ikonograficzny.
- Jeżewska E., *Pamiętki Kobylnik, Dwór polski*. Materiały z IX seminarium, 18-20 października 2007, Kielce 2008,
- Jeżewska E.S., *Kobieta z paletą w dłoni - dzieła artystek w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach /XIX pocz. XX w./*, Kielecki Festiwal Nauki, 15-30 września 2007, prezentacje festiwalowe, Kielce 2008.
- Słownik Artystów Polskich*, Wrocław PAN 1979, t. III - K.B.A. Hoffman - autor A. Melbechowska-Luty, J. Zielińska.
- Słownik Artystów Polskich*, Wrocław PAN 1979, t. III - Karnicka Sabina Brygida Maria, - autor Z. Prószyńska.

CONSERVATION OF A PAIR OF OFFICIAL PORTRAITS BY SABINA
MORSTINOWA NÉE KARNICKA FROM THE COLLECTIONS OF THE
NATIONAL MUSEUM IN KIELCE

The paintings by Sabina Morstinowa née Karnicka are interesting examples of nineteenth-century official portraits with a clear patriotic message. They complement the rich collection of Polish portraiture held at the National Museum in Kielce. They received due recognition at themed exhibitions entitled *Between Hope and Doubt* and *Portrait: a Mirror of the Soul*, in 2013 and 2014 respectively.

Countess Sabina Morstinowa née Karnicka, born in Lvov, lived in the years 1830-1891. She studied painting and graphic art under Karol B. A. Hoffman in Lvov. Her works are kept in the collections of the National Museum in Krakow, the Ossoliński Library in Wrocław, the National Museum in Kielce, the Lvov National Art Gallery and the Arts Division of the Lvov National Scientific Library. These are oil paintings, on pre-primed flaxen canvas, tacked onto an adjustable wooden mobile stretcher. The features of the paintings include thin, opaque underpainting with primary modelling; wet-on-wet blur, with soft chiaroscuro work; complementary finish and modelling detail, opaque, locally textured when exposed to light; and thin resin varnish.

In 1998, protective work was performed. Tears were stitched up and damageable sections were secured with Japanese paper tissue. The painting support was partially oxidised, deformed and rolled, with extensive tearing; occasional large underpainting and paint coating loss due to layer disintegration and mechanical factors was noted; the varnishes were yellowed, with surface dirt.

The paintings were removed from stretchers, ironed and cleaned on the back. The Japanese tissue paper protective layer was removed and layers were consolidated with Beva 371 using a vacuum table. Build-up removal was performed in a chemical process, and mechanically enhanced. Underpainting loss was filled with Tikkurila acrylic paste and doubled onto flaxen canvas, or reinforced with threads by ironing on a vacuum table. One of the stretchers was replaced; the other one was kept. After tightening the painting, pointing with watercolours and Talens oil and resin paints was carried out. Upon drying, a Talens finishing varnish was applied.

The conducted conservation works have enabled prevention of threats which might lead to gradual degradation, thus restoring the aesthetic and artistic value of the paintings.

Marek Mazurek

K O M U N I K A T

MARIAN GUCWA

Muzeum Narodowe w Kielcach

DAR ANDRZEJA I JANINY MROŻEWSKICH DLA MUZEUM NARODOWEGO W KIELCACH (komunikat)

Kolekcja prac Stefana Mrożewskiego (1894-1975) zgromadzona w Dziale Rycin Muzeum została w 2013 roku wzbogacona o kolejny dar zamieszkałego w Kanadzie syna artysty - Andrzeja i jego żony Janiny, obejmujący 246 próbnych odbitek drzeworytów do *Boskiej Komedii* Dantego, oraz egzemplarz tego dzieła w tłumaczeniu na język polski Edwarda Porębowicza, wydany w 1925 roku.

Stefan Mrożewski jeden z najwybitniejszych polskich grafików okresu międzywojennego, po studiach w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, tworzył w kraju i za granicą, m.in. we Francji, Holandii i Anglii. Po II wojnie światowej osiadł na stałe w Stanach Zjednoczonych. Największe sukcesy osiągnął w dziedzinie ilustracji książkowej, był autorem drzeworytów do wielu dzieł literatury światowej m.in. *Małego i wielkiego testamentu* François Villona wydanego w Paryżu w 1930, czy *Don Kichota* Cervantesa, dla wydawnictwa Jakuba Mortkowicza. Prace nad ilustracjami do *Boskiej Komedii*, które stały się dziełem jego życia, rozpoczął podczas podróży do Włoch w 1938 roku, a ukończył kilkadziesiąt lat później na emigracji w Kalifornii. Nawiązując do struktury dzieła Dantego złożonego z trzech części: *Piekle*, *Czyśćca* i *Raju* wykonał po jednym drzeworycie do każdej ze 100 pieśni; dodatkowo powstał portret pisarza. Ze względu na trudności w znalezieniu wydawcy wszystkie



Il. 1. Ilustracja do *Boskiej Komedii* Dantego, *Piekle*, Pieśń XXVIII; Mrożewski Stefan (1894-1975); Sudół k. Jędrzejowa; 20.05.1940; 31,8x24,8 cm, 52,3 x 38,8 cm; drzeworyt; papier; grafika, MNKi/GR/4036



Il. 2. Ilustracja do *Boskiej Komedii* Dantego, *Piekło*, Pieśń XXIX, stan 1; Mrożewski Stefan (1894-1975); Sudół k. Jędrzejowa; 26.05.1940; 32x24,9 cm, 46,5 x 35 cm; drzeworyt; papier; grafika, MNKi/GR/4037

rów grafiki polskiej w 1986 roku Wiesławy Ozdoby-Kosierkiewicz. W Roczniku Muzeum Narodowego w Kielcach, tom 20, Marta Pieniążek-Samek zamieściła pełny wykaz odbitek do *Czyśćca* i *Raju*. Cały zespół ilustracji do *Boskiej Komedii* znalazł się w katalogu kolekcji Stefana Mrożewskiego w Muzeum Narodowym w Kielcach opracowanym przez Joannę Mielcarską-Kaczmarczyk i wydanym w 2010 roku. Drzeworyty prezentowano na kilku wystawach własnych muzeum, czy też organizowanych przez inne instytucje. Do najważniejszych należał pokaz w Muzeum Historycznym Miasta Norymbergi w 1992 roku *Stefan Mrożewski. Grafika ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach*. Wśród krajowych prezentacji należy wymienić wystawę *Czarodziej rylca*, przygotowaną przez Bibliotekę Narodową w Warszawie w 2004 roku, z okazji 110. rocznicy urodzin Stefana Mrożewskiego, na którą trafił m.in. wybór ilustracji do *Boskiej Komedii* ze zbiorów kieleckich.

ilustracje odbił w 1970 roku, własnym nakładem w liczbie 21 egzemplarzy. Częściową realizacją życiowego projektu artysty stało się bibliofilskie wydanie w kraju tekstu *Piekle* Dantego w tłumaczeniu Edwarda Porębowicza, z drzeworytami Stefana Mrożewskiego przez krakowskie wydawnictwo „Secesja” w 1994 roku. Do zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach ilustracje do poszczególnych części *Boskiej Komedii* trafiły w różnym czasie. Przed ukończeniem całości dzieła odbitki do *Piekle* przekazał zapisem testamentowym z 1956 roku kolekcjoner i przyjaciel artysty Ludwik Wiktor Kielbass z Sudółu koło Jędrzejowa; pozostałe egzemplarze do *Czyśćca* i *Raju* ofiarowali w darze Andrzej i Janina Mrożewscy w 1997 roku. Zgromadzona w ten sposób kolekcja, uważana za najpełniejszą w kraju, została opublikowana i była eksponowana na kilku wystawach w Polsce i w Niemczech.

Część ze gromadzonego w ten sposób zespołu (ilustracje do *Piekle*) po raz pierwszy została opublikowana w katalogu zbiorów



Il. 3. Ilustracja do *Boskiej Komedii* Dantego, *Piekło*, Pieśń XXIX, stan 2; Mrożewski Stefan (1894-1975); Sudół k. Jędrzejowa; 28.05.2014; 32x24,9 cm, 45,2 x 35 cm; drzeworyt; papier; grafika, MNKi/GR/4038



Il. 4. Ilustracja do *Boskiej Komedii* Dantego, *Czyścić*, Pieśń III, stan 1; Mrożewski Stefan (1894-1975); Sudół k. Jędrzejowa; 24.12.1940; 32x24,8 cm, 45,9 x 35,5 cm; drzeworyt; papier; grafika, MNKi/GR/4057

Zarembiny wydanych w 1938 roku. Każda z grafik została podpisana ołówkiem przez Stefana Mrożewskiego, z podaniem miejsca i dokładnej daty wykonania. Poza sygnaturą opis odbitki uwzględnia numer próby, numer pieśni, tytuł i autora dzieła, do którego się odnosi.

Cały przekazany w darze zespół był gromadzony systematycznie przez artystę podczas wieloletniej pracy nad realizacją swojego życiowego projektu. Proces tworzenia poszczególnych ilustracji obejmował wykonanie od dwóch do trzech odbitek próbnych dokumentujących kolejne stany opracowania klocka drzeworytniczego. W kilkunastu przypadkach taki zestaw dopełniają odbitki końcowe, określone przez niego jako definitywne, (17 egzemplarzy w całym zespole). Wszystkie grafiki zostały wykonane w technice drzeworytu sztorcowego, w którym każde cięcie klocka, po wydrukowaniu na papierze, pozostawia biały ślad na ciemnym tle. Podstawowymi narzędziami używanymi

Ostatni dar Andrzeja i Janiny Mrożewskich, poza próbnymi odbitkami znanych już drzeworytów, wzbogacił zbiory Muzeum o egzemplarze dwóch ilustracji, do pieśni XXVIII i XXXIII *Piekle*, których do tej pory w nich brakowało. Znalazły się w nim również niepublikowane wersje czterech ilustracji do pieśni: I, II, III, V *Raju* odrzucone przez artystę i zastąpione nowymi kompozycjami. W przypadku pieśni I istnieje dowód zniszczenia samej matrycy, przez pocięcie klocka na mniejsze fragmenty i wykorzystanie ich do wykonania nowych drzeworytów z cyklu *Błogosławieni i święci Polscy*. Do daru oprócz 246 ilustracji dołączono jedną odbitkę tekstu stanowiącego rodzaj przesłania artysty, wyciętego na odwrocie klocka do pieśni XXXIV kończącej cykl *Piekle*. Wszystkie egzemplarze (247) zostały wykonane na bibulce japońskiej o zróżnicowanej grubości, do części z nich (15 sztuk) wykorzystano wtórnie karty, na których wcześniej odbito jedną z ilustracji do *Legend Warszawy* Ewy Szelburg-



Il. 5. Ilustracja do *Boskiej Komedii* Dantego, *Czyścić*, Pieśń III; Mrożewski Stefan (1894-1975); Sudół k. Jędrzejowa; 29.12.1940; 32 x 24,8 cm, 55x40,2 cm; drzeworyt; papier; grafika, MNKi/GR/4060

przez artystę przez całe życie były różnych rozmiarów rylce wielorzędowe. Zakres wprowadzanych zmian, czytelny w kolejnych odbitkach, dotyczył samego kształtu kompozycji odbiegającej od regularnego prostokąta, poprzez stopniowe podcinanie brzegów klocka. Kolejne ingerencje dotyczyły uzupełniania rysunku na gładkich fragmentach pola matrycy, wzbogacenia modelunku ciał i draperii postaci, wzmacniania światła poprzez zagęszczanie linii, lub głębsze cięcia usuwające ślady użytego wcześniej narzędzia. Relacje między opracowaną partią klocka drzeworytniczego a gładką płaszczyzną, dającą po odbiciu na papierze ciemną plamę, podobnie jak stopień nasycenia światłem całej kompozycji zmieniały się w poszczególnych częściach *Boskiej Komedii*, w scenach z *Raju* jest on najmocniejszy.

O dużej wartości daru dla badań naukowych stanowią dokładne opisy autorskie, których brak w drzeworytach zgromadzonych w zbiorach innych instytucji muzealnych, dzięki nim można określić ramy czasowe oraz ustalić miejsca, w których powstawało dzieło. Dodatkowe informacje przynoszą zapisy Stefana Mrożewskiego na marginesach egzemplarza *Boskiej Komedii*, z którego stale korzystał. Decyzję o realizacji projektu podjął w trakcie podróży do Włoch w 1938 roku, we Florencji, przed pomnikiem Dantego, przy kościele Santa Croce, w nocy z 9/10 czerwca. Pracę nad matrycą pierwszej pieśni *Piekieła* rozpoczął 20 sierpnia tego samego roku w Rzymie, przy via Babuino, pierwszą próbną odbitkę wykonał 14 września. Będąc we Włoszech, m.in.: Rzym - Terracina, Perugia, Florencja, opracował kilka następnych ilustracji, od III do VI pieśni. Po powrocie do Polski w 1939 roku, kontynuował pracę w Sudole koło Jędrzejowa, gdzie mieszkał wraz z rodziną u Wiktora Kielbassa, (pieśń II, pieśni od VII do XXXIV). Ostatnią odbitkę do *Piekieła* wykonał już w czasie wojny 11 sierpnia 1940 r. W listopadzie tego samego roku rozpoczął prace nad drzeworytami do kolejnej części *Boskiej Komedii* - *Czyśćca*; do momentu opuszczenia Sudolu wykonał ilustracje do 14 pieśni. W roku 1942 przeniósł się do dworu rodziny Tadeusza i Zofii Siemieńskich w Czaryżu, gdzie ukończył *Czyśćciec* odbitką ostatniej XXXIII pieśni, wykonaną 30 lipca 1943 roku. Po kilkumiesięcznej przerwie w 1944 roku powstały jeszcze drzeworyty do pierwszych pięciu pieśni ostatniej części *Boskiej Komedii* - *Raju*, po czym artysta przerwał prace. Łączy się to z życiową sytuacją Stefana Mrożewskiego, który po zakończeniu wojny na stałe opuścił kraj. Wznowił je w 1950 roku podczas pobytu w Holandii, gdzie wykonał nową wersję ukończonego już wcześniej w Czaryżu drzeworytu do I pieśni *Raju*. Do realizacji życiowego projektu doszło dopiero po osiedleniu się na stałe w Stanach Zjednoczonych. Mieszkając w Pacific Palisades w latach 1952-1953



Il. 6. Ilustracja do *Boskiej Komedii* Dantego, *Raj*, Pieśń I, wersja 1; Mrożewski Stefan (1894-1975); Czaryż; 02.06.1944; 31,4 x 24,3 cm, 44,6 x 35 cm; drzeworyt; papier; grafika, MNKi/GR/4133

zilustrował pieśni *Raju* - od VI do XV, pozostałe drzeworyty od XVI do XXXIII pieśni wykonał w 1967 i 1969 roku w Walnut Creek. Cenne źródło do poznania twórczości Stefana Mrożewskiego stanowi służący mu przez kilkadziesiąt lat egzemplarz *Boskiej Komedii*, przekazany w ostatnim darze wraz z grafikami. W trakcie lektury zakreślał w nim interesujące fragmenty tekstu, które później obrazował. Na jego kartach umieścił również krótkie opisy dotyczące kompozycji poszczególnych drzeworytów do *Czyśca*. Znalazły się w nim również uwagi dotyczące sytuacji artysty w okresie okupacji.

Unikatowy charakter całego przekazanego w darze zespołu drzeworytów wynika przede wszystkim z braku próbných odbitek ilustracji Stefana Mrożewskiego do *Boskiej Komedii* w innych kolekcjach. Brak również wzmianek na ich temat w literaturze przedmiotu. W tej sytuacji dar stanowi punkt wyjścia do dalszych badań na twórczością artysty.

Marian Gucwa

BIBLIOGRAFIA:

- Czarodziej rylca. Wystawa w sto dziesiątą rocznicę urodzin Stefana Mrożewskiego 1894-1975*. Warszawa 2004.
- Mielcarska-Kaczmarczyk J., *Stefan Mrożewski. Warsztat artysty-katalog*, Kielce 2010.
- Mrożewski S., *Grafika ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach, Katalog wystawy*, oprac. M. Samek, Kielce 1992.
- Ozdoba-Kosierkiewicz W., *Grafika polska. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach*, Kraków 1986.
- Pieniążek-Samek M., *Dział Rycin - Nabytki Muzeum Narodowego w Kielcach w latach 1996-1997*, w: „RMNKi”, t. 20, 2000.
- Pieniążek-Samek M., *Ut graphica poesis. „Boska Komedia” Dantego Alighieri w interpretacji Stefana Mrożewskiego*, w: „RMNKi”, t. 25, 2010.

THE GIFT OF ANDRZEJ AND JANINA MROŻEWSKI

The collection of works by Stefan Mrożewski (1894-1975), one of Poland's most eminent graphic artists, held at the Museum's Drawings Department, was in 2013 enriched with yet another gift donated by the artist's son, Andrzej and his wife Janina, living in Canada. The gift consists of 247 trial woodcut imprints made to illustrate Dante's *Divine Comedy*.

On completing his higher education at the Warsaw School of Fine Art, Stefan Mrożewski worked in Poland and abroad. Following WW2, he settled down in the United States. The *Divine Comedy* woodcuts, his opus magnum, were begun during a trip to Italy in 1938, and finished several decades later, when the artist was an émigré in California.

Linked to the structure of Dante's work, composed of three parts, i.e. *Inferno*, *Purgatorio* and *Paradiso*, the artist made one woodcut for each of one hundred cantos, and in addition, the writer's portrait was made. All the illustrations were printed at his own expense in 1970, in twenty-one copies. The National Museum in Kielce acquired the illustrations at various points in time: the *Inferno* woodcuts were bequeathed in 1956 by collector Ludwik Wiktor Kielbass from Sudół near Jędrzejów; the remaining *Purgatorio* and *Paradiso* copies were donated by Andrzej and Janina Mrożewski in 1997. Their most recent 2013 gift, apart from the trial imprints of the already known woodcuts, has enriched the Museum's collections with copies of two illustrations – for *Inferno* Cantos XXVIII and XXXIII, so far missing. Unpublished versions of four illustrations for *Paradiso* Cantos I, II, III and V, rejected by the artist and replaced with new designs, came as part of the gift. All illustrations use the wood engraving technique and are printed on Japanese tissue paper. Each copy is signed by Mrożewski, placed, dated and trial-numbered. The uniqueness of the entire gift lies in the absence of trial imprints of the *Divine Comedy* illustrations from other museum collections. Moreover, no references thereto feature in the literature of the subject.

Marian Gucwa

R E C E N Z J E I O M Ó W I E N I A

DARIA DYKTYŃSKA

Muzeum Narodowe w Kielcach

*ŹRÓDŁA I MATERIAŁY DO DZIEJÓW SZLACHTY
WOJEWÓDZTWA SANDOMIERSKIEGO W XVI- XVIII
WIEKU. TOM III AKTY PODZIAŁÓW DÓBR ZIEMSKICH
SZLACHTY SANDOMIERSKIEJ Z XVII WIEKU*

Godna pochwały jest konsekwencja nowożytnika Jacka Pielasa¹ w publikowaniu źródeł dotyczących dziejów szlachty województwa sandomierskiego epoki nowożytnej. W tym roku nakładem wydawnictwa Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach ukazał się kolejny, trzeci już tom wydawnictwa². Tym razem dotyczy on aktów podziałów dóbr ziemskich sandomierskiej szlachty (gwoili przypomnienia tom I zawiera edycje zachowanych rejestrów pospolitego ruszenia, w tomie II - znajdziemy 38 inwentarzy dóbr z lat 1622-1763). Temat ten, szczególnie ważki dla historyków zajmujących się rodziną czy gospodarką w okresie nowożytnym, jak dotąd podejmowany był głównie jednostkowo w pracach dotyczących wybranych rodzin szlacheckich czy magnackich, nie ukazując jednak



¹ Dr hab. Jacek Pielas związany z Uniwersytetem Jana Kochanowskiego w Kielcach. Do jego zainteresowań badawczych należą: Struktura społeczna i struktura własności szlachty koronnej w XVI-XVIII wieku, elity majątkowe i polityczne w Małopolsce w XVI-XVII wieku, spadkobranie szlacheckie w Koronie w XVII wieku, genealogia i majątki szlachty województwa sandomierskiego, życie codzienne szlachty polskiej, rodzina szlachecka i jej funkcjonowanie w okresie nowożytnym.

² Tytuły wydane dotychczas *Źródła i materiały do dziejów szlachty województwa sandomierskiego w XVI-XVIII wieku*, t. I, *Rejestry pospolitego ruszenia szlachty sandomierskiej z XVII wieku*, wstęp i opracowanie J. Pielas, Kielce 2009; t. II nosił podtytuł *Inwentarze dóbr ziemskich z XVII-XVIII wieku*, wstęp i opracowanie Jacek Pielas, Kielce 2013. Obecnie wydany tom III nosi podtytuł *Akty podziałów dóbr ziemskich szlachty sandomierskiej z XVII wieku*, Kielce 2014.

całościowego spektrum zagadnienia. Historycy zwykle podawali do druku dokumenty dotyczące obszaru ich zainteresowań badawczych związanych z konkretną rodziną czy zagadnieniami dotyczącymi struktury własności szlacheckiej³. Do tej pory brak było całościowych badań nad podziałami majątkowymi tej warstwy społecznej, tym bardziej dotyczącymi jednego, wybranego województwa. Wydawnictwo o którym piszę, nie wypełnia tej luki, ale jest próbą szerszego ukazania tego aspektu badawczego w kontekście jednego regionu. Tym bardziej, że to właśnie Jacek Pielas jest także autorem książki *Podziały majątkowe szlachty koronnej w XVII wieku*⁴, będącej zbiorem podstawowych zasad spadkobrania szlacheckich z praktyką przeprowadzania podziałów majątkowych - w oparciu o źródła dotąd niepublikowane. W świetle tych informacji, recenzowane wydawnictwo zasługuje na szczególną uwagę.

Co cenne, w swej pracy autor zdecydował się na prezentację dokumentów podziału dóbr ziemskich dotyczących zarówno bardzo znanych rodzin senatorских⁵, szlachty zamożnej⁶, oraz tej najmniej uposażonej⁷, zamieszczając także dokumenty podziału wielkiej⁸ i drobnej⁹ własności ziemskiej. Pozwala to na stworzenie obrazu majątkowego przedstawicieli tej warstwy społecznej oraz wypełnienie mapy województwa poszczególnymi majątkami szlacheckimi. Wśród publikowanych dokumentów znajdują się zarówno podziały dóbr szlachty, która cały swój majątek posiadała na terenie województwa sandomierskiego jak i właścicieli majątków poza Sandomierszczyzną. Z zastosowanego doboru dokumentów, a właściwie jego przekroju, wyłania się także obraz jakościowy dóbr szlacheckich w interesującym autora rejonie. Zaobserwować można diametralne różnice między najbardziej a najmniej uposażonymi. Tym samym, dokładne zobrazowanie stopnia zamożności pozwala na wnioski dotyczące wpływów społecznych i politycznych właścicieli poszczególnych majątków. Źródła dotyczące podziału dóbr ziemskich, spadkobrania przynoszą szereg niezwykle cennych

³ Dla przykładu *Rody szlacheckie Ziemi Radomskiej*, RTN, Radom 2009, J. Pielas, *Podział majątku Jerzego Ossolińskiego, kanclerza wielkiego koronnego z 1651 roku, Genealogia. Studia i materiały historyczne*, t. 18, 2006; *Tarłowie. Z dziejów kulturalnych, gospodarczych i politycznych rodu*, red. H. Gmiterek, A. Szymanek, t. 2, Janowiec 2009.

⁴ W pracy zaprezentowano ustalenia o podziałach nieruchomości i ruchomości szlachty koronnej w XVII wieku. Oparte na materiałach źródłowych: inwentarzach, testamentach, aktach podziałów bonorum mobilium. Szeroko przedstawione zostały zagadnienia sposobów podziału dóbr ziemskich na podstawie analizy XVII-wiecznych aktów divisionis bonorum terrestrium.

⁵ Dla przykładu niech posłużą: Akta dotyczące podziału wsi Czarnolas, między Krystyną Kochanowską i Adamem Czernym, córką i wnukiem, sukcesorami Mikołaja Filipka Kochanowskiego; Podział dóbr ziemskich między Mikołajem, sekretarzem królewskim, Krzysztofem, Jackiem, Ludwikiem, Zygmuntem, Aleksandrem i Stanisławem Lanckorońskimi, synami Zbigniewa, Podział dóbr ziemskich między Andrzejem, rotmistrzem królewskim, Aleksandrem i Stanisławem Koniecpolskimi, synami Stefana, pułkownika królewskiego i Marcjanny z Daniłowiczów.

⁶ Za przykład niech posłużą: Podział dóbr ziemskich pomiędzy Kacprem, Piotrem, Gabrielem i Rafałem Brzechwami, synami Piotra, podkomorzego wendeńskiego; Podział dóbr ziemskich między Piotrem, Zygmuntem, Stanisławem, Krzysztofem, Samuelem, Abrahamem i Aleksandrem Kotkowskimi, synami Mikołaja, podczaszego sieradzkiego.

⁷ Podział dóbr ziemskich między Stanisławem i Remigianem Radońskimi, synami Piotra.

⁸ Zobacz w przypisie nr 5.

⁹ Podział wsi Sieciechowice między Stanisławem i Rafałem Bielińskimi, synami Marcina i Zofii z Wierzbic.

informacji dla badaczy, są obrazem majątkowym danej rodziny, ukazującym niezwykle szczegółowo jej stan posiadania oraz siatkę wzajemnych powiązań i zależności, znaleźć w nich można także precyzyjne informacje genealogiczne. Warto przypomnieć, że przeprowadzenie podziału dóbr w rodzinie szlacheckiej było niezwykle ważnym momentem dla jej członków, męskiej części rodziny pozwalające na samodzielność i rozpoczęcie działań publicznych czy społecznych. Podziały zaprezentowane w książce są także skarbnicą informacji o pozycji majątkowej poszczególnych rodzin.

Autor zaprezentował w swej pracy 31 dokumentów z lat 1608-1699. Każdy z publikowanych działów opatrzony jest przypisami lokującymi położenie majątku, informującymi o zależnościach rodzinnych spadkobierców i pełnionych przez nich urządach. Każde z prezentowanych źródeł poprzedzone zostało nagłówkiem zawierającym opis danego dokumentu¹⁰. Taki zbiór doskonale obrazuje także cechy charakterystyczne dla tego typu dokumentów. Sporządzano je bowiem według określonego formularza, w obecności najbliższej rodziny lub przyjaciół w charakterze świadków, w siedzibie szlacheckiej.

Przygotowane przez Jacka Pielasa trzy tomy źródeł do dziejów szlachty województwa sandomierskiego, opatrzone cennymi przypisami oraz indeksami i wstępem, stanowią zbiór istotnych informacji dotyczących szlachty sandomierskiej i Sandomierszczyzny epoki nowożytnej i są szczególnie wartościowe dla badaczy tego regionu.

Daria Dyktyńska

¹⁰ W opisie znajdują się: numer porządkowy, miejsce i data spisania, tytuł dokumentu, podstawa wydania i adres źródłowy, data oblaty lub wpisu do ksiąg. W tytule dokumentu zaznaczono rodzaj podziału dóbr oraz wymieniono spadkobierców.

ANNA MYŚLIŃSKA

TOŻSAMOŚĆ W SPOŁECZEŃSTWIE WSPÓŁCZESNYM: POP-KULTUROWE [RE]INTERPRETACJE

Publikacja pod redakcją naukową Agnieszki Gromkowskiej-Melosik i Zbyszka Melosika podejmuje rozważania na temat kontekstów i przejawiania się wciąż nowych perspektyw kultury popularnej. Zawiera: wprowadzenie Agnieszki Gromkowskiej-Melosik i Zbyszka Melosika oraz dwadzieścia jeden artykułów: 1. Roman Kubicki, *Granice kultury popularnej. Kontekst filozoficzny i egzystencjalny*; 2. Zbyszko Melosik, *(Re)konstrukcje podróży w kulturze instant: konteksty socjopedagogiczne*; 3. Jan Kłos, *Człowiek wobec pustyni: uwagi w kontekście doświadczenia amerykańskiego*; 4. Agnieszka Gromkowska-Melosik, *Sukces edukacyjno-zawodowy i problem maskulinizacji kobiet*; 5. Dobrochna Hildebrandt, *Pokoleniowe wzory sukcesu w doświadczeniach amerykańskich i niemieckich*; 6. Olga Mazurek-Lipka, *Społeczne konstrukcje sukcesu życiowego w Stanach Zjednoczonych. Miedzy orientacją na dyplom akademicki a telewizyjnym show*; 7. Marcin Jaworski, *Idea buntu w kulturze popularnej; od buntu radykalnego, przez bunt upozorowany do buntu refleksyjnego*; 8. Maciej Bernasiewicz, *Kultura [popularna w percepcji nieletnich przestępców]*; 9. Anna Woźniak, *O pożytkach z etnografii w badaniach zjawisk kultury popularnej*; 10. Adam Roter, Karolina Olszańska, *Kultura narcyzmu a społeczeństwo lipofibiczne*; 11. Jolanta Spychalska-Kamińska, *Znaczenie idoli w rozwoju tożsamości młodzieży w okresie wczesnej adolescencji*; 12. Magdalena Giłka, *Aktywność seksualna młodzieży a wpływ kultury popularnej*; 13. Bożena Dusza, *Sposoby bycia licealistów w roli ucznia w kontekście kultury popularnej*; 14. Magdalena Cupriak, *Gimnazjum jako przestrzeń konstruowania tożsamości upozorowanej*; 15. Ewa Bochno, *Czy tylko rywalizacja i wyścig szczurów? Atmosfera w grupach studenckich (doniesienia z badań)*; 16. Izabela Kiwak, *Bylejałość w nawiązywaniu*



relacji osobowych; 17. Sławomir Krzyśka, *Konteksty bezpieczeństwa ontologicznego. Pedagogika emocji*; 18. Grażyna Teusz, *W kręgu „przygodnych serii drobnych interakcji”. Meandry tożsamościowe współczesnej rodziny*; 19. Danuta Kamilewicz-Rucińska, *Rodzina źródłem konstruowania tożsamości (debaty na forum internetowym)*; 20. Mirosława Nyczaj-Drag, *W drodze do tożsamościowej różnicy, czyli o edukacji dziecka w rodzinie klasy średniej*; 21. Barbara Toroń, *Wpływ kulturotechniki na konstrukcję społecznie akceptowanej tożsamości osób przebywających w jednostkach totalnych*. Bibliografia zamieszczona została po każdym tekście.

Profesor Zbyszko Melosik prowadzi badania nad kulturą popularną, ze szczególnym uwzględnieniem kultury amerykańskiej oraz współczesnych systemów edukacyjnych. Autor licznych publikacji, m.in. *Tożsamość, ciało i władza. Teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne*, Poznań - Toruń 1996 i *Teoria i praktyka edukacji wielokulturowej*, Kraków 2007. Profesorka Agnieszka Gromkowska-Melosik zajmuje się socjologicznym kontekstem kultury popularnej w obszarze pedagogiki oraz heterogenicznego podejścia do płci, autorka publikacji m.in.: *Kultura popularna i (re)konstrukcje tożsamości*, Leszno - Poznań 2007, *Edukacja i (nie)równość społeczna kobiet. Studium dynamiki dostępu*, Kraków 2011.

Poza analizowaną publikacją *Tożsamość w społeczeństwie współczesnym: pop-kulturowe [re]interpretacje* badacze wydawali również inne publikacje pod wspólną redakcją naukową, np. *Kultura popularna. Konteksty teoretyczne i społeczno-kulturowe*, Kraków 2010.

Jak pisać we wprowadzeniu redaktorzy tomu - dwie, trzy dekady temu badania nad kulturą popularną wydawały się niepoważne z pozycji nauki. Muzyka, moda, reklama, bohaterowie seriali i gier komputerowych byli mało istotni w porównaniu z polityką, ekonomią, filozofią czy kulturą wysoką.

Przemiany ponowoczesne społeczeństw zmieniły wartościowanie kultury popularnej, która sama w sobie staje się uniwersalnym obrazem rzeczywistości i obiektem badań naukowych. Ikony popkultury zyskują często większą popularność, niż znane postaci historyczne. Zglobalizowana kultura, ukierunkowana na wzory kultury Zachodu upowszechniane w mass mediach, w sieci, powoduje typizację postaw i zachowań społecznych. Większość socjologów kultury twierdzi, że to właśnie media upowszechniły styl życia oparty na konsumpcji.

Zmienia się również definiowanie pojęcia sztuki, zarezerwowane dotąd dla sztuki wysokiej. Sztuka popularna coraz częściej zastępuje sztukę wysoką i staje się źródłem przeżyć estetycznych dla szerokiego grona odbiorców. Jej tworzenie nie jest wyłącznie domeną artystów, ponieważ rzesze amatorów, wyposażonych w narzędzia multimedialne, staje się nowymi „artystami”. Komercjalizacja współczesnej kultury popularnej jest dziś czymś oczywistym.

Popularne tendencje występują we współczesnej edukacji, gdzie następuje odejście od tradycyjnie rozumianych nośników wiedzy i nauczyciela-mentora, w kierunku kultury sieci.

„Popkulturyzacji” ulega również współczesna tożsamość społeczeństw, poddana procesom ponowoczesnym, a także świadomość jednostek, która polega na samookreśleniu i indywidualizmie. Modna staje się turystyka kulturowa, pozbawiona ograniczeń komunikacyjnych, która zmienia wartości etniczne

w komercyjny produkt. Podobnym przemianom ulega postrzeganie zadań społecznych jednostek oraz heterogeniczne podejście do płci.

Publikacja zawiera artykuły dotyczące różnych aspektów przemian pop-kulturowych, pisanych z pozycji socjologii, które dotyczą również obrazu sztuki współczesnej.

W artykule Zbyszko Melosika *(Re)konstrukcje podróżowania w kulturze instant...*, przedstawiony został problem przemożnego wpływu amerykanizacji, Mcdonaldyzacji i „kultury instant” na współczesną kulturę świata. Problem ten Melosik podejmuje również w innych swoich publikacjach zwartych i artykułach, np. *Tożsamość, ciało i władza w kulturze instant*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2010.

Interesujący wydaje się artykuł Marcina Jaworskiego *Idea buntu w kulturze popularnej...*, poddający analizie różne stadia zjawiska: bunt jako narzędzie zmiany i postępu, bunt jako akceptowana ikona stylu i bunt zmieniający się w stylizowany produkt komercji.

Na uwagę zasługuje również rozprawa Agnieszki Gromkowskiej-Melosik *Sukces edukacyjno-zawodowy i problem maskulinizacji kobiet*, poruszająca problematykę zachwiania kulturowego binaryzmu płci, w związku z edukacją i aspiracjami kobiet do pełnienia w ponowoczesnym świecie różnych ról społecznych.

Ciekawa i wieloaspektowa publikacja ma jednak pewne niedociągnięcia. Nie wyodrębniono w jej układzie podziału na grupy tematyczne - poświęcone konkretnym problemom współczesności, np.: edukacji, identyfikacji społeczeństw czy przemianom sztuki popularnej. Redaktorzy dokonali wprawdzie selekcji w układzie artykułów, ale lepszym byłby podział na grupy tematyczne. Zabrakło indeksu nazwisk, obowiązkowego w każdej pretendującej do roli naukowej publikacji.

Anna Myślińska

K R O N I K A Ż A Ł O B N A

ANNA LEWICKA

BARBARA MODRZEJEWSKA (1930-2013)



Barbara Modrzejewska,
fot. ze zbiorów prywatnych
A. Lewickiej

W grudniu 2013 roku zmarła kustosz Barbara Modrzejewska, historyk sztuki, wieloletni kierownik działu sztuki Muzeum Narodowego w Kielcach, a u schyłku kariery zawodowej zastępca dyrektora ds. merytorycznych.

Do pracy w kieleckim muzeum, poprzedzonej epizodem w Salonie DESY w Krakowie w roli kierownika salonu, przystąpiła w 1954 roku po uzyskaniu na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie dyplomu studiów I stopnia. Studia

magisterskie zwieńczyła pracą *Obraz Matki Boskiej z dzieciątkiem i św. Janem z kolegiaty opatowskiej*. Później ukończyła podyplomowe studia muzeologiczne na UJ, a także uczestniczyła w szkoleniach muzealnych organizowanych m.in. przez Muzeum Narodowe w Warszawie.

W Muzeum Świętokrzyskim została zatrudniona w charakterze instruktora oświatowego, prowadziła więc szeroką działalność popularyzatorską i odczytową, aby po kilku latach, w uznaniu twórczej i aktywnej

pracy, awansować na stanowisko kierownika działu naukowo-oświatowego. W 1961 roku powierzono Jej kierownictwo działu sztuki i obowiązek inwentaryzacji biblioteki, przy jednocześnie pełnieniu funkcji kierownika działu oświatowego. Przez kilkanaście lat prowadziła sekretariat muzealnej Komisji Zakupu Muzealiów. Będąc zarazem jej członkiem penetrowała i odwiedzała ciekawe środowiska artystyczne i kolekcjonerskie w Polsce.

Zrealizowała wiele znaczących wystaw krajowych i zagranicznych z zakresu malarstwa, była autorką kilkunastu katalogów oraz artykułów. Z Jej dorobkiem można zapoznać się w Rocznikach muzealnych.

Kwalifikacje zawodowe i doświadczenie w pracy merytorycznej i organizatorskiej spowodowały, że w 1988 roku zaproponowano Jej stanowisko zastępcy dyrektora ds. naukowych, powierzając opiekę merytoryczną nad działami artystycznymi muzeum, oddziałami oraz muzeami regionalnymi.

Całe swe życie zawodowe poświęcała także na prace społeczne, od 1956 pełniła funkcję sekretarza Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, a w 1963 roku została jego prezesem. Pracowała też jako radna w Prezydium Miejskiej Rady Narodowej i piastowała godność zastępcy przewodniczącego Miejskiej Komisji Kultury.

Za osiągnięcia w upowszechnianiu kultury i nauki, twórczą pracę w rozwijaniu życia kulturalno-oświatowego Kielecczyny (realizowała wraz z innymi pracownikami merytorycznymi muzeum hasło: „Muzea - uniwersytetami kultury”), wybitne osiągnięcia dla kieleckiego muzealnictwa, ofiarną działalność

w dziedzinie ochrony zabytków, uhonorowana została wieloma odznaczeniami i dyplomami. Otrzymała m.in. Srebrny Krzyż Zasługi; Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski; Medale 30- i 40-lecia Polski Ludowej oraz odznaki: Zasłużonego Działacza Kultury, „Za Zasługi dla Kielecczyny” i za opiekę nad zabytkami (złotą).

Historii sztuki uczyła, z dużym zaangażowaniem, kolejne roczniki przewodników podczas kursów przewodnickich i wykładów szkoleniowych organizowanych przez PTTK dla kieleckiego Koła Przewodników Świętokrzyskich. Zachęcała muzealników do turystyki, pod Jej wpływem kilkoro pracowników uzyskało uprawnienia przewodnickie. W muzeum, gdy przyjmowała gości, chętnie ubierała zapaskę świętokrzyską, czasem też przypinała odznakę przewodnicką, utożsamiając się z własnym regionem. Rozumiała znaczenie regionalnego krajoznawstwa dla upowszechniania kultury. Z pasją wędrowała po szlakach Gór Świętokrzyskich - zapewne był to wpływ wieloletniej pracy z wybitnym krajoznawcą a zarazem dyrektorem Muzeum Świętokrzyskiego, Edmundem Massalskim, szczególnie lubiła wycieczki Pasmem Klonowskim, z Masłowa przez Kamień - ku Radostowej i dalej do Św. Katarzyny. Urlopy spędzała w ukończonych Gorcach oraz w Bukowinie Tatrzańskiej, gdzie uczyła wnuczkę jazdy na nartach.

Kielczanka, wielką kulturę osobistą wyniosła z domu. Wzrastała w patriotycznej atmosferze, w inteligentnej, wykształconej rodzinie, wynosząc z niej najlepsze wzorce. Matka Zofia Cudek była lekarzem stomatologiem, pracowała w szkołach kieleckich. Ojciec zaś, Jan Cudek był

oficerem 2. Pułku Artylerii Lekkiej Legionów. Rodzice w czasie wojny zostali aresztowani przez gestapo i przewiezieni do obozów, natomiast dzieci - Barbara i jej młodszy brat trafili do rodziny w Krakowie. Matka po zakończeniu wojny powróciła z obozu, ojciec w 1942 zginął w Auschwitz. Środowisko oficerów i żołnierzy z zaprzyjaźnionych pułków stacjonujących w Kielcach*, a przede wszystkim losy rodziny i narodu, ukształtowały Jej osobowość i twardy charakter. W sprawach merytorycznych dotyczących muzeum potrafiła konsekwentnie i z uporem forsować swoje racje, często nadając instytucji, z którą mocno identyfikowała się, właściwy ton i szlif.

Z pietyzmem pielęgnowała przyjaźnie nie tylko ze znanymi Kielczanami, stanowiącymi przedwojenną elitę, a zwłaszcza ze szkolnymi koleżankami, którym była wierna. Kustosz Barbarę Modrzejewską wyróżniał klasyczny ubiór i charakterystyczne, oryginalne wyroby jubilerskie - srebrne bransolety, pierścienie i ciężkie zawieszki, to upodobanie do srebra przejęły młodsze koleżanki.

Chętnie integrowała się z młodzieżą muzealną, dzieląc się wspomnieniami sprzed wojny, zwłaszcza o sferach wojskowych, które były Jej szczególnie bliskie, przypominała zasady *savoir-vivre* w domu i na ulicy. Uformowała wielu przyszłych

wybitnych historyków sztuki, późniejszych pracowników, kierowników i dyrektorów różnych instytucji kultury, nie tylko w regionie. Nie blokowała rozwoju naukowego młodym pracownikom, nie bała się rosnącej konkurencji. Miała życzliwy i serdeczny stosunek do młodzieży, a także dużo ciepła i wyrozumiałości.

Zapamiętamy Ją jako osobę spokojną, ważącą każdą decyzję, dyskretną i bardzo towarzyską. Często wspominamy wędrówki na szlakach, sympatyczne, nie zawsze naukowe spotkania w Jej mieszkaniu przy ulicy Leśnej, poczęstunki z przysmakami, które sama sporządzała z ulubionej tarniny i mleczka oraz ciasta dekorowane kwiatami, a także uciechaną kawę podaną w pięknej, cienkiej porcelanie na srebrnej secesyjnej tacy.

Panią Kustosz Barbarę Modrzejewską będziemy wspominać jako niezastąpioną muzealną Damę, która konsekwentnie, do końca życia pielęgnowała wyniesione z domu rodzinnego trwałe i nieulegające modom wartości.

* Barbara Modrzejewska - córka podpułkownika Jana Cudeka, wraz z członkami nielicznych już dziś rodzin żołnierzy pułku zawsze brała udział w uroczystościach związanych z 2 pal Legionów w koszarach na Stadionie.

Anna Lewicka

BOGUSŁAW PAPROCKI

JANUSZ KUCZYŃSKI (1930-2014)



Janusz Kuczyński, portret trumienny
autorstwa Krzysztofa Jackowskiego

9 stycznia 2014 roku, w przededniu 84. urodzin, odszedł od nas Janusz Kuczyński, postać nietuzinkowa i znacząca dla Kielc, z którymi związał się w 1955 roku, podejmując pracę w Muzeum Świętokrzyskim.

Pracował tu nieprzerwanie przez 40 lat, stając się jedną z najbardziej rozpoznawalnych, cenionych i lubianych osób ze środowiska muzealnego. Specjalizował się w historii kultury materialnej, a Jego mentorami na Uniwersytecie Warszawskim byli archeologowie klasyczni, profesorowie

Kazimierz Michałowski i Kazimierz Majewski, od których przejął i rozwinął metody badań archeologicznych i historycznych.

Zakres tych badań, których wyniki w większości opublikował, zadziwiał rozległością, prowadził bowiem samodzielnie badania stacjonarne i ratownicze (np. przy zamkach w Rembowie k. Rakowa i Podgrodziu k. Ćmielowa, grodzisku w Dębnie, na Górze Grodowej, w Opatowie, w Kielcach) oraz w ramach Zespołu Badań nad Polskim Średniowieczem

UW i PW (zamki w Pińczowie i Bodzentynie, stanowiska w Wiślicy, na Łysej Górze). Szczególnie owocna okazała się współpraca z prof. Adamem Miłobędzkim, z którym łączyły go więzy przyjaźni.

Był obdarzony intuicją badawczą, np. miesiąc po rozpoczęciu pracy w muzeum, we wrześniu 1955 roku, odkrył w Kunowie dymarkę widoczną w profilu świeżo obsuniętej ściany lessowego jaru; odkrycie to dało początek badaniom starożytnego hutnictwa świętokrzyskiego.

Publikował studia z zakresu archeologii, numizmatyki, heraldyki, genealogii, obyczajowości, demografii, historii sztuki, poświęcone głównie regionowi świętokrzyskiemu, ale i Lublinowi, gdzie na KUL-u pracowała Jego siostra Jadwiga, profesor historii sztuki.

Udało Mu się np. rozszyfrować opisane przez I. Krasickiego w *Monachomachii* miasto, gdzie: *...było trzy karczmy, bram cztery ulomki, klasztorów dziewięć i gdzie-niegdzie domki*, był nim właśnie Lublin. Jego dorobek liczy ponad 200 pozycji, składają się na niego również publikacje popularnonaukowe.

Szereg studiów i przyczynków poświęcił Kielcom, a wyniki badań posumował w wydawnictwie *Kielce przedlokacyjne* (1982). Osobiście byłem świadkiem podejmowanych już na emeryturze prac poświęconych urządzeniu wyciągowemu w studni znajdującej się w północnym skrzydle pałacu kieleckiego oraz rekonstrukcji XVII-wiecznego pieca kaflowego w apartamencie biskupim tegoż pałacu; to ostatnie studium zyskało entuzjastyczną opinię recenzenta, zaś precyzyjną opisów i rysunków pozwala na praktyczną ich realizację.

Z muzeum był związany nie tylko zawodowo, lecz także emocjonalnie, traktował je niemal jak drugi dom, i wszystko co się działo w nim i wokół niego bardzo go obchodziło. Działem Archeologii kierował 16 lat, do 1971 roku, po czym, już jako główny inwentaryzator, wprowadził - jako jeden z pierwszych w Polsce - obowiązujący do dziś (z modyfikacjami, wynikającymi z zastosowania techniki cyfrowej) system dokumentacji i ruchu muzealiów.

Był autorem szeregu wystaw, m.in. nowatorskiej, wysoko ocenionej przez specjalistów *Pieniądz i ceny w dawnej Polsce* (1975) oraz wieloletnim współredaktorem „Rocznika Muzeum (Świętokrzyskiego) Narodowego”, do którego też napisał wiele artykułów, m.in. fundamentalne studia o pałacu kieleckim, siedzibie muzeum od 1971 roku.

Janusz uchodził za oryginała, nawet ekscentryka. Bywał ironiczny, sarkastyczny, niekiedy prowokacyjny i złośliwy, co można uznać za przejaw Jego niezależności w stosunku do rzeczywistości (w istocie: nadrzeczywistości) PRL. Jego „mieszkanie” - kilkunastometrowy lokal na piętrze gospodarczej oficyny muzealnej - było w latach 60. miejscem kultowym, w którym spotykali się znajomi ze światka muzealnego i artystycznego, by uczestniczyć w turniejach ulubionej przez gospodarza gry w kości lub zażarcie dyskutować do późnej nocy przy winie, w kłębach papierosowego dymu.

Gości witała podobizna gospodarza wykonana w skali 1:1 przez muzealnego fotografa Henryka Pieczuła. Później pokój wypełniły obrazy Krzysztofa Jackowskiego, bywałca Januszowej dziupli. Podczas gry w kości dochodziło do dramatycznych

sytuacji: niezadowolony z wyników gry Janusz, porąbał pewnego razu kości wielkim toporem przywiezionym ze Słowacji. Jakim cudem w tych warunkach napisał tyle artykułów na zdobytej nie bez trudu NRD-owskiej maszynie do pisania Consul, pozostanie tajemnicą.

Janusz był erudytą, a skala jego zainteresowań pozwalała w nim widzieć tradycyjnego polihistora lub żadnego wiedzy, nienasyconego Gębona, jednego z bohaterów *Cyberiady* Stanisława Lema. Interesowało Go niemal wszystko, może z wyjątkiem muzyki, gdyż miał drewniane ucho. Cechował Go, może odziedziczony po pradziadku, pastorze ewangelickim Ferdynandzie von Draheim, szczególny stosunek do pracy, wynikający z jej etosu: obowiązkowość, sumienność i rzetelność, możliwość samorealizacji; po ojcu zaś - prawniku i sędzim - precyzję i wiarygodność.

Był uzdolniony plastycznie: nieźle rysował i fotografował, a umiejętności te wykorzystywał z powodzeniem w dokumentacji badań archeologicznych i w publikacjach. Od młodości uprawiał krajoznawstwo, a Jego znajomość regionu świętokrzyskiego i całej Polski była imponująca. Był bardzo czytany, także w literaturze pięknej. Do Jego ulubionych, często cytowanych autorów należeli m.in. F. Rabelais *Gargantua i Pantagruel*, A. France *Gospoda pod Królową Gęsią*, *Nóżką*, Voltaire *Kandyd*, L. Sterne *Życie i myśli JW. Pana Tristrama Shandy*. Ku uciechu słuchaczy recytował obscena Aleksandra Fredry...

Intrygowały Go zwyczaje i obyczaje staropolskie opisane przez J. Kitowicza, zaczytywał się encyklopedią *Nowe Ateny* Benedykta Chmielowskiego. Lubił absurdalne sytuacje i dowcipy, przejęzyczenia, humor z zeszytów szkolnych (np. *Nieszczęsna Rzeczpospolita była rozdarta na trzy nierówne połowy; Zbyszko jechał na koniu i piana leciała mu z pyska*). Sam był autorem powiedzonek i bon motów.

Ze szczególnym sentymentem wspominam wyprawę w 1978 roku Jego maluchem do Saksonii w NRD. W pamięci utkwiły zwłaszcza romańskie kościoły w Gernrode i Paulinzelli, Złota Brama katedry we Freibergu, wzgórze katedralne i malownicze domy szachulcowe w Quedlinburgu oraz... piwiarnia w piwnicach ratusza w Magdeburgu.

Janusz Kuczyński należał do najstarszego pokolenia muzealników. W latach 50. szczupły personel Muzeum Świętokrzyskiego, kierowanego do 31 sierpnia 1961 roku przez Edmunda Massalskiego, stanowili m.in.: polonistka Aleksandra Dobrowolska (zm. 1989), archeolog Zygmunt W. Pyzik (zm. 2008) oraz historyk sztuki Barbara Modrzejewska, którą pożegnaliśmy w grudniu 2013 roku. Przez 40 lat pracy w muzeum był Kuczyński niezawodną podporą, filarem muzealnego gmachu. Wniósł znaczący wkład w dorobek naukowy kieleckiego środowiska historyków, przyczynił się do popularyzacji Kielc i regionu świętokrzyskiego.

Bogusław Paprocki
fot. B. Paprocki

WYKAZ SKRÓTÓW:

„DN” - „Dziennik Narodowy”
„GK” - „Gazeta Kielecka”
„GP” - „Gazeta Polska”
„GP” - „Godzina Polski”
„GR” - „Gazeta Radomska”
„GR” - „Gazeta Rolnicza”
„KR” - „Kwartalnik Rolniczy”
„ZK” - „Ziemia Kielecka”
AAN - Archiwum Akt Nowych w Warszawie
AGAD - Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie
ANK - Archiwum Narodowe w Krakowie
ANK - Archiwum Narodowe w Krakowie - Oddział w Spytkowicach
ANK - Archiwum Narodowe w Krakowie,
APB - Archiwum Platerów z Białaczowa
APK - Archiwum Państwowe w Kielcach
CAP - Centralna Agencja Polska w Lozannie
CAP Lozanna - Centralna Agencja Polska w Lozannie
CK - Cesarsko Królewska
CKO - Centralny Komitet Obywatelski
CTR - Centralne Towarzystwo Rolnicze
CZKR - Centralny Związek Kółek Rolniczych
FTIR - GC-MS - Zakład Chemii Organicznej, Politechnika Warszawska
GKR - Główny Komitet Ratunkowy
IMP PAN - Instytut Maszyn Przepływowych im. Roberta Szewalskiego Polskiej Akademii Nauk
KBK - Książęco-Biskupi Komitet Pomocy dla Dotkniętych Klęską Wojny
KOBiDZ - Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków
KRG - Krajowa Rada Gospodarcza
KTR - Kieleckie Towarzystwo Rolnicze
NKN - Archiwum Naczelnego Komitetu Narodowego
OTR - Okręgowe Towarzystwa Rolnicze
PMS - Polska Macierz Szkolna
RGO - Rada Główna Opiekuńcza
SEM-EDS - Wydział Geologii, UW Warszawa
TTSZ - Towarzystwa Tymczasowej Samopomocy Ziemian
UMK - Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
WUOZ - Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków
ZKZ - Zjednoczone Koło Ziemianek
ZMW - Związek Młodzieży Wiejskiej
ZTiTM - Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK w Toruniu
ZWL - Zrzeszenie Właścicieli Lasów
ZZ - Związek Ziemian

I N D E K S N A Z W I S K

INDEKS

A

Aleksandrowicz [?]	112
Anczyc [Wacław Zygmunt]	167
Andrzejczak [-Krzyżaniak] Barbara	236
Arct Stanisław	24
Arkuszewski Marian	15, 16, 22, 23
Axentowicz Teodor	70, 72

B

Banach Andrzej	149
Bankiewicz Sakut Czesław	83
Batko Roman	4
Batowski-Kaczor Stanisław	78, 81-85, 89
Belina-Prażmowski Władysław	67, 73-74, 76
Benni Karol	48
Bernasiewicz Maciej	333
Bielawski Ludwik	224
Bieliński Antoni	16, 24
Błaszczuk Zygmunt	167
Bochno Ewa	333
Bogdanowski Wincenty	167
Böhm Br. C.	181-182, 189
Bokszczanin Maria	42
Bona [Sforza d'Aragona, królowa]	207
Bonnard Pierre	97-98, 120
Bordone Paris	137
Borkiewicz Julian	16
Borowski Wacław	87
Boryka [?]	242
Boski Zdzisław	26
Breyer Tadeusz	165
Broel-Plater Zygmunt	23, 24
Brygielski [Antoni]	230
Brześcińska Ksawera	31
Buchbinder Józef	126

Budziłło Jan	165
Bukowski Stefan	237
Burkhard-Bukacki Stanisław	83
Burtan Juliusz	167
Burtan Stanisław	167
Burtanówna-Husarska Halina	170
Bystrzanowski Kazimierz	43, 50

C

Cegielski Tadeusz	178-179
Cervantes [Muguel]	321
Cézanne [Paul]	118
Chamerski Adam	239
Chmielowski Benedykt	345
Chorosziński Jan	233, 236, 243, 253
Chrzanowski Ignacy	42
Cierniak Jędrzej	234
Cudek Jan	340-341
Cudek Zofia	340
Cupriak Magdalena	333
Curie-Skłodowska Maria	57, 64
Cygan Stanisław	4
Czajkowski Józef	166
Czaplińska Janina	32
Czapski [?]	107
Czapski Czesław	86
Czarniecki Stefan	230
Czarnocki Jan	221
Czaykowski Józef	30

D

Dąbrowa Feliks	235
Dąbrowski Jan Henryk	177
Dąbrowski Tadeusz	30
Dahlig [-Turek] Ewa	238, 246-247
Daniel Jerzy	141

Daniewska Melania	20, 21	Fiesole Mino da	203
Daniewski Romuald	16	Filipkiewicz Sz.	30
Dante [Alighiegi]	321-324	First Henryk	70
Darowska Zofia	4	Fischer Stanisław	115
Daszkow Apollin	287	Folga-Januszczyńska Dorota	4
Dębicki [Stanisław]	72	France [Anatol]	345
Dębski Włodzimierz	237	Franciszek Józef [I], cesarz	89
Dembiński Henryk	16, 18	Fredro Aleksander	345
Denis Maurice	118		
Dmochowska J.	107	G	
Dobiecki Artur	16	Gajewska Maria	31
Dobiecki Eustachy	16	Gałkowska Helena	168
Dobrowolska Aleksandra	345	Gałkowski Stefan	168
Dobrowolski Tadeusz	165	Gamrat [Piotr]	204
Dobrzański Konrad	41	Gan Piotr	237, 241
Domagała Jan	233	Gawłowska Balbina	237
Donatello [właśc. Donato di Niccolò di Betto Bardi]	203	Gągorowska-Chudobka Jolanta	4, 8, 10, 257-278
Doskowski [?]	30	Gerlach Arthur	182-183, 184, 187-188
Draheim Ferdynand von	345	Gierowski Wacław	79
Drojecki Stefan	24	Gierzyński Aleksander	97, 101, 114-115
Drucki-Lubecki Aleksander	17	Gilka Magdalena	333
Dunikowski Ksawery	165	Glatzer Dr	183, 189
Duret Teodor	109	Glinka Zygmunt	19, 33
Durlej Stanisław	239	Glogner Br.	186
Dusza Bożena	333	Gładysz Jan Krystian	284-286, 290, 293, 295-296, 298
Dvořáčková Sylva	4	Głowacka Emilia	136
Dyba Jan	235	Głowacki Aleksander	86
Dyba Tadeusz	235	Godebski Cyprian	49
Dyba Wacław	235	Godlewski Mścisław	41, 42
Dybczyński Tadeusz	221	Godlewski Stefan	16
Dyktyńska Daria	4, 8, 10, 329-331	Golembowski Wacław	24
Dziadosz Władysław	87	Gołębiowski Ł.	226
Dzianott [?]	33	Gomulicki Wiktor	99
Dźwigaj Czesław	73	Gosztold [?]	207
E		Górski Ludwik	15
Ejsmond Franciszek	41	Grabiński Andrzej	300
		Grabowski Tadeusz	235
F		Gregorowicz Jan Konstanty	222, 244
Fałat Julian	73	Grobicki Aleksy	16, 33
Ferrucci Andrea	200	Grodziecki [?]	33

Grodzińska Bronisława	31	Janczewska Jadwiga z Szetkiewiczów	41
Grodziński Feliks	16	Janda Marek	190
Grodziński Michał	16	Jankowski Czesław	84
Gromkowska-Melosik Agnieszka	333-335	Janowski J.	109
Grossek Michał	84	Janowski Teodor, ks.	45
Gruda Konrad	148	Jarema Maria	165
Grzesikówna Zofia	235	Jaroński S.	30
Gucwa Marian	8, 10, 321-326	Jarząbek Stanisław	162-163
Guido Reni	136	Jasieński Feliks	106
Gumowski Jan	23	Jasieński Henryk	106-107, 109
Gumula Jerzy	240	Jastrzębowski Szczęśny	233
H		Jastrzębowski Wojciech	166
Haczyk Józef	234, 242	Jaworowski Rajmund	83
Hadziewicz Julianna	135	Jaworski Marcin	333, 335
Hadziewicz Rafał	7, 9, 11, 12, 123-137, 140	Jordan [?]	45
Hassewicz Stanisław	43, 47	Juszczyk Piotr	233
Hempel Joachim	23	Juszkiewicz Henryk	30
Herniczek Jan	16, 33	K	
Herwin-Piątek Kazimierz	76	Kaczmarczyk-Mielcarska Joanna	4, 7, 9, 123-140, 322
Herzog Franciszek	85	Kaczor Batowski Stanisław	
Herzog Józef	85	- zob. Batowski Kaczor	
Herzog Stanisław	85	Kalfas Franciszek	7, 9, 161-165, 167-169, 171-173, 175
Herzog Stefan	85	Kamilewicz-Rucińska Danuta	334
Heydel Zdzisław	16, 24	Karnicka z Jaxa-Bąkowskich Henryka, hr.	300
Hildebrandt Dobrochna	333	Karnicki Roman, hr.	300
Hiram [budowniczy]	179	Karny Alfons	165
Hoenisch [?], por.	84	Karski Włodzimierz	24
Hoffman Karol B.A.	300, 317	Kasprzycki Tadeusz	69, 83-84
Hohenzollern Albrecht	206	Kazimierz Jagiellończyk [król]	193
Horain Julian	41	Kazimierz Wielki [król]	225
Husarski Wacław	163	Kielbass Ludwik Wiktor	322, 324, 326
I		Kieszkowski Jerzy	194-195, 198, 211
Iwańczak Wojciech	4	Kilian Tadeusz	239
J		Kiniorski „Kinior” [Włodzimierz]	241
Jackowski Jacek	7, 9, 219-253	Kiniorski Marian	33
Jackowski Krzysztof	82, 83, 344	Kitowicz [Jędrzej]	345
Jagmin Marian	17	Kiwak Izabela	333
Jakusz L.	30	Klemens VIII	209

Kłos Jan	333	Kugler Helena	30
Kobro-Strzemińska Katarzyna	165	Kugler W.	30
Kochanowski Jan	15, 226, 329	Kuna Henryk	163, 165
Kochowski Wespazjan	226	Kuncewicz Władysław	240
Kolberg Oskar	223-224, 226, 228-229, 232-233, 237, 239-240, 244-246, 253	Kuranda Władysław	236
Kołąkowski Leszek	61	Kurpiński Karol	241
Kołątaj Hugo	226	Kussal Czesław	237
Komorowski Michał	19, 24	Kwaśnik-Gliwińska Anna	188
Konarski Jan	29	L	
Konarski Maksymilian	19	La Tour Fantin de	113
Konarski Stanisław	226	Laszcza Konstanty	165
Kopeć Agata	239	Laurysiewicz [Stefan]	106-107
Kopeć Andrzej	237	Lem Stanisław	345
Kopernik Mikołaj	164	Lenin [Włodzimierz]	157
Koppen Br.	182	Leo Edward	42
Korban Cecylia	239-240	Leszczyński Zygmunt	16
Korpál Tadeusz	72	Lewicka Anna	8, 10, 339-341
Korpysz Ewa	4, 7, 9, 193-218	Linke Bronisław	153, 156-157
Korpysz Krzysztof	4	Lipiński Florian	135
Kossak Jerzy	69, 74-75	Lombardi Pietro	203
Kossak Juliusz	69	Lubczyńska Aleksandra,	221
Kossak Wojciech	69, 74, 76-78, 89	Lubieniecka Irmgarda, hr.	31
Kostrzewska E.	29	Lutosławski Jan	15
Kościelecki Jan	204	Lutówa Maria	46
Kościelecki Janusz	204	Lutówna Wiktoria	46
Kościuszkó Tadeusz	69, 72, 73, 164	Ł	
Kotowski Robert	3-4, 11, 12	Łazarski Władysław	237
Kozłowska Henryka	30	Łącki [?]	33
Kozłowski Bogusław	23-24	Łempicki August	23, 29
Krasicki Ignacy	344	Łepkowski Józef Aleksander	222
Krcha Emil	161	Łosiński Augustyn	81
Krechowiecki Adam	42	Łuniewski Adam	16
Krzyśka Sławomir	334	Łuszczkiewicz Edward	24, 33
Krzyżanowski Julian	41	M	
Krzyżkiewicz Bernard	78	Maiano Benedetto da	200
Książek Jan	168	Maj Stefan	85-86
Kubicki Roman	333	Majewski Kazimierz	343
Kuczyńska Jadwiga	344	Majewski Włodzimierz	22
Kuczyński Janusz	8, 10, 257, 261-263, 270, 343-345	Makowski Ryszard	237

Malczewski Jacek	48, 72, 98, 143, 148	Morstinowa z Karnickich Sabina	8, 10, 299-304, 309-311, 315, 317
Maleszewski Władysław	222	Mortkowicz Jakub	321
Mallarmé [Stéphane, właśc. Étienne Mallarmé]	105, 107	Mościcki Ignacy	79
Manicka Anna	7, 9, 153-159	Moździńska-Nawotka Małgorzata	282
Marcellus [?]	98, 117	Mroziński Kazimierz	25
Marcinek Bogumił	167	Mrożewska Janina	8, 10, 321-323, 326
Markowski [?]	25	Mrożewski Andrzej	8, 10, 321-323, 326
Masny Agnieszka	4	Mrożewski Stefan	321-326
Massalski Edmund	221, 340, 345	Müller Br.	186
Maszkowski K.	30	Muszyński [Jan Gwalbert]	230
Matoga Andrzej	262	Myszka Józef	237, 239
Mazurek Marek	8, 10, 299-317	Myślińska Anna	4, 7, 9, 67-95, 333-335
Mazurek-Lipka Olga	333	Myśliński Krzysztof	4
Mehoffer Józef	163, 168	N	
Melbechowska-Luty Aleksandra	162	Nährer Bodo	180, 182, 186
Melosik Zbyszko	333-335	Napoleon [Bonaparte]	282
Michalska-Bracha Lidia	4	Nevins Allan	56
Michalski Stanisław	16	Niemirycz Stanisław	26
Michałowski Kazimierz	343	Niemojewski Sergiusz	19
Mickiewicz Adam	43, 49, 86	Niziurski Mirosław	237
Mierczyński Stanisław	236	Nocuń Marian	30
Mikłaszewska-Balcer Róża	258	Norweth Edgar	80
Mikołaj I [Pawłowicz Romanow], car	286	Nowak-Dłużewski Juliusz	219, 221-222
Mikulowski-Pomorski Józef	24	Nowikow [Aleksander]	79, 84
Mikulowski-Pomorski Stanisław	15, 16, 22, 23	Nyczaj-Drag Mirosława	334
Milobędzki Adam	344	O	
Mioduchowska Aurelia zob. Wierchoń-Mioduchowska		Oderfeld Adam	106
Misztal Małgorzata	8, 10, 281-298	Oderfeldowa [Janina Jadwiga]	113
Miśkiewicz Jacek	257-258, 262-263, 278	Oderfeldówna Józefa	106, 110-111
Moceni Pietro	203	Odrzywolski Zbigniew	164
Modrzejewska Barbara	8, 10, 339-341, 345	Olbracht Jan	203-204, 213
Moes Aleksander	16	Oleś Andrzej	87
Molenda Jan	242	Olszańska Karolina	333
Monet [Claude Oscar]	99	Osiecki Jerzy	83, 90
Morawski Kazimierz	42	Ostrowski Stefan	236
Morawski Witold	32	Osuchowski Antoni	41- 47, 50, 53
Morstin Jerzy	19, 24, 25	Ozdoba-Kosierkiewicz Wiesława	322
Morstin Tadeusz	299-300, 309-311	Ożarska Magdalena	4

P

Pabisz Adam	229	Porębowicz Edward	322
Paderewski Ignacy	44	Postawka Bronisław	33
Padovano [właśc. Jan Maria Mosca]	200-201	Potacki Wincenty	167
Pająk Jerzy	220	Potkański Karol	41, 43, 48
Pankiewicz Józef	7, 9, 97-99, 101, 106-109, 111, 114, 116, 119-121	Potocki August	19
Paprocki Bogusław	8, 10, 343-345	Potocki Henryk	16, 19, 24
Paradowska Stanisława	240	Prauss Ryszard	78
Paszewski Alfons	23	Prauss Stanisław	78-80
Patkowski Aleksander	221	Preuss [Erazm Franciszek]	230
Pautsch Fryderyk	163	Pronaszko Zbigniew	165-166
Pątek Krzysztof	55	Pruszek Władysław	16, 22
Pechwell – siostry	286	Pruszkowski Tadeusz	79
Pęczalski-Krzysztof K.	141	Puchalski Stanisław	70
Pieczul Henryk	344	Puget Wanda	198, 205
Pielas Jacek	329, 330-331	Pulikowski Julian	235
Pieniążek Jan	239	Puszkina [?] - rotmistrz	79, 84
Pieniążek-Samek Marta	322	Putowski Józef	242
Pieniążek Teofil	16, 23	Pyzik Zygmunt W.	345
Pierściński Paweł	60-62, 64	R	
Pietrusiński Paweł	86	Rabelais [François]	345
Pietrzak Anna	7, 9, 177-192	Raczyńscy - rodzina	285
Pilsudski Józef	67-75, 78, 80, 83, 86-89, 95	Raczyński Karol	24
Piotr [malarz]	206, 213	Radziwiłł [Jerzy], bp	209
Pisarska Eugenia	30	Radziwiłł „Sierotka” Mikołaj Krzysztof	209
Pius XII - papież	124	Radziwiłł Albrecht Władysław	197
Plater Józef	24	Radziwiłł Maciej	32
Pleszczyński Adolf	132	Radziwiłł Michał	49
Pluta Feliks	237	Rafael [właśc. Raffaello Santi lub Raffaello Sanzio]	132, 136
Pochwalska Zofia	43, 48	Rajkowska Iwona	7, 9, 141-151
Pochwalski Kacper	161	Rakowiecki [?]	25
Pochwalski Kazimierz	42, 48	Raszka Jan	73, 85-86, 162-163
Pochwalski Stanisław	161	Rauszer Stanisław	16, 23
Podczaszyński Bolesław	127	Rej Mikołaj	226
Pogorzelski [?]	25	Reni Guido	136
Polczyński Stefan	106	Richardi Br.	183
Popiel Eustachy	32	Robini della	203
Popiel Michał	17	Rockwell Norman	143
Popławska Maria	30	Roguski Władysław	163
		Rokicki Jan	233

Romer Eustachy	32	Schütz Wilhelm	295
Roter Adam	333	Schütz Wilhelmowa z Mayznerów Joanna Beata	281-287, 293, 295-296, 298
Rozłucka Zofia	4	Schütz z Weberów Chrystiana Elżbieta	287-290, 292-293, 296, 298
Różycki Erazm	16	Setkowicz Adam	71, 72, 75
Rudnicki [?]	25	Settignano Desiderio da	203
Rudnicki Jan	16	Seurat Georges [Pierre]	148
Rupniewski Franciszek	17	Siarkowski Władysław, ks.	225, 227-233, 242, 244, 253
Ruszkowski Marek	4	Sichulski Kazimierz	163
Rutkowski Kazimierz	161	Siemieńska Zofia	324
Rzecki Stanisław	87	Siemieński Stefan	19
Rzepczyński Teofil	19	Siemieński Tadeusz	324
S		Siemiradzki Henryk	48
Saint-Exupery [Antoine de]	156	Sienkiewicz Helena	41
Salomon [król]	178-179, 188	Sienkiewicz Henryk	7, 9, 25, 41- 50, 53, 84-85, 300
Samostrzelnik Stanisław	205-208, 213, 218	Sienkiewicz Jadwiga	41, 43, 50
Sansovina Andrea	200	Sienkiewicz Józef Henryk	41, 46, 48
Sapieha Adam	21, 22	Sienkiewicz Maria z Babskich	41
Sapieżanka Anna	197	Sienkiewicz Maria z Szetkiewiczów	49
Sariusz-Bielska Cezaryna	30	Sieradzka Anna	162
Sariusz-Bielski Władysław	24	Sierlecki Michał	7, 9, 55-64
Scaevola-Wieczorkiewicz Wacław	76	Sitek Bogusław	239-240, 247
Schaffgotsch [?], hr.	182-184, 187	Skibiński Leon	43, 47
Schmiedeseck Br. M.	185-186, 189	Skoczylas Władysław	163
Schütz (Schuetz, Szyc) – rodzina	8, 10, 281, 296, 298	Skuczyński Wincenty	87
Schütz [Daszkow] Adela Krystyna Marianna	287, 291-293, 296, 298	Ślaski Kazimierz	26, 29
Schütz [Gronau] Anna Julianna Henrietta	287, 292-294, 296, 298	Ślawek Walery	69
Schütz [Kozłowska] Paulina Augusta	287	Śliwa Jan	240, 242
Schütz [Müller] Elżbieta Joanna	287, 294	Słowacki Juliusz	49
Schütz [Strasburger] Krystyna Anna	287	Ślusarski Leszek	237
Schütz Adolf Ludwik	281, 287, 293, 295	Śniegulska-Gomuła Magdalena	4, 7, 9, 161-175
Schütz Elżbieta Emilia	287	Sobieska Jadwiga	243, 244, 246
Schütz Fryderyk Adolf	283, 286-288, 291, 296-297, 298	Sobocki Jakub	204
Schütz Jan Bogumił Teofil	287	Sobocki Tomasz	204
Schütz Karol Bogumił	286-288, 298	Sokolnicki Michał	286
Schütz Karol Jan	287	Soltys Antoni	236
Schütz Karolina z Wilhelmów	287, 294, 296, 298	Sonnenwend Stefan	70, 71
		Sosnkowski Kazimierz	69, 72, 83-84

Sowiński Krzysztof	4	Szydłowiecki Odrowąż Jakub	193-194, 211
Spiss Tadeusz	167	Szydłowiecki Odrowąż Sławko	193
Spychalska-Kamińska Jolanta	333	Szylko Edward	235-236, 253
Stachiewicz Piotr	84	T	
Starowolski [?]	219	Targowska Irena	32
Staszic Stanisław	226	Targowski Józef	22
Stecki K.	26	Targowski Juliusz	22
Sterne [Laurence]	345	Tarnowska Anna	26
Stroynowski L.	30	Tarnowski Juliusz	16, 18, 24, 26
Stryjeńska Zofia	163, 170	Tarnowski Stanisław	42
Stryjeński Karol	166	Tatarkiewicz Władysław	61
Stwosz Wit	164	Teusz Grażyna	334
Suchanek Paweł	4	Tęczyński Stanisław Gabriel	204
Suchorowski Stanisław	234, 239, 253	Tiede Stanisław	33
Suwała [?]	21	Tomicki Piotr, bp.	195, 200, 204, 206, 208, 212
Swatoń Józef	235	Tomkowicz Władysław	194
Świacki Karol	43, 47	Toporski Arkadiusz	7, 9, 15-40
Światopełk-Czetwertyński Seweryn	15	Toroń Barbara	334
Świeżyński Józef	24	Tycjan [właśc. Tiziano Vecelli lub Vecellio]	125
Świrysz-Ryszkiewicz Józef	76	U	
Syska Stanisław	167	Ulanowska Wanda	42
Syska-Szafrąński Andrzej	89	Urbaniak M.	29
Szafran Tadeusz	167	Uziębło W.	30
Szanior Franciszek	43, 49	V	
Szczepanek Jerzy	237	Velazquez [Diego Rodriguez de Silva]	106-110
Szczepińska Joanna	97, 117	Veronese Paolo	137
Szczepkowski Jan	163, 165-167	Verrocchio Andrea del - [właśc. Andrea di Michele di Francesco de' Cioni]	201
Szczyrba Jerzy	239-240, 245	Villon François	321
Szelburg-Zarębina Ewa	323	Voltaire	
Szelestowa Halina	239	[właśc. François-Marie Arouet]	345
Szetkiewiczowa Wanda	41	Voragine Jakub de	124
Szewczyk Józef	167	W	
Szkulik Stanisław	241	Wachowiak Mirosław	7, 9, 97-121
Szrek Grażyna	80	Wagner [?]	33
Szrek Stanisław	80	Walewska Maria	31, 32
Szukalski [Stanisław]	144		
Szuszkowski Piotr	125-126		
Szydłowieccy - rodzina	194, 206, 218		
Szydłowiecki Krzysztof	205-207		
Szydłowiecki Mikołaj	194-197, 205-206, 210-213		

Wasilewski Zygmunt	49	Wyrzycki Stanisław	71, 74-75
Weiss Wojciech	79	Wysocka Konstancja	20
Wengorz Roman	43	Wyspiański Stanisław	30, 49, 70
Whistler Jamesm McNeill	105-110, 113, 118	Z	
Wichrowska Elżbieta	180	Zabłocki Karol	167
Wiecha Piotr	235	Zamoyski August	165
Wielopolski Aleksander	16, 24	Zamoyski Jan	24
Wielowiejski Stefan	24	Zapała Emilia	4
Wielowiejski Władysław	16, 23, 236	Zarębski Mieczysław	241
Wierciak Zygmunt	74	Zarębski Stanisław	241
Wierzchoń [-Mioduchowska] Aurelia	236-237	Zarębski Wincenty	241
Wijas Stanisław	257	Zarębski Władysław	241
Wilhelm II [Hohenzollern], cesarz	47	Zawada Karolina	237
Wilhelm Jan Bogusław	287, 295-296, 298	Zdanowski Juliusz	18, 21, 24, 25, 29, 33
Wilhelm Joanna Beata		Zdziechowski Fortunat	16
zob. Schütz Wilhelmowa Joanna Beata		Zosik-Tessaro Stanisław	76
Wiszniewski Michał	134	Zrębowicz Roman	166
Witkiewicz Stanisław	42	Zygmunt Stary [król]	213
Wittig Edward	165	Ż	
Wojtczak Łukasz	7, 9, 41-53	Żarnowska-Maciągowska Małgorzata	4
Wołodkiewiczówna-Romanowska Maria [Sienkiewicz]	48	Żechowska Marianna	142, 148
Woś Janusz	237	Żechowski Stefan	7, 9, 11-12, 141-151, 153-159
Woźniak Anna	333	Żelasko Stefania	188
Wójcicki Henryk	32	Żelechowski K.	30
Wójcicki Kazimierz Władysław	228, 253	Żeromska Oktawia	42, 43, 49
Wróblewski Jan	43, 47	Żeromski Stefan	43, 49, 85, 226, 233
Wyczółkowski Leon	117	Żuławski Jerzy	148, 156
		Żygulscy - rodzina	84

S P I S I L U S T R A C J I

SPIS ILUSTRACJI

Il. 1.	Odpis listu H.S. Sienkiewicza do Oktawii Żeromskiej z 16.01.1900 r.	42
Il. 2.	List H. S. do A. O. zachęcający mecenasa do przyjazdu do Oblęgorka	43
Il. 3.	List H. S. do A. O. w sprawie ochronki w Oblęgorku	46
Il. 1.	Jerzy Kossak, <i>Wymarsz I Kompanii Kadrowej z Oleandrów w Krakowie dnia 6 sierpnia 1914</i> , Kraków 1934, Zakłady Graficzne „Akropol” (59x89 cm), zbiory prywatne	69
Il. 2.	Stefan Sonnenwend, Pocztówka <i>Szkic portretowy komendanta z 1914 r. I-go Marszałka Polski Józefa Piłsudskiego</i> , lata 20. XX wieku(?), Wydawnictwo Wojewódzkiego Komitetu Funduszu Pracy w Poznaniu, własność Stanisław Wyrzycki	71
Il. 3.	Adam Setkowicz, Pocztówka <i>Hymn strzelców</i> , ok. 1915, Wydawnictwo „Salon Malarzy Polskich” w Krakowie, własność prywatna	71
Il. 4.	Tadeusz Korpala, Pocztówka <i>Marsz, marsz Piłsudski</i> , Kraków 1918(?), własność Stanisław Wyrzycki	73
Il. 5.	Zygmunt Wierciak, Pocztówka <i>Brygadier Piłsudski przekraczający granicę rosyjską</i> , ok. 1916, Salon „Echa Legionów Polskich” w Krakowie; własność Stanisław Wyrzycki	74
Il. 6.	Jerzy Kossak, Pocztówka <i>My I Brygada</i> , 1934, w Wydawnictwo „Salon Malarzy Polskich”, własność prywatna	75
Il. 7.	Adam Setkowicz, Pocztówka <i>Przekroczenie granicy rosyjskiej</i> , około 1939, Wydawnictwo „Polonia”, własność Stanisław Wyrzycki.	75
Il. 8.	Wojciech Kossak, Pocztówka <i>Strzelcy pod Miechowem 7 sierpnia 1914 r.</i> (1916), „Salon Malarzy Polskich” 1916, Śląska Biblioteka Cyfrowa	76
Il. 9.	Autor nieznany, Pocztówka <i>Utarczka strzelców pod Miechowem/ Einnahme von Miechów durch pol[nischen] Schutzen</i> , „Pocztówki” w Krakowie, przedruk 1934(?), własność prywatna.	77
Il. 10.	Stanisław Prauss, <i>Komendant Piłsudski maszeruje na czele I Kadrowej na zdobycie Kielc 8 sierpnia 1914 r.</i> , 1938 (zaginiony). Reprodukacja w: <i>Ziemia walki i zwycięstwa</i> , opracowanie Bernard Krzyżkiewicz, Kielce 1939, s. 17	78
Il. 11.	Stanisław Prauss, <i>Rotmistrz Puszkina jedzie do Kielc na kolację</i> , w: Wacław Gierowski, <i>W XXV-lecie harcerstwa kieleckiego 1912-1937</i> . Jednodniówka wydana z okazji jubileuszu, Kielce 1937.	79
Il. 12.	Stanisław Prauss, <i>Pierwsza potyczka Strzelców z kozakami Nowikowa</i> , <i>W XXV-lecie harcerstwa kieleckiego 1912-1937</i>	79
Il. 13.	Stanisław Prauss, <i>Spalenie Czarnowa przez Kozaków</i> , <i>W XXV-lecie harcerstwa kieleckiego 1912-1937</i>	80

Il. 14.	Stanisław Prauss, <i>Strzelcy na Kadzielni</i> , 1938, własność Grażyna i Stanisław Szrekowie	80
Il. 15.	Stanisław Kaczor Batowski, Tryptyk <i>Wejście strzelców do Kielc w 1914 r.</i> (1935), stan obecny	81
Il. 16.	Stanisław Kaczor Batowski, <i>Wejście strzelców do Kielc w 1914 r.</i> , ok. 1935 (szkie), olej, płótno; MNKi/M/1537/3	82
Il. 17.	Stanisław Kaczor Batowski, <i>Kielce 12 sierpnia 1914 r.</i> , Lwów 1935, druk barwny, karton, 51x100 cm, klisze „Unia” Lwów, własność Jerzy Osiecki.	83
Il. 18.	Stefan Maj (wg Jana Raszki, 1917), <i>Pomnik Czynu Legionowego</i> , 1991 . . .	86
Il. 19.	Paweł Pietrusiński, <i>Pomnik Józefa Piłsudskiego</i> , brąz, odlew, 2014.	86
Il. 20.	Autor nieznany, Pocztówka <i>Potyczka pod Jędrzejowem/ Getecht bei Jędrzejów Königr [eich] Polen</i> , 1915, „Pocztówki” Kraków 1915, własność prywatna	88
Il. 21.	Andrzej Syska-Szafranski, <i>Panorama świętokrzyska</i> , lata 1997-2001: <i>Potyczka strzelców z jazdą kozacką pod Karczówką</i> (fragment panoramy), własność autora.	89
Il. 1.	Mżąca, fakturalna powierzchnia w partii światła obrazu <i>Rynek Starego Miasta w Warszawie nocą</i> , 1892	100
Il. 2.	Impastowe światła w obrazie <i>Dorożka</i> (1893).	102
Il. 3.	Jaskrawa zieleń oraz fiolet widoczne na przekroju poprzecznym próbki z obrazu <i>Rynek Starego Miasta nocą</i> , 1892	102
Il. 4.	Pointylistyczne opracowanie twarzy w <i>Portrecie kobiety</i> , 1903	103
Il. 5.	Gładkie i połyskujące opracowanie powierzchni obrazu łabędzie ze znaczną ilością dodatku żywicy do medium	105
Il. 6, 7.	Wykorzystanie mżącej faktury płótna oraz sposób budowy oka w obrazie, <i>Portret dziewczynki w czerwonej sukience</i> (MNKi), 1897, znacznie gładkie opracowanie w późniejszej „krakowskiej wersji obrazu (MNK), 1897.	107
Il. 8, 9, 10.	J.A.M. Whistler, <i>Aranżacja w kolorach cielistych i czerni. Portret Teodora Duret</i> , 1883-4., fragment, <i>Portret dziewczynki w czerwonej sukience</i> , 1897, MNKi, fragment obrazu ze storczykami, J.A.M. Whistler <i>Autoportret</i> , ok. 1873, fragment z sygnaturą w postaci przestylizowanych w formę wałki liter J. W.	109
Il. 11.	Rentgenogram obrazu <i>Dziewczynka...</i> (MNKi) z zaznaczoną żółtym konturem ostateczną wersją kompozycji - widoczne znaczne autorskie poprawki w stosunku do pierwotnej kompozycji.	109
Il. 12.	Autorskie ograniczenie ciemną ramką malowanej kompozycji, <i>Dziewczynka...</i> (MNK), ponadto na krośnie widoczna pieczęć krakowskiego sklepu Aleksandrów z materiałami malarskimi	112
Il. 13.	Pierwotna sygnatura obrazu <i>Dziewczynka...</i> (MNKi) na górnej krawędzi obrazu	112
Il. 14., 15.	Przekroje poprzeczne warstwy malarskiej obrazu <i>Autoportret</i> (1904, MNP), wskazujące na żywiczne, laserunkowe (prawdopodobnie żywica kopalowa) opracowanie także w międzywarstwach, o białej fluorescencji w promieniowaniu UV	114

Il. 16.	17. Fragmenty obrazu <i>Złote rybki</i> (1908) z widocznym szlifowaniem płótna i z wmalowaną weń półsuchą przecierką (po lewej), oraz laserunkiem (po prawej) o nierównomiernie silniej absorbowanej farbie na szczytach odkrytych splotów oraz słabiej, gładko na fragmentach nie zeszlifowanej zaprawy	116
Il. 18.	Różnorodne opracowanie powierzchni: eksponowana zaprawa ugrowa, pokrywana laserunkiem, warstwami półkryjącymi, oraz impastami - obraz <i>Anemony</i> , 1908	117
Il. 19.	Tłusta, wibrująca, rozbita grubym splotem płótna na brzegach plama barwna - <i>Wazon perski</i> (1906)	117
Il. 20.	Różnorodne opracowanie powierzchni – <i>Złote rybki</i> , 1908.	119
Il. 1.	<i>Wniebowzięcie NMP</i> , ołtarz główny w kościele pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Łukowej	124
Il. 2.	<i>Św. Mikołaj</i> , ołtarz główny w kościele pw. Św. Mikołaja w Szczepieszynie.	126
Il. 3.	<i>Koronacja NMP</i> , obraz z kościoła pw. św. Jana Nepomucena w Zwierzyńcu.	128
Il. 4.	<i>Św. Trójca</i> , obraz z kościoła katedralnego pw. Zmartwychwstania Pańskiego i św. Tomasza Apostoła w Zamościu	129
Il. 5.	Sygnatura obrazu <i>Św. Trójca</i>	129
Il. 6.	<i>Św. Anna nauczająca Marię</i> , obraz z kościoła katedralnego pw. Zmartwychwstania Pańskiego i św. Tomasza Apostoła w Zamościu	130
Il. 7.	<i>Św. Wincenty a Paulo</i> , obraz z kościoła pw. św. Eliasza w Lublinie	131
Il. 8.	Sygnatura obrazu <i>Św. Wincenty a Paulo</i>	131
Il. 9.	<i>Przemienienie Pańskie</i> , ołtarz główny w kościele pw. Narodzenia NMP w Białej Podlaskiej	132
Il. 10.	<i>Wizja św. Antoniego</i> , obraz z kościoła pw. św. Mikołaja w Międzyrzecu Podlaskim	133
Il. 11.	Sygnatura obrazu <i>Wizja św. Antoniego</i>	133
Il. 12.	<i>Wizja ś. Antoniego</i> , szkic; MNKi/GR/357	134
Il. 13.	<i>Wizja ś. Antoniego</i> , szkic; MNKi/GR/384(2).	135
Il. 14.	<i>Ukrzyżowanie</i> , ołtarz główny w kościele pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Adamowie	136
Il. 15.	<i>Matka Boska ze św. Dominikiem</i> z kaplicy biłgorajskiej http://www.desa.pl/pl/Aukcje/23784_7-aukcja-prac-na-papierze-26-kwietnia-2012-godz.-19/16762_016.html	136
Il. 1.	Kat. 22. <i>Kuszenie</i> (Procesja), olej.	142
Il. 2.	Kat. 68. <i>Głowa artysty</i> , olej	142
Il. 3.	Kat. 85. <i>Marychna. Marianna z wachlarzem na tle pejzażu</i> , olej	143
Il. 4.	Kat. 95. <i>Muzy</i> , olej	143
Il. 5.	Kat. 156. <i>Na pastwisku</i> (Konie), olej	143
Il. 6.	Kat. 203. <i>Stefan i potwory - Sen</i> , pastel	144
Il. 7.	Kat. 313. <i>Noc</i> , pastel.	144
Il. 8.	Kat. 343. <i>Chrystus i matki - Chrystus błogosławi dzieci</i> , pastel	145
Il. 9.	Kat. 358. <i>Anioł pośród słoń</i> , tusz	145

Il. 10. Kat. 378. <i>Krasnal i wąż</i> , tusz.	146
Il. 12. Kat. 741. <i>Stefan i Helena na plaży</i> , ołówek.	146
Il. 11. Kat. 740. <i>Helena i Stefan - Spotkanie (Cierpienia młodego Wertera)</i> , ołówek.	146
Il. 13. Kat. 762. <i>Grubouda z wężem i figurką mężczyzny</i> , ołówek.	147
Il. 14. Kat. 892. <i>Cyprian Fałn i Ursa - Śmierć na barykadzie</i> , ołówek.	147
Il. 15. Kat. 941. <i>Jan i Anna z rybami</i> , ołówek.	148
Il. 16. Kat. 972. <i>Śmierć</i> , ołówek.	148
Il. 17. Kat. 975. <i>Oda do młodości</i> , ołówek.	149
Il. 18. Kat. 1187. <i>Leda</i> , ołówek.	149
Il. 1.	155
Il. 2.	153
Il. 4.	157
Il. 3.	157
Il. 1. Popielniczka <i>Wiosna</i> , proj. 1942-1944, zbiory Muzeum Narodowego w Kielcach.	168
Il. 2. Bombonierka <i>Amorki</i> , proj. 1942-1944, zbiory Muzeum Narodowego w Kielcach.	168
Il. 3. Popielniczka <i>Paw</i> , proj. 1942-1944, zbiory Muzeum Narodowego w Kielcach.	169
Il. 4. Figurka <i>Twardowski na kogucie</i> , proj. 1942-1944, zbiory Muzeum Narodowego w Kielcach.	170
Il. 5. Figurka <i>Taniec góralski</i> , proj. 1942-1944, zbiory Muzeum Narodowego w Kielcach.	170
Il. 6. Figurka <i>Taniec góralski</i> , proj. 1942-1944, zbiory Muzeum Narodowego w Kielcach.	170
Il. 7. Popielniczka <i>Juhas na hali</i> , proj. 1942-1944, zbiory Muzeum Narodowego w Kielcach.	171
Il. 8. Patera <i>Taniec góralski</i> , proj. 1942-1944, zbiory Muzeum Narodowego w Kielcach.	171
Il. 1, 1a. Kieliszek z symbolami masońskimi i nazwiskiem <i>Br.C. Böhm</i> , Śląsk?, huta nieznana, XIX w., MNKi/R/100.	182
Il. 2, 2a. Szklanka z medalionem z symbolami masońskimi i napisem <i>Br./</i> <i>P.K.</i> , nr wzoru 1123, Śląsk, Szklarska Poręba, Huta szkła hrabiego Schaffgotscha <i>Josephine</i> , projekt: Arthur Gerlach, 1890-1900, MNKi/R/249.	182
Il. 3, 3a. Pucharek (szklanka) z symbolami masońskimi i nazwiskiem <i>Dr Glatzer</i> , nr wzoru 1246, Śląsk, Szklarska Poręba, Huta szkła hrabiego Schaffgotscha <i>Josephine</i> , projekt: Arthur Gerlach, 1890- 1900, MNKi/R/125.	183
Il. 4, 4a. Szklanka masońska z napisem <i>Memento mori</i> , nr wzoru 1240, Śląsk, Szklarska Poręba, Huta szkła hrabiego Schaffgotscha <i>Josephine</i> , projekt: Arthur Gerlach, 1890-1900, MNKi/R/250.	184

Il. 5, 5a. Puchar z symbolami masońskimi, Śląsk?, huta nieznana, 2. ćw. XIX w., MNKi/R/102	184
Il. 6, 6a. Szklanka z symbolami masońskimi, Śląsk?, huta nieznana, 1. poł. XIX w., MNKi/R/98.	185
Il. 7, 7a. Szklanka z symbolami masońskimi i nazwiskiem <i>Br.</i> <i>M. Schmiedeseck</i> , nr wzoru 1239, Śląsk, Szklarska Poręba, Huta szkła hrabiego Schaffgotscha <i>Josephine</i> , projekt: Arthur Gerlach, 1890- 1900, MNKi/R/99.	186
Il. 8, 8a. Szklanka z symbolami masońskimi i napisem <i>St. Johannisloge</i> <i>Friedrich zu den drei Thürmen In K(H)agnau</i> , nr wzoru 1249 (zbliżony), Śląsk, Szklarska Poręba, Huta szkła hrabiego Schaffgotscha <i>Josephine</i> , projekt: Arthur Gerlach, 1890-1900, MNKi/R/126	187
Il. 9, 9a. Puchar (römer) z fryzem z symboli masońskich, nr wzoru 1233, Śląsk, Szklarska Poręba, Huta szkła hrabiego Schaffgotscha <i>Josephine</i> , projekt: Arthur Gerlach, 1890-1900, MNKi/R/101	187
Il. 10, 10a. Szklanka z symbolami masońskimi, Śląsk?, huta nieznana, XIX/XX wiek, MNKi/R/103	188
Il. 1. Szydłowiec. Kościół parafialny. Widok od strony pd.-wsch.	193
Il. 2. Szydłowiec. Kościół parafialny. Widok sakrarium od strony prezbiterium	195
Il. 3. Szydłowiec. Kościół parafialny. Dekoracja wokół sakrarium. Widok zza ołtarza głównego.	196
Il. 4. Szydłowiec. Kościół parafialny. Obramienie sakrarium	197
Il. 5. Szydłowiec. Kościół parafialny. Obramienie sakrarium	197
Il. 6. Szydłowiec. Kościół parafialny. Fragment górnej części malowidła nad sakrarium - zwieńczenie	197
Il. 7. Szydłowiec. Kościół parafialny. Dekoracja ściany po lewej stronie sportella	198
Il. 8. Szydłowiec. Kościół parafialny. Dekoracja ściany po prawej stronie sportella	199
Il. 9. Koźmin. Kościół parafialny. Anioły z monstrancją nad sportellem	199
Il. 10. Kraków. Kościół NMP. Anioł z tabernakulum. Padovano	200
Il. 11. Szydłowiec. Kościół parafialny. Wizerunek pelikana.	201
Il. 12. Sancygniów. Pelikan ze zwieńczenia sakrarium	202
Il. 13. Pécs. Katedra. Tabernakulum ściennie w kaplicy	203
Il. 14. Estergom. Katedra. Zwieńczenie pozornego portalu	204
Il. 15. Kraków. Katedra. Zwieńczenie nagrobka Jana Olbrachta.	204
Il. 16 a, 16 b. Szydłowiec. Kościół parafialny. Zacheuszki w nawie	205
Il. 17. Opatów. Kolegiata. Zacheuszek	207
Il. 18. Mogiła. Kościół cystersów. Scena <i>Zwiastowania</i> w prezbiterium. Dekoracja ornamentalna wokół okien oraz iluzjonistyczna architektura	207
Il. 19. <i>Ewangelista biskupa Tomickiego</i> . Motyw kosza na bordiurze	208
Il. 20. Mogiła. Kościół cystersów. Motyw kosza na sklepieniu lewej kaplicy przy prezbiterialnej	209
Il. 21. Szydłowiec. Kościół parafialny. Sakrarium. Detal kamiennego obramienia	210

Il. 22.	Szydłowiec. Zamek. Fragment obramienia w lapidarium na dziedzińcu .	211
Il. 23.	Szydłowiec. Kościół parafialny. „Świadek” pozostawiony po lewej stronie dekoracji sakrarium.	212
Il. 1.	Ks. Władysław Siarkowski (1840-1902), reprodukcja z książki Wł. Siarkowski, <i>Materiały do etnografii ludu polskiego z okolic Kielc</i> , Kielce 2000, s. IX	225
Il. 2.	Ekipa Kielecka Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego przy pracy	232
Il. 3.	Kapela ludowa ze Słupi, od lewej Jan Rokicki (skrzypce), Piotr Juszczak (basy) i Jan Domagała (skrzypce), Mstyczów 1952.	233
Il. 4.	Józef Haczyk, Sędziszów 1951	232
Il. 6.	Kapela z Kozłowa - Jan Dyba (skrzypce), Waław Dyba (skrzypce), Tadeusz Dyba (basy), 21 czerwca 1951	235
Il. 7.	Śpiewak Antoni Soltys, Brzeziny 1951	236
Il. 8.	Śpiewaczki - Balbina Gawłowska, Karolina Zawada oraz Władysław Łazarski (skrzypce) i Stefan Bukowski (klarnet), Żeliszewice 1951	237
Il. 9.	fot. ze zbiorów prywatnych	238
Il. 10.	fot. ze zbiorów prywatnych	239
Il. 11.	Trzeci od prawej w górnym rzędzie Jan Śliwa (klarnecista Orkiestry Włosiańskiej z Jędrzejowa)	240
Il. 12.	Kapela z Mieronic gra na pogrzebie (Wincenty Zarębski - akordeon, Mieczysław Zarębski - skrzypce, Stanisław Zarębski - bęben, Stanisław Szkulik - trąbka, Władysław Zarębski - trąbka)	241
Il. 13.	Od lewej: Jan Śliwa (klarnet), za nim Jan Molenda (flet), od prawej: Boryka [b.d.] (skrzypce), Józef Putowski (skrzypce), Józef Haczyk (konrabas)	242
Tablica I.	Bocheniec. Badania J. Kuczyńskiego. Grób 1 (1, 4); grób 2 (2, 3). Nr 1, 2 – 1/5 w.n.; nr 3 – w.n.; nr 4 – 1/2 w.n.	270
Tablica II.	Bocheniec. Grób 1 (1, 2); grób 2 (3); grób 3 (4); grób 4 (5, 6). 1/5 w.n. .	271
Tablica III.	Bocheniec. Grób 5 (1); grób 6 (3); grób 7 (2); grób 8 (6); grób 9 (4); grób 10 (5, 7). 1/5 w.n.	272
Tablica IV.	Bocheniec. Grób 8 (1); grób 11 (3); grób 12 (2); grób 13 (4, 5); grób 14 (7); grób 15 (8); grób 16 (6). 1-3, 5-6 – 1/5 w.n., 4 – 1/2 w.n.	273
Tablica V.	Bocheniec. Grób 16 (1, 3); grób 15 (2); grób 18 (4, 5); grób 19 (6, 7). 1/5 w.n.	274
Tablica VI.	Bocheniec. Grób 20 (1, 2); grób 21 (3, 4); grób 22 (5); grób 23 (6). 1/5 w.n.	275
Tablica VII.	Bocheniec. Grób 24 (1, 2); grób 26 (3, 4). 1/5 w.n.	276
Il. 1.	<i>Portret Joanny Beaty Wilhelm</i> . Lico przed konserwacją.	281
Il. 2.	<i>Portret Joanny Beaty Wilhelm</i> . Odwrocie przed konserwacją	282
Il. 3.	<i>Portret Joanny Beaty Wilhelm</i> . Fragment lica w świetle bocznym	283
Il. 4.	<i>Portret Joanny Beaty Wilhelm</i> . Etap usuwania klajstru z odwrocia	283
Il. 5.	<i>Portret Joanny Beaty Wilhelm</i> . Fragment lica na etapie usuwania werniksów (po lewej) i mechanicznego usuwania przemałowań z partii tła (po prawej).	284

II. 6.	<i>Portret Joanny Beaty Wilhelm. Częściowo zachowana sygnatura</i>	284
II. 7.	<i>Portret Joanny Beaty Wilhelm. Lico obrazu po założeniu kitów</i>	285
II. 8.	<i>Portret Joanny Beaty Wilhelm. Odwrocie po konserwacji</i>	285
II. 9.	<i>Portret Joanny Beaty Wilhelm. Lico obrazu po konserwacji</i>	286
II. 10.	<i>Portret Chrystiany Elżbiety z Weberów Schützowej. Lico przed konserwacją.</i>	287
II. 11.	<i>Portret Chrystiany Elżbiety z Weberów Schützowej. Odwrocie przed konserwacją.</i>	287
II. 12.	<i>Portret Chrystiany Elżbiety z Weberów Schützowej. Fragment lica przed konserwacją. Widoczne częściowo osypane kity, szeroko wtarte w fakturę powierzchni</i>	288
II. 13.	<i>Portret Chrystiany Elżbiety z Weberów Schützowej. Usuwanie wtórnych nawarstwień z lica</i>	288
II. 14.	<i>Portret Chrystiany Elżbiety z Weberów Schützowej. Lico po oczyszczeniu</i>	289
II. 15.	<i>Portret Chrystiany Elżbiety z Weberów Schützowej. Zachowany ślad sygnatury - ilustracja po obróbce cyfrowej w celu uzyskania kontrastu</i>	289
II. 16.	<i>Portret Chrystiany Elżbiety z Weberów Schützowej. Obraz po kitowaniu - przygotowany do retuszu</i>	290
II. 17.	<i>Portret Chrystiany Elżbiety z Weberów Schützowej. Fragment lica po kitowaniu</i>	291
II. 18.	<i>Portret Adeli Krystyny Marianny z Schützów, z męża Daszkow. Stan w trakcie prac konserwatorskich - po usunięciu wtórnych nawarstwień</i>	291
II. 19.	<i>Portret Adeli Krystyny Marianny z Schützów, z męża Daszkow. Odwrocie przed konserwacją</i>	291
II. 20.	<i>Portret Anny Julianny Henrietty z Schützów, z męża Gronau. Lico</i>	292
II. 21.	<i>Portret Anny Julianny Henrietty z Schützów, z męża Gronau. Zachowany ślad sygnatury - ilustracja po obróbce cyfrowej w celu uzyskania kontrastu.</i>	293
II. 22.	<i>Portret Anny Julianny Henrietty z Schützów, z męża Gronau. Odwrocie obrazu</i>	294
II. 23.	<i>Portret Karoliny z Wilhelmów Schütz z dziećmi. Lico.</i>	294
II. 24.	<i>Portret Karoliny z Wilhelmów Schütz z dziećmi. Odwrocie</i>	295
II. 1	Sabina z Karnickich Morstinowa. <i>Autoportret</i> , pl. ol. 1869/70., MNKi/M/1777. Lico - stan przed konserwacją. Światło VIS	301
II. 2	Sabina z Karnickich Morstinowa. <i>Autoportret</i> , pl. ol. 1869/70., MNKi/M/1777. Odwrocie - stan przed konserwacją. Światło VIS.	301
II. 3	Sabina z Karnickich Morstinowa, <i>Autoportret</i> , pl. ol. 1869/70., MNKi/M/1777. Odwrocie/fragment – stan przed konserwacją. Światło VIS.	301
II. 4	Sabina z Karnickich Morstinowa, <i>Autoportret</i> , pl. ol. 1869/70., MNKi/M/1777. Lico/fragment – stan przed konserwacją. Światło VIS	301
II. 5	Sabina z Karnickich Morstinowa, <i>Autoportret</i> , pl. ol. 1869/70., MNKi/M/1777. Lico/fragment - stan przed konserwacją. Światło VIS	302
II. 6	Sabina z Karnickich Morstinowa, <i>Autoportret</i> , pl. ol. 1869/70., MNKi/M/1777. Lico - stan po usunięciu części zabezpieczeń i podklejeniu kątownego rozdarcia. Światło VIS	302

II. 7	Sabina z Karnickich Morstinowa, <i>Autoportret</i> , pł. ol. 1869/70., MNKi/M/1777. Lico - stan po częściowym oczyszczeniu lica i werniksowaniu. Światło VIS	302
II. 8	Sabina z Karnickich Morstinowa, <i>Autoportret</i> , pł. ol. 1869/70., MNKi/M/1777. Lico/fragment - stan po częściowym oczyszczeniu powierzchni. Światło VIS	302
II. 9	Sabina z Karnickich Morstinowa, <i>Autoportret</i> , pł. ol. 1869/70., MNKi/M/1777. Odwrocie - stan po podklejeniu rozdarcia i regulacji naprężenia podobrazia. Światło VIS	303
II. 10	Sabina z Karnickich Morstinowa, <i>Autoportret</i> , pł. ol. 1869/70., MNKi/M/1777. Odwrocie/fragment - stan po podklejeniu rozdarcia. Światło VIS	303
II. 11	Sabina z Karnickich Morstinowa, <i>Autoportret</i> , pł. ol. 1869/70., MNKi/M/1777. Lico - stan po zdjęciu zabezpieczeń. Światło VIS	303
II. 12	Sabina z Karnickich Morstinowa, <i>Autoportret</i> , pł. ol. 1869/70., MNKi/M/1777. Lico - stan po oczyszczeniu powierzchni uzupełnieniu ubytków zaprawy. Światło VIS	303
II. 13	Sabina z Karnickich Morstinowa, <i>Autoportret</i> , pł. ol. 1869/70., MNKi/M/1777. Lico/fragment - stan po oczyszczeniu powierzchni uzupełnieniu ubytków zaprawy. Światło VIS	304
II. 14	Sabina z Karnickich Morstinowa, <i>Autoportret</i> , pł. ol. 1869/70., MNKi/M/1777. Lico - stan po konserwacji. Światło VIS	304
II. 15	Sabina z Karnickich Morstinowa, <i>Autoportret</i> , pł. ol. 1869/70., MNKi/M/1777. Odwrocie - stan po konserwacji. Światło VIS	304
II. 16	Sabina z Karnickich Morstinowa, <i>Portret Tadeusza Morstina</i> , pł. ol. 1869/70., MNKi/M/1778. Lico - stan przed konserwacją. Światło VIS . . .	309
II. 17	Sabina z Karnickich Morstinowa, <i>Portret Tadeusza Morstina</i> , pł. ol. 1869/70., MNKi/M/1778. Odwrocie - stan przed konserwacją. Światło VIS	309
II. 18	Sabina z Karnickich Morstinowa, <i>Portret Tadeusza Morstina</i> , pł. ol. 1869/70., MNKi/M/1778. Odwrocie/fragment - stan przed konserwacją/ stempel fabryczny. Światło VIS	309
II. 19	Sabina z Karnickich Morstinowa, <i>Portret Tadeusza Morstina</i> , pł. ol. 1869/70., MNKi/M/1778. Lico/fragment - stan przed konserwacją. Światło VIS	309
II. 20	Sabina z Karnickich Morstinowa, <i>Portret Tadeusza Morstina</i> , pł. ol. 1869/70., MNKi/M/1778. Lico/fragment - stan przed konserwacją. Światło VIS	310
II. 21	Sabina z Karnickich Morstinowa, <i>Portret Tadeusza Morstina</i> , pł. ol. 1869/70., MNKi/M/1778. Lico - stan po oczyszczeniu lica i uzupełnieniu ubytków zaprawy. Światło VIS	310
II. 22	Sabina z Karnickich Morstinowa, <i>Portret Tadeusza Morstina</i> , pł. ol. 1869/70., MNKi/M/1778. Lico/fragment - stan po oczyszczeniu lica i uzupełnieniu ubytków. Światło VIS	310
II. 23	Sabina z Karnickich Morstinowa, <i>Portret Tadeusza Morstina</i> , pł. ol. 1869/70., MNKi/M/1778. Lico/fragment - stan po oczyszczeniu lica i uzupełnieniu ubytków. Światło VIS	310

Il. 24	Sabina z Karnickich Morstinowa, <i>Portret Tadeusza Morstina</i> , pl. ol. 1869/70., MNKi/M/1778. Lico - stan po konserwacji. Światło VIS	310
Il. 25	Sabina z Karnickich Morstinowa, <i>Portret Tadeusza Morstina</i> , pl. ol. 1869/70., MNKi/M/1778. Odwrocie - stan po konserwacji. Światło VIS .	311
Il. 26	Sabina z Karnickich Morstinowa, <i>Portret Tadeusza Morstina</i> , pl. ol. 1869/70., MNKi/M/1778. Lico w ramie - stan po konserwacji. Światło VIS	311
Il. 1.	Ilustracja do <i>Boskiej Komedii</i> Dantego, <i>Pieśń XXVIII</i> ; Mrożewski Stefan (1894-1975); Sudół k. Jędrzejowa; 20.05.1940; 31,8 x 24,8 cm, 52,3 x 38,8 cm; drzeworyt; papier; grafika, MNKi/GR/4036.	321
Il. 2.	Ilustracja do <i>Boskiej Komedii</i> Dantego, <i>Pieśń XXIX</i> , stan 1; Mrożewski Stefan (1894-1975); Sudół k. Jędrzejowa; 26.05.1940; 32 x 24,9 cm, 46,5 x 35 cm; drzeworyt; papier; grafika, MNKi/GR/4037 .	322
Il. 3.	Ilustracja do <i>Boskiej Komedii</i> Dantego, <i>Pieśń XXIX</i> , stan 2; Mrożewski Stefan (1894-1975); Sudół k. Jędrzejowa; 28.05.2014; 32 x 24,9 cm, 45,2 x 35 cm; drzeworyt; papier; grafika, MNKi/GR/4038 .	322
Il. 4.	Ilustracja do <i>Boskiej Komedii</i> Dantego, <i>Czyściec</i> , <i>Pieśń III</i> , stan 1; Mrożewski Stefan (1894-1975); Sudół k. Jędrzejowa; 24.12.1940; 32 x 24,8 cm, 45,9 x 35,5 cm; drzeworyt; papier; grafika, MNKi/GR/4057	323
Il. 5.	Ilustracja do <i>Boskiej Komedii</i> Dantego, <i>Czyściec</i> , <i>Pieśń III</i> ; Mrożewski Stefan (1894-1975); Sudół k. Jędrzejowa; 29.12.1940; 32 x 24,8 cm, 55 x 40,2 cm; drzeworyt; papier; grafika, MNKi/GR/4060	323
Il. 6.	Ilustracja do <i>Boskiej Komedii</i> Dantego, <i>Raj</i> , <i>Pieśń I</i> , wersja 1; Mrożewski Stefan (1894-1975); Czaryż; 02.06.1944; 31,4 x 24,3 cm, 44,6 x 35 cm; drzeworyt; papier; grafika, MNKi/GR/4133.	324
	Barbara Modrzejewska	339
	Janusz Kuczyński, portret trumienny	343