

# 28

**Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach**

---

PL ISSN 0137-2866

mnk.

ROCZNIK  
MUZEUM NARODOWEGO  
W KIELCACH  
TOM 28



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 28

*Pod redakcją  
Roberta Kotowskiego*



Muzeum Narodowe w Kielcach

KIELCE 2013



Zespół Redakcyjny  
*Robert Kotowski* - redaktor  
*Emilia Zapala* - sekretarz  
Członkowie  
*Magdalena Śniegulska-Gomula*  
*Daria Dyktyńska*  
*Małgorzata Żarnowska-Maciągowska*

Recenzenci  
prof. *Wojciech Iwańczak*  
Uniwersytet Humanistyczno Przyrodniczy Jana Kochanowskiego w Kielcach / Polska  
dr hab. prof. UMCS *Lidia Michalska-Bracha*  
Uniwersytet Humanistyczno Przyrodniczy Jana Kochanowskiego w Kielcach / Polska

Opracowanie redakcyjne  
*Zespół*

Tłumaczenia  
*Mieczysław Godyń*

Indeks  
*Emilia Zapala*  
*Anna Pietrzak Magdalena Silwanowicz*

Projekt okładki  
*Zofia Darowska*

Fotografie  
*P. Grzesik, B. Gawęcka, P. Suchanek, K. Sowiński, D. Mazurek, H. Poddębski, A. Stankiewicz, Sz. Zaremba*, konserwator dzieł sztuki, *U. Górka-Jończyk*, konserwator dzieł sztuki, *J. Kaczmarczyk, P. Kardyś*, Biblioteka Narodowa (CBN Polona), <http://www.polona.pl/item/336604/0/>.  
fot. [https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Plik:Saint\\_Joseph\\_with\\_the\\_Infant\\_Jesus\\_by\\_Guido\\_Reni,\\_c\\_1635.jpg](https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Plik:Saint_Joseph_with_the_Infant_Jesus_by_Guido_Reni,_c_1635.jpg)), (fot. <http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/WEBDomus/verImagen.do?ninv=CE0129P&vo-lver=portal&obje=&titu=&auto=murillo&mate=&icon=&proc=&tipoBusqueda=avanzada&pie=San%20Francisco%20abrazando%20a%20Cristo>, fot., <http://marketing-news.pl/message.php?art=30166>.

ISBN 978-83-62068-57-9  
PL ISSN 0137-2866

Wydawca  
Muzeum Narodowe w Kielcach  
25-010 Kielce, pl. Zamkowy 1  
tel. 41 344 40 14, fax 41 344 82 61  
e-mail: [poczta@mnki.pl](mailto:poczta@mnki.pl)  
[www.mnki.net](http://www.mnki.net)

## SPIS TREŚCI

<b>Od redakcji:</b> .....	9
---------------------------	---

## HISTORIA

Paweł Grzesik, <i>Grób Nieznanego Żołnierza w Kielcach i Warszawie w świetle archiwaliów oraz zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach</i> .....	13
Barbara Maria Gawęcka, <i>Dzieje pomnika Czynu Legionowego w Kielcach</i> .....	35
Marian Gucwa, <i>Sabina z Karnickich Morstinowa - pani na Kobylnikach 1857-1865. Losy majątku na podstawie źródeł</i> .....	49
Łukasz Wojtczak, <i>Starodruki w bibliotece Pałacyku Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku</i> .....	57
Arkadiusz Toporski, <i>Rozrywki rodziny Wielopolskich z Chrobrza w świetle korespondencji prywatnej z lat 1875-1937</i> .....	69
Robert Kotowski, <i>Książka, kino, teatr – rozrywki intelektualne młodzieży żeńskiej w międzywojennej Polsce</i> .....	82
Anna Lewicka, <i>Album kielecki z fotografii Henryka Poddębskiego</i> .....	95

## HISTORIA SZTUKI

Małgorzata Osobińska, <i>Wnętrza barokowej rezydencji. Charakterystyczne elementy wystroju i wyposażenia w odniesieniu do Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach</i> .....	133
Aleksander Stankiewicz, <i>Galeria portretowa Jana Wielopolskiego (1700-1774), wojewody sandomierskiego</i> .....	148
Joanna Kaczmarczyk, <i>Wzory ikonograficzne w malarstwie Hadziewicza na przykładzie obrazów sakralnych woj. świętokrzyskiego</i> .....	176
Magdalena Śniegulska-Gomuła, <i>Polska porcelana (1797-1914) w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach</i> .....	189
Anna Myślińska, <i>Sztuka na ulicy. Polska ikonografia narodowa w zjednoczonej Europie</i> .....	239

## SZTUKA LUDOWA

Janina Skotnicka, <i>Malarstwo Marianny Wiśnios (dar Barbary i Czesława Erberów) w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach</i> .....	267
--	-----

## ARCHEOLOGIA

Jolanta Gągorowska-Chudobka, <i>Wczesnośredniowieczny skarb srebrny z Czerniejewa w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach</i> .....	305
---	-----

## KONSERWACJA

Marek Mazurek, <i>Martwa natura Francesco Fieravino ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach</i> .....	329
Małgorzata Misztal, <i>Obrazy Rafała Hadziewicza o tematyce religijnej – uwagi dotyczące budowy technicznej i problematyka konserwatorska na podstawie prac z kolekcji Muzeum Narodowego w Kielcach</i> .....	342

## METODYKA PRACY MUZEALNEJ

Natalia Łakomska, <i>Nauka w szkole i poza szkołą</i> .....	361
Agnieszka Kowalska-Lasek, <i>Sienkiewicz - dopełnienie. Nowa wystawa stała w Pałacyku Henryka Sienkiewicza w Obłęgorku</i> .....	370
Agnieszka Masny, <i>Strony domowe polskich muzeów narodowych</i> .....	379
Paweł Grzesik, <i>Konkurs Pałac - perła w przestrzeni, prace nagrodzone. Podsumowanie</i> .....	403

## RECENZJE I OMÓWIENIA

Daria Dyktyńska, <i>Źródła i materiały do dziejów szlachty województwa sandomierskiego w XVI-XVII wieku. Inwentarze dóbr ziemskich z XVII-XVIII wieku</i> .....	407
Marek Maciągowski, <i>Aktywność gospodarcza ludności żydowskiej w województwie kieleckim w latach 1918-1939</i> .....	411

BIBLIOGRAFIA .....	415
INDEKS NAZWISK .....	445
SPIS ILUSTRACJI .....	457

## CONTENTS

<b>From the Editor .....</b>	<b>9</b>
------------------------------	----------

## HISTORY

Paweł Grzesik, <i>Tombs of the Unknown Soldier in Kielce and Warsaw in the light of archives and collections of the National Museum in Kielce .....</i>	13
Barbara Maria Gawęcka, <i>A history of the Memorial to Legionary Deed in Kielce .....</i>	35
Marian Gucwa, <i>Sabina Morstin, née Karnicka – Lady of Kobylniki 1857-1865. History of the mansion from various sources .....</i>	49
Łukasz Wojtczak, <i>Antique books in the library of Henryk Sienkiewicz's Country Manor in Obłęgorek .....</i>	57
Arkadiusz Toporski, <i>Pastimes of the Wielopolski family of Chroberz. A study of private correspondence from the years 1875-1937 .....</i>	69
Robert Kotowski, <i>Books, cinema, theatre – intellectual pastimes of female youth in interwar Poland .....</i>	82
Anna Lewicka, <i>Kielce album of Henryk Poddębski's photographs .....</i>	95

## ART HISTORY

Małgorzata Osobińska, <i>Interiors of a Baroque residence. Characteristic elements of décor and furnishings with respect to the Palace of Kraków Bishops in Kielce .....</i>	133
Aleksander Stankiewicz, <i>A portrait gallery of Jan Wielopolski (1700-1774), the Voivod of Sandomierz .....</i>	148
Joanna Kaczmarczyk, <i>Iconographic influences in Hadziewicz's painting: an example of sacred art from the Świętokrzyskie Province .....</i>	176
Magdalena Śniegulska-Gomuła, <i>Polish porcelain (1797-1914) in collections of the National Museum in Kielce .....</i>	189
Anna Myślińska, <i>Art in the street. Polish national iconography in united Europe .....</i>	239

## FOLK ART

Janina Skotnicka, <i>Marianna Wiśnios's paintings (a gift by Mrs&amp;Mr Barbara and Czesław Erber) in the collection of the National Museum in Kielce .....</i>	267
---	-----

---

 ARCHAEOLOGY

Jolanta Gągorowska-Chudobska, <i>Early Mediaeval hoard from Czerniejewo, Gniezno County</i> .....	305
---	-----

## CONSERVATION

Marek Mazurek, <i>"Still Life with a Dog" by Francesco Fieravino in the collection of the National Museum in Kielce</i> .....	329
Małgorzata Misztal, <i>Rafał Hadziewicz's paintings of religious subject matter – remarks concerning the painting technique and restoration problems, based on the works in collection of the National Museum in Kielce</i> .....	342

## METHODOLOGY OF MUSEUM WORK

Natalia Łakomska, <i>Learning in and out of school</i> .....	361
Agnieszka Kowalska-Lasek, <i>"Sienkiewicz- the Complement". A new biographical and literary exhibition in Sienkiewicz's Country Manor in Oblęgorek</i> .....	370
Agnieszka Masny, <i>Home pages of Polish national museums</i> .....	379
Paweł Grzesik, <i>"A Pearl in Space" competition: awarded works. A summary</i> .....	403

## REVIEWS AND WRITE-UPS

Daria Dyktyńska, <i>Sources and materials for history of the gentry of the Sandomierz Province in the 17th-18th centuries. Inventories of estates from the 17th-18th centuries</i> .....	407
Marek Maciągowski, <i>Jewish economic activity in the Kielce Voivodeship between 1918 and 1939</i> .....	411
BIBLIOGRAPHY .....	415
INDEX OF NAMES .....	445
LIST OF ILLUSTRATIONS .....	457

## OD REDAKCJI

*Oddajemy w Państwa ręce kolejny, już 28 Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach, w którym prezentujemy najnowsze wyniki prowadzonych przez nas projektów, badań naukowych z zakresu historii, historii sztuki, konserwatorstwa, etnografii, archeologii, jak również metodologii pracy muzealnej, w tym także szeroko rozumianej edukacji. Zawarte w niniejszym wydawnictwie studia, materiały, artykuły i komunikaty prezentujemy w wyodrębnionych blokach tematycznych, odpowiadających działom kieleckiego muzeum. Tradycyjnie już w gronie autorów publikacji znaleźli się zarówno doświadczeni badacze, muzealnicy z niemałym dorobkiem naukowym, jak również ci początkujący, zdobywający pierwsze szlify w zakresie aktywności naukowej, dla których Rocznik stanowi doskonałą platformę do prezentacji wyników swojej pracy.*

*Wśród podejmowanej w niniejszym tomie tematyki dominują zagadnienia historyczne dotyczące tradycji niepodległościowych w regionie, biografistyki czy też kwestii życia codziennego w różnych okresach i środowiskach społecznych. Niektóre z artykułów wykraczają poza regionalny kontekst badań naukowych. Większość prezentowanych ustaleń opartych zostało jednak na charakterystyce różnorodnych zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach, jak np. kolekcji ikonograficznej dotyczącej Grobów Nieznanego Żołnierza w Warszawie i Kielcach, starodruków z księgozbioru Henryka Sienkiewicza zgromadzonych w pałacyku pisarza w Oblęgorku czy fotografii krajoznawczej Henryka Podębskiego.*

*Tematyka muzealna i odniesienia do zbiorów kieleckiego Muzeum Narodowego dominują również w publikacjach zamieszczonych w pozostałych działach problemowych. Autorzy prezentują m.in. charakterystykę zbioru portretów wojewody sandomierskiego Jana Wielopolskiego z kolekcji Wielopolskich z Chrobrza, czy znaczącej kolekcji polskiej porcelany z okresu 1797-1914 ze zbiorów kieleckiego muzeum, jak również twórczości malarzkiej Rafała Hadziewicza, której prezentacja zaplanowana została w Muzeum Narodowym w Kielcach w 2014 roku.*

*Zagadnieniom dotyczącym zbiorów muzealnych poświęcone zostały także materiały w pozostałych działach tematycznych Rocznika, jak archeologia, sztuka ludowa czy działalność konserwatorska. Wśród nich kolekcja malarstwa Marianny Wiśnios czy depozyt średniowiecznego skarbu monet i ozdób z Czerniejewa. Obok tych sygnalizowanych we wstępie artykułów w tomie znalazły się również recenzje kilku wydawnictw.*

*Mam nadzieję, że kolejna edycja Rocznika muzealnego pozwoli Czytelnikom, znaleźć wśród różnorodnych tekstów zawartych w opracowaniu te najbardziej odpowiadające indywidualnym zainteresowaniom.*

*Życząc dobrej lektury, wierzę że także i tym razem udało się nam zaproponować wyjątkową przygodę intelektualną z książką, muzeum, historią i sztuką.*

*dr Robert Kotowski  
Dyrektor Muzeum Narodowego w Kielcach*

## FROM THE EDITOR

*Our readers are just receiving another, the 28th Yearbook of the National Museum in Kielce, in which we present the latest results of our projects and studies in the fields of history, art history, conservation, ethnography, archeology as well as the methodology of museum work, including widely understood education. The studies, materials, articles and announcements contained in this volume are presented in separate thematic blocks corresponding to the departments of our Museum. Traditionally, among the authors of the publications are both experienced researchers, curators, museologists with considerable scientific achievements, and beginners, taking their first steps in the realm of science; for the latter our Annual is an excellent platform for presenting the results of their work.*

*Among the subjects undertaken in this volume, historical issues concerning the tradition of independence in the region, biographical records and everyday life events in different periods and social environments prevail. Some of the articles go beyond the regional context of research. Most of the presented papers, however, were based on the characteristics of various collections in the NMK, such as an iconographic collection concerning the Tombs of the Unknown Soldier in Warsaw and Kielce, a collection of antique books from Henryk Sienkiewicz's library in the writer's country manor house in Obłęgorek, or a set of landscape and sightseeing photographs by Henryk Poddebski.*

*Museum subject-matter and references to the collections of the National Museum in Kielce also dominate in publications gathered in other problem sections. The authors discuss, among others, a portrait gallery of Jan Wielopolski, the Voivod of Sandomierz, from the Wielopolski family collection in Chroberz, a significant collection of Polish porcelain from the period 1797-1914, in possession of the NMK, and the oeuvre of Rafał Hadziewicz, whose set of paintings will be exhibited in our Museum in 2014.*

*Issues concerning the Museum collections were also discussed in the remaining subject sections of the Yearbook - archeology, folk art and conservation. Here we can find papers on Marianna Wiśnios's paintings or a mediaeval hoard of coins and decorations from Czerniejewo. The volume also contained some book reviews.*

*I hope that among various texts included in the present edition of our Yearbook the readers will find those which most directly meet their individual interests.*

*Wishing you a good reading I believe that once again we managed to offer you an exceptional intellectual adventure with literature, museum, history and art.*

*dr Robert Kotowski  
Director of the National Museum in Kielce*

H I S T O R I A





PAWEŁ GRZESIK

## GRÓB NIEZNANEGO ŻOŁNIERZA W KIELCACH I WARSZAWIE W ŚWIECIE ARCHIWALIÓW ORAZ ZBIORÓW MUZEUM NARODOWEGO W KIELCACH

Idea szczególnego upamiętnienia Nieznanego Żołnierza wyrasta z doświadczeń I wojny światowej i jest elementem pamięci narodowej, charakterystycznym nie tylko dla państw europejskich. Konflikt z lat 1914-1918 okazał się tragiczny przede wszystkim dla szeregowych żołnierzy, ginących masowo i często bezimiennie. Jako inicjatora powstania pierwszego Grobu Nieznanego Żołnierza wskazuje się Francuza Fryderyka Simona, działacza kilku towarzystw patriotycznych, ojca trzech poległych synów<sup>1</sup>. Na jego wniosek uhonorowano, 11 listopada 1920 roku, jednego z bezimiennych żołnierzy uroczystym pochówkiem pod Łukiem Triumfalnym w Paryżu<sup>2</sup>. Tego samego dnia Opactwo Westminsterskie w Londynie stało się miejscem spoczynku Nieznanego Żołnierza brytyjskiego. Za przykładem Francji i Wielkiej Brytanii poszły inne państwa. W 1921 roku szczątki bezimiennego bohatera włoskiego złożono w Ołtarzu Ojczyzny w Rzymie, zaś nieznanego żołnierza amerykańskiego pochowano przed frontem amfiteatru na Cmentarzu Narodowym w Arlington. W następnym roku powstały Groby w Brukseli - u podnóża Kolumny Kongresowej, w Belgradzie - na wzgórzu Avala, zaś w 1923 roku w Bukareszcie - przed Muzeum Wojskowym. Do wybuchu II wojny światowej Nieznanego Żołnierza uhonorowano grobami lub symbolicznymi pomnikami m.in. w Pradze, Budapeszcie, Tallinie, Atenach, Wiedniu i Berlinie<sup>3</sup>.

W Polsce, odrodzonej w 1918 roku po 123 latach zaborów, idea ta przybrała rozmiary niespotykane gdzie indziej. Potrzeba godnego uhonorowania poległych żołnierzy była

<sup>1</sup> J. Hübner-Wojciechowska, *Grób Nieznanego Żołnierza*, Warszawa 1991, s. 5-6.

<sup>2</sup> Szczątki Nieznanego Żołnierza francuskiego zabrano z pola bitwy pod Verdun, w: C. Skiba, *Pomniki Nieznanego Żołnierza*, Warszawa 2004, s. 8.

<sup>3</sup> Wyjątkowością Grobu Nieznanego Żołnierza w Arlington jest fakt, że spoczywa tam czterech bezimiennych poległych w wojnach I i II światowej oraz w Korei i Wietnamie. Po II wojnie światowej powstały miejsca honorujące Nieznanych Żołnierzy m.in. w Tokio, Moskwie, Canberze. W 2000 roku w Ottawie upamiętniono w ten sposób bezimiennego żołnierza kanadyjskiego poległego w czasie I wojny we Francji, zob.: C. Skiba, *Pomniki...*, op. cit., s. 10-102, zob. również w: J. Hübner-Wojciechowska, *Grób...*, op. cit., s. 7-8; W. Lisowski, *Sercu bliskie. Polskie symbole narodowe. Grób Nieznanego Żołnierza*, Warszawa 1984, s. 63.

oczywista dla całego społeczeństwa, a ponieważ dyskusje na temat formy i miejsca przeciągały się, obywatele wielu miast zaczęli spontanicznie oddawać cześć Nieznanemu Żołnierzowi, kładąc ku jego czci kamienne tablice. Pierwsza z nich pojawiła się 2 grudnia 1924 roku w Warszawie u stóp pomnika księcia Józefa Poniatowskiego na placu Saskim. Złożona anonimowo, pod osłoną nocy, zapoczątkowała całą serię podobnych wydarzeń w kilkudziesięciu innych miastach kraju. Rok 1925 był w tej mierze wyjątkowy<sup>4</sup>.

Inspiracją do powstania artykułu stały się zbiory Muzeum Narodowego w Kielcach. Treść dzieli się na dwie części, każda z nich przedstawia rys historyczny oraz muzealia dokumentujące Groby Nieznanego Żołnierza w Kielcach i Warszawie<sup>5</sup>. Opisane poniżej fotografie, dotyczące kieleckiej płyty Nieznanego Żołnierza, pozostawały dotąd nieznanymi szerszemu odbiorcy, zatem tym bardziej warto je zaakcentować. W podjęciu tej problematyki pomocne okazały się również źródła znajdujące się w Archiwum Państwowym w Kielcach<sup>6</sup>, zaś w przypadku Warszawy bogata literatura przedmiotu<sup>7</sup>. Należy także w tym kontekście zwrócić uwagę na prasę kielecką, warszawską i lwowską z 1925 roku<sup>8</sup>.

Grób Nieznanego Żołnierza symbolizuje hołd dla wszystkich poległych, jest jednym z najistotniejszych elementów tożsamości narodowej. W związku z przypadającą w 2014 roku 100. rocznicą rozpoczęcia I wojny, warto przypomnieć tradycję czci dla bezimiennych bohaterów.

<sup>4</sup> J. Hübner-Wojciechowska, *Grób...*, op. cit., s. 14.

<sup>5</sup> W Kielcach był to grób symboliczny.

<sup>6</sup> Zespoły: AmK, 21/122, sygn. 1281, 1452, 1463, 2289, 2300, 2304A, 2305, 2311, 2316, 2465, 2533; Urząd Wojewódzki Kielecki UWK I 21/100, sygn. 4603, 4604.

<sup>7</sup> Szczegółowa literatura przedmiotu w Bibliografii. W tym miejscu warto zwrócić uwagę na najważniejsze publikacje. W roku 1926 ukazała się we Lwowie praca *W obronie Lwowa i Wschodnich Kresów: polegli od 1 listopada 1918 do 30 czerwca 1919 r.*, w której należy przywołać artykuł Wandy Mazanowskiej, *Geneza symbolu Nieznanego Żołnierza i przewiezenie zwłok ze Lwowa do Warszawy*. W 1928 r., pod red. W. Dunin-Wąsowicza; w Warszawie wydano album *Polska poległym swoim obrońcom*, który szczegółowo dokumentuje płyty i pomniki Nieznanego Żołnierza w Polsce. Warto również wspomnieć o *Przewodniku po Cmentarzu Obrońców Lwowa*, wydanym we Lwowie w 1939 roku; Z roku 1970 pochodzi książka E. Szwankowskiego, *Ulice i place Warszawy*, zaś z 1978 wspomnienia Haliny Ostrowskiej-Grabskiej, córki Stanisława Grabskiego, *Bric à brac 1848-1939*. W 1981 roku ukazała się w popularnej formie praca A. Zawilskiego, *Grób Nieznanego Żołnierza*; W roku 1984 wydano książkę Z. Stępińskiego, *Gawędy warszawskiego architekta*, zaś w 1988 tego samego autora, *Siedem placów Warszawy*. Obie zawierają informacje o nowej formie architektonicznej Grobu po II wojnie światowej. Należy także wymienić dwie prace W. Lisowskiego, *Sercu bliskie. Polskie symbole narodowe: Grób Nieznanego Żołnierza*, Warszawa 1984 oraz *Żołnierz Nieznany*, Warszawa 1993. W roku 1990 ukazały się dwie kolejne prace, pierwsza S.S. Niciei, *Cmentarz Obrońców Lwowa* oraz W. Strzałkowskiego, *Grób Nieznanego Żołnierza*. Z następnego roku pochodzi książka J. Hübner-Wojciechowskiej, *Grób Nieznanego Żołnierza*, istotna również w kontekście wystroju architektonicznego Grobu. Należy tu również przywołać pracę zbiorową z 2000 roku pod red. W.J. Wysockiego, *Dzieje oręza polskiego na tablicach Grobu Nieznanego Żołnierza zapisane*, a zwłaszcza rozdział *Grób Nieznanego Żołnierza - Panteon chwały oręza polskiego i Ołtarz Ojczyzny* autorstwa W.J. Wysockiego. W roku 2004 ukazała się książka C. Skiby, *Pomniki Nieznanego Żołnierza*, dokumentująca Groby i narodowe miejsca pamięci bezimiennych żołnierzy w kraju i na świecie. W kontekście literatury przedmiotu z pewnością przydatna będzie publikacja *Grób Nieznanego Żołnierza 1925-2005. Bibliografia*, wydana przez Ministerstwo Obrony Narodowej, Centralną Bibliotekę Wojskową w Warszawie w 2005.

<sup>8</sup> „Gazeta Kielecka”, Kielce 1925, nr 30, 31, 36, 37, 50, 66, 67, 87, 88, 89; 1934, nr 123, 124, 127; 1938, nr 84, 86; 1939, nr 36; „Gazeta Lwowska”, Lwów 1925, nr 250, 253, 254; „Polska Zbrojna”, Warszawa 1925, nr 302.

## KIELCE

Na podstawie uchwały Rady Miejskiej Łodzi z 18 grudnia 1924 roku, odsłonięto w tym mieście pomnik Nieznanego Żołnierza. Uroczystość miała miejsce 22 marca 1925 roku<sup>9</sup>. Sugerując się zapewne wydarzeniami łódzkimi, przewodniczący kieleckiej Rady Miejskiej Tomasz Kostuch, na posiedzeniu 6 kwietnia 1925 wystąpił z wnioskiem o podobne uhonorowanie bezimiennego poległego w Kielcach. Powoływał się na przykład stolicy oraz innych miast, wskazując że najbardziej odpowiednim miejscem dla wmurowania tablicy Nieznanego Żołnierza będzie plac Wolności, gdzie planowano odsłonić w przyszłości pomnik Niepodległości Polski. Przewodniczący proponował jednocześnie wezwać magistrat do wygospodarowania na ten cel 5000 złotych z funduszków miejskich<sup>10</sup>.

W toku dyskusji nad propozycją Kostucha, radny Wojciech Krzyżkiewicz poparł inicjatywę, proponując jednocześnie, aby przeznaczyć 3000 zł na tablicę i 500 zł rocznie na podtrzymanie wiecznego ognia, który miał przy niej płonąć<sup>11</sup>. Radny Leon Strzębalski poparł inicjatywę, ale nie zalecał pośpiechu z racji doniosłości. Proponował powołać pięcioosobową komisję, która miałaby zająć się sporządzeniem tablicy oraz ustaleniem miejsca usytuowania, sugerując że być może powinna być odsłonięta w innym miejscu. Radny Bronisław Biłowski proponował, by dopiero planowana komisja przedstawiła koszty wykonania<sup>12</sup>. W odpowiedzi na te wnioski uchwalono, aby: *...w pewnym punkcie miasta wmurować tablicę dla czi Nieznanego Żołnierza*, nadto ustanowić odpowiedni na ten cel kredyt i wybrać komisję, która określi gdzie ma być tablica wmurowana. Do komitetu wybrano radnych: T. Kostucha, L. Strzębalskiego, W. Krzyżkiewicza, Eustachiusza Niklasa i B. Biłowskiego<sup>13</sup>.

Il. 1. Grób Nieznanego Żołnierza w Kielcach, w: *Polska poległym swoim obrońcom*, Warszawa 1928. Zbiory Biblioteki Uniwersyteckiej. Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu.



<sup>9</sup> C. Skiba, *Pomniki...*, op. cit., s. 233.

<sup>10</sup> Archiwum Państwowe w Kielcach (dalej APK), Akta miasta Kielc (dalej AmK), 21/122, sygn. 1281, s. 39-40.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 40-41.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 41.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 42; „Gazeta Kielecka” (dalej „GK”), Kielce 1925, nr 30, s. 2, Świętokrzyska Biblioteka Cyfrowa. [www.sbc.wbp.kielce.pl](http://www.sbc.wbp.kielce.pl); Leon Strzębalski używał dwóch nazwisk i podpisywał się jako Strzębala vel Strzębalski. Na liście kandydatów w wyborach do RM, w maju 1927 r. widniał jako Leon Strzębala, APK, AmK, 21/122, sygn. 1342, s. 112, 211, 408.

Tymczasem sześć dni później, 12 kwietnia, w pierwszy dzień świąt Wielkiej Nocy, przed gmachem magistratu na Rynku pojawiła się na małym postumencie marmurowa płyta (Il. 1.) z napisem:

NIEZNANEMU ŻOŁNIERZOWI  
KIELCE, 12 IV 1925 R.

U wezglowia znajdowała się tarcza z orłem białym, a przed płytą płonął znicz<sup>14</sup>. „Gazeta Kielecka” informowała 16 kwietnia, że płyta pojawiła się w nocy, złożyli ją nieznani ofiarodawcy, a różne organizacje natychmiast zaczęły składać wieńce<sup>15</sup>. Zaledwie trzy lata później ukazał się w Warszawie album *Polska poległym swoim obrońcom*, który dokumentował historię licznych płyt i Grobu Nieznanego Żołnierza. W przypadku Kielc podano wprost fundatora oraz krótką charakterystykę miejsca: *Kielce 12 kwietnia 1925. W samą Wielką Noc z inicjatywy Związku Legionistów Polskich złożono płytę marmurową na klombie kwiatowym na Rynku przed Magistratem miasta Kielc. Tegoż dnia rano na płycie złożone zostały wieńce z szarfami Związku Legionistów, Związku Strzeleckiego, a następnie od całego szeregu innych organizacji. Magistrat dał płycie piękne obramowanie z żywych kwiatów i ogrodził ją żywym płotem. Przy płycie tej odbył się następnie cały szereg manifestacji narodowych w dni rocznic i w dzień Zaduszny*<sup>16</sup>.

Protokół i stenogram z kolejnego posiedzenia R.M. z 30 kwietnia 1925 roku nie wspomina o pojawieniu się płyty. Nie dyskutowano też o ewentualnej dalszej działalności lub rozwiązaniu komitetu, powołanego przez radnych do przygotowania i wmurowania tablicy<sup>17</sup>.

Jak już wspomniano, płyty poświęcone Nieznanemu Żołnierzowi stały się miejscem manifestacji i uroczystości patriotycznych. W Kielcach jedną z pierwszych okazji był pochód organizowany 1 maja przez Związki Zawodowe. Uczestnicy zebrali się na Rynku, a po przemówieniach: *...przy Grobie Nieznanego Żołnierza wzniesiono okrzyk na cześć poległych za wolność Rzplitej*<sup>18</sup>. Pierwszymi dużymi obchodami była rocznica Konstytucji Majowej. Program na niedzielę 3 maja przewidywał m.in. złożenie przez komitet i organizacje wieńców ku uczczeniu pamięci Nieznanego Żołnierza, a następnie odśpiewanie przez zebranych hymnu *Boże coś Polskę*<sup>19</sup>. „Gazeta Kielecka” donosiła, że tego dnia wokół skromnej płyty zebrali się dygnitarze miasta, delegacje instytucji i stowarzyszeń. Przemawiał Tomasz Kostuch, a wieńce złożyli członkowie komitetu obchodu oraz Zarządu Towarzystwa Miłośników Sztuki<sup>20</sup>. Z okazji 10. rocznicy powstania 4 Pułku Piechoty Legionów (dalej 4 pp Leg.) zaplanowano obchody dwudniowe. Rozpoczęły się już 23 czerwca o godz. 20 przejściem wojska z orkiestrą i lampionami do symbolicznej mogiły Nieznanego Żołnierza i złożeniem wieńców<sup>21</sup>. Kolejne uroczystości przyniósł sierpień. Komitet wyłoniony spośród członków Stowarzyszenia byłych

<sup>14</sup> C. Skiba, *Pomniki...*, op. cit., s. 240.

<sup>15</sup> Wieńce złożyli m.in. Urzędnicy Kasy Chorych, Związek Legionistów, Towarzystwo Gimnastyczne „Sokół”, Straż Ogniowa, Związek Strzelecki, Narodowa Partia Robotnicza, Związek Rzemieślników Chrześcijańskich, Związek Urzędników Państwowych, Zjednoczenie Związków Zawodowych Polskich, „GK”, Kielce 1925, nr 31, s. 2.

<sup>16</sup> *Polska poległym swoim obrońcom*, pod red. W. Dunin-Wąsowicza, Warszawa 1928, s. 12.

<sup>17</sup> APK, AmK, 21/122, sygn. 1281, s. 105-128.

<sup>18</sup> „GK”, Kielce 1925, nr 36, s. 2.

<sup>19</sup> „GK”, Kielce 1925, nr 35, s. 2.

<sup>20</sup> „GK”, Kielce 1925, nr 37, s. 1.

<sup>21</sup> „GK”, Kielce 1925, nr 50, s. 1.

Legionistów i Związku Strzeleckiego święcił 11. rocznicę wejścia strzelców do Kielc. Przy akompaniamencie orkiestry 4 pp Leg., w obecności około tysiąca osób, złożono wieniec na płycie<sup>22</sup>. W kolejnych latach było podobnie.

W tym czasie w prasie kieleckiej zaczęły pojawiać się głosy wzywające do właściwego zagospodarowania przestrzeni tego wyjątkowego miejsca pamięci narodowej. „Gazeta Kielecka” z 20 sierpnia ubolewała nad faktem, że nie zrobiono niczego poza przesunięciem płyty na środek klombu, natomiast nikt nie dba o płytę i utrzymywanie w urnie wiecznego ognia. Przypominano jednocześnie, że „Echo Kieleckie” zbierało składki na wieczny ogień, a razem z zakończeniem działalności, zamarła ta szczytna idea. Gazeta apelowała, by opiekę nad płytą roztoczyła instytucja, przed gmachem której została tablica złożona oraz ci, którzy pierwsi złożyli na niej wieniec. Na koniec stwierdzano: *Spodziewać się należy, że nie będzie w Kielcach żadnej instytucji, ani stowarzyszenia, które by odmówiło ofiary na wieczny ogień*<sup>23</sup>.

Jednocześnie zbliżał się termin uroczystego pochówku Nieznanego Żołnierza w Warszawie, jaki ostatecznie wyznaczono na 2 listopada. W Kielcach 24 października powstał Komitet Obchodu Uroczystości „Nieznanego Żołnierza”. Na 2 listopada o godz. 11 zaplanowano mszę św. w katedrze za dusze poległych żołnierzy. „Gazeta Kielecka” informowała, że ok. godz. 12, po mszy uda się pochód wszystkich organizacji, stowarzyszeń i wojska do płyty Nieznanego Żołnierza, gdzie złożony zostanie jeden ogólny wieniec od Społeczeństwa Kielc<sup>24</sup>.

Trzy dni później komitet poinformował Radę Miejską w Kielcach o liście składek, z prośbą o zebranie dobrowolnych datków. Fundusze te przeznaczono na wieniec, zaś pozostałą kwotę przekazano dla sierot po poległych żołnierzach<sup>25</sup>.

W czwartek, 29 października delegacja oficerów i żołnierzy 4 pp Leg. wraz z poczem sztandarowym wyjechała z Kielc do Warszawy, by uczestniczyć w pogrzebie Nieznanego Żołnierza. Na dworzec kolejowy odprowadzała ich orkiestra pułkowa i kompania honorowa<sup>26</sup>.

Uroczystości 2 listopada odbyły się w Kielcach zgodnie z planem. Po mszy w katedrze pochód stowarzyszeń, organizacji, szkół i wojska stanął przed płytą w Rynku, przy której od rana trzymała straż warta honorowa podoficerów 4 pp Leg. W imieniu społeczeństwa kieleckiego wieniec złożył weteran powstania styczniowego Kacper Borzęcki, zaś wzruszającą mowę wygłosił dyrektor Izby Skarbowej Józef Dębicki. O godz. 13, w chwili składania trumny ze szczątkami Nieznanego Żołnierza pod arkadami Pałacu Saskiego w Warszawie rozległy się fanfary orkiestry wojskowej oraz syreny fabryczne i kolejowe. Wielotysięczny tłum kielczan zebranych wokół płyty uczcił pamięć Nieznanego Żołnierza minutą ciszy. Podobnie jak w całym kraju, wstrzymano również ruch i pracę. Na zakończenie uroczystości chór Towarzystwa Miłośników Sztuki odśpiewał *Bogurodzicę*, której wysłuchano z odkrytymi głowami. Żołnierze garnizonu pełnili wartę honorową przy płycie do godz. 21<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> „GK”, Kielce 1925, nr 66, s. 2.

<sup>23</sup> „GK”, Kielce 1925, nr 67, s. 2.

<sup>24</sup> „GK”, Kielce 1925, nr 87, s. 2.

<sup>25</sup> APK, AmK, 21/122, sygn. 1452, s. 495. Komitet rozesał listę składek do wszystkich instytucji i stowarzyszeń społecznych, „GK”, Kielce 1925, nr 87, s. 2. Organizacje miały zgłaszać swój udział do 1 listopada w Komendzie Garnizonu przy ul. Kapitulnej 4, a porządek w pochodzie ustalono wg kolejności otrzymanych zgłoszeń, „GK”, Kielce 1925, nr 88, s. 1.

<sup>26</sup> „GK”, Kielce 1925, nr 88, s. 2.

<sup>27</sup> „GK”, Kielce 1925, nr 88, 89, s. 1.

Równolegle z uroczystościami pogrzebu Nieznanego Żołnierza, środowiska kombatanckie apelowały w prasie kieleckiej, by oprócz wielkiego symbolu, jakim stał się Nieznany Żołnierz, tworzyć również gminne i parafialne komitety, których zadaniem byłoby spisywanie nazwisk poległych. Miało to, w zamyśle pomysłodawców, posłużyć do wydania zbiorowej Księgi Żałobnej odzyskania Niepodległości, a także wyrzycia imion żołnierzy na skromnych tablicach umieszczanych na kościołach, ratuszach czy obeliskach<sup>28</sup>.

W tym czasie trwały już rozmowy urzędowe o przyszłości płyt Nieznanego Żołnierza wobec powstania Grobu w Warszawie. Wojewoda kielecki, pismem z 30 października, zwrócił się do prezydentów miast informując o uchwale rządowej wzywającej gminy, by przekazały płyty do muzeów publicznych. Jednocześnie zwracano uwagę, aby samorządy wznosiły skromne pomniki lub tablice pamiątkowe z wyrytymi nazwiskami poległych obywateli danej miejscowości. Wojewoda apelował, by do 20 listopada poinformować go, czy w danym mieście jest już płyta Nieznanego Żołnierza<sup>29</sup>. Blisko miesiąc później, 24 listopada wojewoda prosił prezydenta Kielc: *...o przyspieszenie załatwienia pisma z dnia 30 X 1925*<sup>30</sup>, zaś 7 stycznia 1926 roku informował, że ostatecznego załatwienia sprawy oczekuje do 20 stycznia<sup>31</sup>.

Wydział Techniczny magistratu Kielc zwrócił się 19 stycznia do Zarządu Towarzystwa Krajoznawczego w Kielcach. Tłumaczono stanowisko wojewody i jednocześnie pytano czy Zarząd muzeum nie przejąłby płyty znajdującej się na skwerku w Rynku i nie przechował jej jako cennej pamiątki<sup>32</sup>. Tymczasem, 27 marca, Ministerstwo Spraw Wewnętrznych zawiadomiło wojewodę kieleckiego o podjęciu uchwały o wstrzymaniu przekazywania płyt Nieznanego Żołnierza do muzeów, bowiem zgodnie z decyzją Rada Ministrów zaleca eksponowanie tablic jako pomników oddających cześć poległym mieszkańcom danej gminy<sup>33</sup>.

Konsekwencją decyzji Ministerstwa było pismo, z 6 kwietnia wojewody kieleckiego, wystosowane do podległych mu starostów, wzywające do porozumienia się w tej sprawie z zarządami gmin miejskich i wiejskich<sup>34</sup>. Magistrat kielecki ostatecznie odpowiedział 27 sierpnia, przedstawiając decyzję w formie odpisu własnej uchwały podjętej cztery dni wcześniej: *...zawiadomić, że płyta jest na odpowiednim placyku przed magistratem i może w tym miejscu nadal pozostać. W razie zażądania przez odnośne władze*

<sup>28</sup> „GK”, Kielce 1925, nr 89, s. 3.

<sup>29</sup> APK, AmK, 21/122, sygn. 1463, s. 341.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 344. Magistrat Kielc zwrócił się do władz Częstochowy i Radomia 27 listopada 1925 r., o poinformowanie w jaki sposób zamierza załatwić sprawę płyty „Nieznanego Żołnierza”; ibidem, s. 346, 348. W pierwszym przypadku odpowiedziano 2 grudnia, informując o uchwale z 10 listopada, w której stwierdzano, że: *...płyta jest na odpowiednim placyku i może nadal w tym miejscu pozostać. W razie żądania przez odnośne władze może być natychmiast oddana*; ibidem, s. 349-350. Prezydent Radomia, 31 grudnia, poinformował o adekwatnej uchwale, w której uznano za konieczne - zgodnie z opinią publiczną: *...o pozostawienie na razie założonej w Radomiu płyty „Nieznanego Żołnierza” na dawnym miejscu, wobec braku w mieście jakiegokolwiek odpowiedniego muzeum*; ibidem, s. 345.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 343.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 342.

<sup>33</sup> Pismo wystosowano do wszystkich wojewodów za wyjątkiem woj. pomorskiego, wileńskiego i poleskiego w Brześciu nad Bugiem; ibidem, s. 340.

<sup>34</sup> Starostowie otrzymali również odpis pisma z Ministerstwa, ibidem, s. 340 - Starostwo kieleckie przekazało pismo do magistratu w Kielcach: *...do wiadomości i wypowiedzenia się w terminie 30 dni*; ibidem, s. 340 - 28 lipca wzywano magistrat do załatwienia sprawy do 14 sierpnia; ibidem, s. 351.

może być natychmiast oddana<sup>35</sup>. W ten sposób płyta Nieznanego Żołnierza pozostała na swoim miejscu do listopada 1934 roku.

W budżecie miasta Kielc na lata 1933-1934 założono 12 000 zł na regulację Rynku, nazywanego już wówczas placem Marszałka Piłsudskiego<sup>36</sup>. W ramach remontu przewidywano powiększenie kwietnika przed gmachem magistratu, i można domniemywać, że robiono to z myślą o godniejszym zagospodarowaniu przestrzeni wokół płyty Nieznanego Żołnierza lub miejscu dla nowej tablicy<sup>37</sup>.

W czwartek, 8 listopada 1934 roku „Gazeta Kielecka” informowała o przygotowaniach do obchodów święta niepodległości. Pisano o planowanej defiladzie na placu Piłsudskiego, a następnie o uroczystym odsłonięciu tablicy ku czci poległych żołnierzy 4 Pułku Piechoty Legionów i 2 Pułku Artylerii Lekkiej Legionów (Il. 2)<sup>38</sup>. Następnego

Il. 2. Płyta poświęcona poległym żołnierzom 4 ppLeg. i 2 pal. Ze zbiorów prywatnych Krzysztofa Lorka, w: M. Biskup, K. Lorek, *Kielce na pocztówce do roku 1945*, Kielce 2010.



dnia to samo czasopismo donosiło, że płyta Nieznanego Żołnierza będzie przeniesiona na cmentarz, natomiast nowo ufundowana i poświęcona poległym żołnierzom pułków kieleckich, będzie wmurowana przed magistratem na skwerze<sup>39</sup>. W relacji prasowej z uroczystości znalazła się wzmianka: *Po defiladzie nastąpiła podniosła chwila odsłonięcia tablicy pamiątkowej ku czci bohaterów poległych w walkach o Niepodległość. W tym czasie Plac Marszałka zalegały tłumy ludzi*<sup>40</sup>. Nowa płyta z czerwonego piaskowca została z czasem ogrodzona łańcuchem i czterema słupkami, na których paliły się znicze<sup>41</sup>.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 353.

<sup>36</sup> Zmiana nazwy miała miejsce w 1929 roku, J. Pazdur, *Dzieje Kielc 1864-1939*, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1971, s. 161.

<sup>37</sup> W tym czasie Rynek był jeszcze miejscem targowym i z pewnością liczone się z koniecznością zmiany tego stanu rzeczy, również ze względu na powagę miejsca poświęconego Nieznanemu Żołnierzowi. Remont miał objąć także budowę kanału burzowego od ul. Leonarda - do połączenia z istniejącym kanałem przy ul. Leśnej, oraz położenie jezdni z kostki z krawężnikami betonowymi, APK, UWK/I, 21/100, sygn. 4603, s. 37. Wymiana nawierzchni placu była efektem bardzo złego stanu bruku, o czym zawiadamiał na posiedzeniach Rady Miejskiej dr Mojżesz Pelc, APK, AmK, 21/122, sygn. 2300, s. 56. W preliminarzu budżetowym za 1934-1935, przebudowa placu ujęta jest kwotą 29 486,50 zł, APK, UWK/I, 21/100, sygn. 4604, s. 512.

<sup>38</sup> „GK”, Kielce 1934, nr 123, s. 4.

<sup>39</sup> „GK”, Kielce 1934, nr 124, s. 4; J. Osiecki, S. Wyrzycki, *4 Pułk Piechoty Legionów*, Kielce 2007, s. 62.

<sup>40</sup> „GK”, Kielce 1934, nr 127, s. 4.

<sup>41</sup> Relacja Lucjana Lisickiego, „Echo Dnia”, M. Maciągowski, *Gdzie płyta z kieleckiego Rynku?*, Kielce





Il. 3. Płyta Nieznanego Żołnierza przed pomnikiem Bohaterom walk o niepodległość Polski, Kielce 2013.



Il. 4. Płyta Nieznanego Żołnierza przed pomnikiem Bohaterom walk o niepodległość Polski, Kielce 2013.

Płytę Nieznanego Żołnierza przeniesiono na Cmentarz Wojsk Polskich 1863-1921 i ustawiono przed pomnikiem Bohaterom walk o niepodległość Polski (Il. 3, 4)<sup>42</sup>. Miejsce uroczyscie poświęcono 1 listopada 1935 roku<sup>43</sup>.

Od tej pory uroczystości patriotyczne odbywały się przy nowej tablicy legionistów pułków kieleckich, która w świadomości kielczan pozostała symbolicznym grobem bezimiennego bohatera oraz miejscem uroczystości państwowych. Obchody „Święta Żołnierza” w 1936 rozpoczynały się już 14 sierpnia. Zaplanowano wówczas na godz. 20

17 grudnia 2007, [www.echodnia.eu](http://www.echodnia.eu)

<sup>42</sup> C. Jastrzębski, K. Otwinowski, M. Otwinowska, *Miejsca pamięci narodowej w Kielcach*, Kielce 2010, s. 34; U. Oettingen, *Cmentarze I wojny światowej w województwie kieleckim*, Warszawa - Kraków, 1988, s. 125.

<sup>43</sup> Po jej bokach znajdowały się dwie betonowe podstawy pod znicze. C. Skiba, *Pomniki...*, op. cit., s. 241.

„Apel poległych za Ojczyznę” na pl. Piłsudskiego, przy płycie przed magistratem<sup>44</sup>.

Stefan Artwiński, prezydent Kielc, informował 26 października 1938 roku członków Rady Miejskiej, że 1 listopada, zgodnie z tradycją lat ubiegłych, odbędą się w Kielcach obchody uczczenia pamięci zmarłych i poległych Obrońców Ojczyzny. Wówczas to m.in. radni R.M. złożą wieniec na płycie poświęconej poległym legionistom<sup>45</sup>.

Od czasu odsłonięcia pomnika Czynu Legionowego przed Domem WFIPW oraz otwarcia Sanktuarium Piłsudskiego w gmachu Urzędu Wojewódzkiego 2 X 1938 r. ukazywało się już mniej informacji prasowych o uroczystościach przed płytą. Coraz częściej święta państwowe organizowano w oparciu o nowe miejsca pamięci narodowej. Tak było podczas obchodów Święta Niepodległości 11 XI 1938 roku, realizowanego zgodnie ze szczególną konsekwencją i opracowanym wcześniej scenariuszem<sup>46</sup> i 3 maja 1939<sup>47</sup>. Tablica poświęcona żołnierzom pułków kieleckich z pewnością znajdowała się nadal przed magistratem do września 1939 roku. Co się z nią stało, pozostaje sprawą do wyjaśnienia. Prawdopodobnie została zniszczona przez Niemców po zajęciu Kielc.

Warto wspomnieć, że R.M. z końcem 1938 roku planowała przygotowanie kolejnej tablicy pamiątkowej, która miała być wmurowana w gmach magistratu w 20. rocznicę odzyskania niepodległości. Wniosek złożył radny Marek Suliga 12 października. Zgodnie z projektem treść tablicy miała być następująca:

1863-1905 – 1914-1918  
BOJOWNIKOM O WOLNOŚĆ  
I NIEPODLEGŁOŚĆ  
MIASTO KIELCE

W dyskusji głos zabrali radni: Jan Kupiec, Stanisław Rychter, Ludwik Lubas i Edward Pinczewski, a wobec rozbieżności zdań, co do treści napisu i materiału z jakiego tablica ma być sporządzona, radni wyrazili zgodę na przekazanie tej sprawy do zaopiniowania Radzie Artystyczno-Konserwatorskiej (RAK)<sup>48</sup>.

<sup>44</sup> Dalszą część uroczystości zaplanowano na następny dzień: zbiórka przed kościołem garnizonowym, msza św., przemarsz ulicami Focha (obecnie Paderewskiego), Sienkiewicza i Hipoteczną na plac Wolności, gdzie nastąpiły przemówienia, a następnie koncert orkiestry wojskowej 4 pp Leg. w parku, Związku Strzeleckiego na Stadionie, Ochotniczej Straży Pożarnej na placu Piłsudskiego oraz Kolejowego P.W. przed pomnikiem Niepodległości. Zbierano jednocześnie na Fundusz Obrony Narodowej, APK, AmK, 21/122, sygn. 2289, s. 31.

<sup>45</sup> APK, AmK, 21/122, sygn. 2304A, s. 333. Uroczystości organizowała Federacja Polskich Związków Obrońców Ojczyzny, Zarząd Powiatowy w Kielcach. W programie: o 15<sup>30</sup> zbiórkę na placu Wolności, przemarsz na plac Piłsudskiego o godz. 16, przemówienia, złożenie wieńca na płycie, zapalenie zniczy, zaś o 16<sup>30</sup> odmarsz na cmentarz wojskowy, gdzie odbył się apel poległych. Po drodze na cmentarz złożono kwiaty w Sanktuarium Józefa Piłsudskiego, ibidem, s. 334. Tradycja oddawania hołdu Nieznanemu Żołnierzowi 1 listopada była kultywowana w całym kraju. We Lwowie pierwsze uroczystości zorganizowano w rok po pochówku w Warszawie i oprócz mieszkańców miasta brały w nich udział organizacje społeczne. Przykładem jest Lwowskie Koło Międzykorporacyjne, które wzywało zrzeszone korporacje akademickie: *...do gremialnego wzięcia udziału w uroczystości złożenia hołdu Nieznanemu Żołnierzowi w dniu 1 listopada b.r. [1926]* - członkowie tych organizacji przeszli na Cmentarz Obrońców w Lwowa; Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie (CDIAL), Lwowskie Koło Międzykorporacyjne. Związek Akademicki m. Lwów, fond 754, opis 1, sprawa 5, k. 46.

<sup>46</sup> „GK”, Kielce 1938, nr 86, s. 4; L. Michalska-Bracha, *Obchody rocznicy odzyskania niepodległości w Kielcach w okresie międzywojennym*, w: *Między Wisłą a Pilicą*, Studia i materiały historyczne, red. M. Przeniosło, t. 10, Kielce 2010, s. 190.

<sup>47</sup> „GK”, Kielce 1939, nr 36, s. 3.

<sup>48</sup> Treść wniosku brzmiała: *Zważywszy, że w artykule pierwszym Ustawy Konstytucyjnej z dnia 23 kwiet-*

W kolejnych miesiącach RAK wydawała opinie m.in. w sprawie zatwierdzenia historycznego herbu Kielc, nadania nazw nowym ulicom oraz wyboru miejsca pod pomnik Adolfa Dygańskiego, lecz w analizowanej dokumentacji protokołów posiedzeń R.M. z lat 1938-1939, sprawozdań z działalności Zarządu Miasta oraz preliminarzy budżetowych na lata 1938-1939 nie ma informacji na temat decyzji w sprawie tablicy na gmachu magistratu, lub innych planów w tym zakresie<sup>49</sup>.

## ZBIORY

W Dziale Historii Muzeum Narodowego w Kielcach znajduje się od 2010 roku dar Marka Axentowicza, m.in. album zdjęć rodzinnych, fotografie, dokumenty i medale związane z działalnością jego ojca - Grzegorza Axentowicza, w latach 30. XX wieku dyrektora Izby Rzemieślniczej w Kielcach<sup>50</sup>. Album fotograficzny<sup>51</sup> zawiera 44 naklejone fotografie z końca lat 20. i 30. ub. wieku, a także zdjęcia luzem. Na sześciu z nich widać płytę Nieznanego Żołnierza w Kielcach w 1934 roku. Wykonał je nieznaną autor podczas składania wieńca od rzemieślników woj. kieleckiego.

MNKi/H/5660/42<sup>52</sup> - Il. 5. Centralnie, na ziemnym placu, płyta Nieznanego Żołnierza z umieszczoną przed nią urną. Na niej wieniec z białych kwiatów, widoczne



Il. 5. MNKi/H/5660/42,  
*Delegacja rzemieślników  
woj. kieleckiego składa hołd  
Niezanemu Żołnierzowi,  
Kielce 1934.*

nia 1935 r. zawarty został obowiązek pokoleń, aby własnym wysiłkiem wzmóc siłę i powagę Państwa „wskreszonego walką i ofiarą najlepszych swoich synów”, że obowiązkiem naszego pokolenia jest pozostawienie po sobie wspomnień w trwałej postaci, aby przyszłym pokoleniom mówiły o walkach i ofiarach przodków; że we wszystkich walkach o Wolność i Niepodległość, trwających przez cały okres niewoli, ofiarę z życia składali najlepsi synowie Ojczyzny, polegali w bojach lub zmarli w karamach Caratu, że miasto nasze będące zawsze terenem walk o Wolność szczyci się bohaterstwem swych mieszkańców, którzy brali udział we wszystkich walkach wyzwoleniczych Narodu od 1863 roku począwszy, przez rewolucję 1905 roku, aż do zwycięskiej wojny 1914 roku - Rada Miejska w Kielcach uchwała uczczenie pamięci bohaterów przez ufundowanie tablicy pamiątkowej, APK, AmK, 21/122, sygn. 2304A, s. 305, 374-375, sygn. 2311, s. 1135; „GK”, Kielce 1938, nr 84, s. 2.; J. Główna, *Rada Artystyczno-Konserwatorska miasta Kielc 1935-1939*, RMNKi, t. 19, Kielce 1998, s. 130-131.

<sup>49</sup> APK, AmK, 21/122, sygn. 2304A, 2305, 2316, 2465, 2533.

<sup>50</sup> Na temat daru oraz postaci G. Axentowicza zob. więcej w: P. Grzesik, *Grzegorz Axentowicz (1901-1971 w świetle archiwaliów i wspomnień*, RMNKi, t. 27, Kielce 2012, s. 79-104.

<sup>51</sup> Zaleszczyki, po 1925, papier fotograficzny, karton, drewno, sznur, 14x22,5 cm, nr inw. MNKi/H/5660/1.

<sup>52</sup> Kielce 1934, fot. 8x12,6 cm, MNKi/H/5660/42.

II. 6. MNKi/H/5660/43,  
*Delegacja rzemieślników  
 woj. kieleckiego składa hołd  
 Nieznanemu Żołnierowi,*  
 Kielce 1934.



II. 7. MNKi/H/5660/44,  
*Delegacja rzemieślników  
 woj. kieleckiego składa hołd  
 Nieznanemu Żołnierowi,*  
 Kielce 1934.



szarfy z napisem, po bokach dwa kolejne. Przed płytą niski żywopłot. Przestrzeń wokół otoczona niskim, drewnianym ogrodzeniem, z dostępem od strony ratusza. Cały kadr zajmują delegacje cywilne i poczty sztandarowe. Mężczyźni w zimowych okryciach, część z nich ma opaski na lewym ramieniu. Stoją z odkrytymi głowami. Na pierwszym planie z prawej nieznanemu mężczyzna. W tle widoczna fasada ratusza.

MNKi/H/5660/43<sup>53</sup> - II. 6. Kolejną fotografię zrobiono z bliższej odległości. Widoczni są mężczyźni reprezentujący delegacje i poczty sztandarowe. Piąty z lewej, w okularach i z laską Wiktor Wojtowicz, prawnik, instruktor korporacji przemysłowych Urzędu Wojewódzkiego<sup>54</sup>, kuzyn Grzegorza Axentowicza. Na pierwszym planie płyta z widocznym niskim cokolem, przed nią urna, po bokach wieńce.

MNKi/H/5660/44<sup>55</sup> - II. 7. Fotografia zrobiona tuż przed złożeniem wieńca. Na pierwszym planie widoczna płyta na niskim cokole (bez widocznego napisu), przed nią urna, po bokach wieńce. Przed żywopłotem czterej mężczyźni. Dwóch wspiera wieńiec z białych kwiatów zwieńczony szarfą podtrzymywaną przez dwóch pozostałych. Na niej napis: *RZEMIOSŁO CHRZEŚCIJAŃSKIE WOJEWÓDZTWA KIELECKIEGO*, z drugiej strony *NIEZNAEMU ŻOŁNIERZOWI*. Po lewej mężczyzna czyta z kartki

<sup>53</sup> Kielce 1934, fot., 8x12,4 cm, MNKi/H/5660/43.

<sup>54</sup> APK, UWK I, 100/I, sygn. 24117, s. 1-9.

<sup>55</sup> Kielce 1934, fot., 8x12,1 cm, MNKi/H/5660/44.

tekst przemówienia. Na drugim planie poczty sztandarowe i publiczność. Mężczyźni mają głowy odkryte, część z nich ma opaski na lewym ramieniu. Tło stanowi drzewo i fasada ratusza z widocznym balkonem.

MNKi/H/5660/45<sup>56</sup>. Podobne zdjęcie ilustruje szerszą perspektywę w kierunku południowo-zachodnim, widoczny wylot ul. Leśnej i całe skrzydło magistratu z balkonem. Na pierwszym planie z lewej dwaj mężczyźni bez nakryć głowy. Drugi z lewej to Grzegorz Axentowicz. W tle fasada ratusza z widocznym otwartym oknem i publicznością obserwującą uroczystość.

MNKi/H/5671<sup>57</sup>. Składanie wieńca z białych kwiatów na płycie. Na pierwszym planie żywopłot na ziemnym placu, za nim dwóch mężczyzn pochylonych nad płytą poprawia szarfy (na zdjęciu MNKi/H/5660/44 - Il. 5, jeden z nich odczytuje przemówienie). Kapelusze trzymają w dłoniach. Po bokach płyty dwa inne wieńce. Przedstawiciele rzemiosła stoją tuż za płytą. Z lewej dwóch mężczyzn, w tym Grzegorz Axentowicz. Delegaci mają opaski na lewym przedramieniu. Na drugim planie poczty sztandarowe. Szerzej, niż na pozostałych zdjęciach, jest ujęty południowo-zachodni narożnik placu Piłsudskiego. Dobrze widoczne południowe skrzydło ratusza, dom u zbiegu ul. Małej i Leśnej oraz kamienica zwana „Sołtykami” z fragmentarycznie ujętym balkonem nad arkadami.

MNKi/H/5672<sup>58</sup>. Na kolejnym zdjęciu oznaczonym nr inw. MNKi/H/5660/45, ważna jest adnotacja Wiktora Wojtowicza na odwrocie: *1934 - Kielce. Rzemiosło oddaje hołd prochom żołnierza nieznanego. Grzegorz [Axentowicz] po prawej, drugi od końca. Obok pieczętka podłużna pracowni fotograficznej z napisem [...] „Lander” z siedzibą w Hotelu Polskim.*

Na zakończenie tej części zwróćmy uwagę na informacje podane w treści oraz opisie zdjęcia o nr inw. MNKi/H/5671, w artykule niżej podpisanego, który ukazał się w poprzednim tomie 27 Rocznika MNKi<sup>59</sup>. Zostały one pomyłkowo przedstawione jako uroczystości przed płytą 4 pp Leg. i 2 pal. 11 listopada 1934 roku, tymczasem dokumentują pierwszą płytę Nieznanego Żołnierza<sup>60</sup>.

## WARSZAWA

Historia Grobu Nieznanego Żołnierza w Warszawie jest dobrze opracowana w literaturze przedmiotu, warto jednak w tym miejscu zaakcentować kilka najistotniejszych jej punktów dotyczących powstania mauzoleum<sup>61</sup>.

Akceptując wniosek ministra spraw wojskowych gen. Władysława Sikorskiego, Rada Ministrów postanowiła 24 stycznia 1925 roku wzniesić Grób Nieznanego Żołnierza pod arkadami Pałacu Saskiego w Warszawie. Architektoniczna oprawa - kolumnada pałacu wraz z zielenią Ogrodu Saskiego stanowiła z pewnością godną kompozycję, a central-

<sup>56</sup> Kielce 1934, fot., 8x12,4 cm, MNKi/H/5660/45.

<sup>57</sup> Kielce 1934, fot., 16,5x24 cm, MNKi/H/5671, zob. w: P. Grzesik, *Grzegorz Axentowicz...*, op. cit., s. 83.

<sup>58</sup> Kielce 1934, fot., 8x12,9 cm, Pracownia fotograficzna „Lander” w Hotelu Polskim, MNKi/H/5672.

<sup>59</sup> P. Grzesik, *Grzegorz Axentowicz...*, op. cit., s. 83.

<sup>60</sup> Wydarzenia związane z opisywanym zdjęciem nr inw. MNKi/H/5671 miały miejsce z pewnością w roku 1934, co wynika z opisu na odwrocie fotografii. Być może odbyły się 1 listopada, na kilka dni przed przeniesieniem płyty na Cmentarz Wojsk Polskich 1863-1921.

<sup>61</sup> W odniesieniu do opisywanych zbiorów, artykuł koncentruje się na pierwotnej formie Grobu Nieznanego Żołnierza w Warszawie, zaś zmiany wystroju architektonicznego mauzoleum, jakie nastąpiły po II wojnie światowej nie są jego przedmiotem.

ny, reprezentacyjny plac stolicy oraz instytucje wojskowe zajmujące gmach, podnosiły rangę tak wyjątkowego miejsca pamięci narodowej. Realizacją projektu autorstwa Stanisława Ostrowskiego, powierzono Ministerstwu Spraw Wojskowych<sup>62</sup>. Dokonano następnie wyboru jednego z 15 pobojowisk, z którego planowano ekshumować szczątki bezimiennego żołnierza. Honoru uroczystego losowania, które odbyło się 4 kwietnia dostąpił najmłodszy kawaler orderu Virtuti Militari Garnizonu Warszawskiego, ogniomistrz 14 pułku artylerii polowej, Józef Buczkowski<sup>63</sup>. Treść wyciągniętej karty brzmiała: *1. POBOJOWISKO LWOWSKIE z roku 1918-1919 łącznie z pobojowiskiem nad Wereszycą, to jest Gródka Jagiellońskiego, nad którym krwawo i ofiarnie biła się z Ukraińcami późniejsza 5 dywizja piechoty, część 1-ej i 8-ej dywizji piechoty. Długotrwałość, zaciętość walk, moment poświęcenia występuje tutaj w całej pełni*<sup>64</sup>.

Wyznaczoną w styczniu datę pochówku na 3 maja zmieniano w toku przygotowań dwukrotnie i ostatecznie ustalono na Dzień Zaduszny - 2 listopada. W Warszawie związał się również Komitet Honorowy uroczystego pogrzebu Nieznanego Żołnierza, w skład którego weszły 724 osoby reprezentujące wszystkie środowiska społeczne oraz władze państwowe<sup>65</sup>.

W tym czasie we Lwowie trwały już przygotowania do uroczystości na Cmentarzu Obrońców Lwowa. Ekshumacji szczątków Nieznanego Żołnierza dokonano 29 października, w obecności specjalnie powołanej Komisji. O godz. 14 kordon policji otoczył cmentarz, by nie wpuszczać nikogo z zewnątrz. Wokół nekropolii zgromadziły się tłumy mieszkańców miasta<sup>66</sup>. Symboliczną matką Nieznanego Żołnierza została Jadwiga Zarugiewiczowa<sup>67</sup>. Jej syn Konstanty Zarugiewicz, 19-letni student Politechniki Lwowskiej poległ 17 sierpnia 1920 roku w bitwie pod Zadwórzem. Zarugiewiczowa dokonała wyboru wskazując intuicyjnie jedną z trzech trumien bezimiennych żołnierzy. Po lekarskich oględzinach zwłok, zniszczoną trumnę z prochami złożono do tzw. żołnierki - trumny sosnowej, a tę z kolei do wielkiej dębowej wypełnionej metalową powłoką. Po zalutowaniu i zaplombowaniu, przeniesiono ją na stopnie przed nową kaplicę Obrońców Lwowa i ustawiono na katafalku. Wystawiono jednocześnie wartę honorową. Następnego dnia lwowianie oddawali na cmentarzu hołd Nieznanemu Żołnierzowi. O godz. 15 trumnę bezimiennego bohatera uroczyście przewieziono na armatniej lawecie do Bazyliki Archikatedralnej w asyście wojska, tysięcy mieszkańców miasta, wśród odświętnej, imponującej dekoracji ulic i domów<sup>68</sup>. Jednocześnie „Gazeta Lwowska” informowała o zarządzeniu premiera Władysława Grabskiego, aby 2 listopada w całym państwie punktualnie o godz. 13 nastąpiła minuta ciszy, by w ten sposób oddać cześć

<sup>62</sup> H. Ostrowska-Grabska, *Bric à brac 1848-1939*, Warszawa 1978, s. 288.

<sup>63</sup> C. Skiba, *Pomniki...*, op. cit., s. 127.

<sup>64</sup> *Polska poległym swoim obrońcom*, pod red. W. Dunin-Wąsowicza, op. cit., s. 31.

<sup>65</sup> C. Skiba, *Pomniki...*, op. cit., s. 132.

<sup>66</sup> S.S. Nicieja, *Cmentarz Obrońców Lwowa*, Wrocław - Warszawa - Kraków, 1990, s. 254.

<sup>67</sup> Pochodziła z rodziny polskich Ormian, primo voto Karczewska, córka Petroneli z Bohosiewiczów i Mikołaja Karczewskiego, żona Andrzeja Zarugiewicza, lwowskiego bankowca, „Kurier Galicyjski”, I. Matusz-Tokarczyk, *Zarugiewiczze*, Iwano-Frankowsk 2010, nr 18, s. 19; W roku 2011 odsłonięto na placu Piłsudskiego w Warszawie, naprzeciw Grobu Nieznanego Żołnierza tablicę upamiętniającą Jadwigę i Konstantego Zarugiewiczów, M. Agopsowicz, A. Artwich, B. Stopka, A.A. Zięba, *Ormiańska Warszawa*, Warszawa 2012, s. 108.

<sup>68</sup> W. Mazanowska, *Geneza symbolu Nieznanego Żołnierza i przewiezienie zwłok ze Lwowa do Warszawy*, w: *W obronie Lwowa i Wschodnich Kresów: polegli od 1-go listopada 1918 do 30-go czerwca 1919 r.*, Lwów 1926, s. 194.



pamięci Nieznanego Żołnierza<sup>69</sup>. Po odprawieniu uroczystych mszy żałobnych, 1 listopada przewieziono Nieznanego Żołnierza specjalnym pociągiem do Warszawy w eskorcie 54-osobowej delegacji, na czele z gen. Walerym Mariańskim<sup>70</sup>.

Pociąg przybył do stolicy 2 listopada punktualnie o godz. 6 rano. Gen. Władysław Sikorski powitał przybyłych krótkim przemówieniem: *Oddając hołd w imieniu armii zwłokom bezimiennego Bohatera, jako symbolu ofiarnej walki o niepodległość, a następnie o nienaruszalność i potęgę Rzeczypospolitej Polskiej, delegacji patriotycznej ziemi lwowskiej składam gorące żołnierskie życzenia z powodu sprawiedliwego wyroku losu, który wyznaczył sławne i od wieków nasiąkłe krwią polską pobojuwisko*<sup>71</sup>. Razem z ministrem spraw wojskowych honory oddała kompania 36 pułku piechoty ze sztandarem, a także organizacje wojskowe, sportowe i cechowe, po czym kondukt żałobny ruszył z Dworca Głównego do katedry św. Jana. Trumna bezimiennego bohatera znajdowała się na łożu działowym zaprzężonym w sześć białych koni, ozdobionym wstęgami i zielenią<sup>72</sup>. Na trasie marszu uczestnikom towarzyszyły tłumy mieszkańców Warszawy. Mszę św. odprawiono o godz. 11, potem nastąpił przemarsz na plac Saski w asyście najwyższych dostojników państwowych, z prezydentem Stanisławem Wojciechowskim na czele. O godz. 13 szczątki bezimiennego bohatera złożono uroczysto pod arkadami Pałacu Saskiego wraz z 14 urnami z ziemią z pobojuwisk, które brały udział we wspomnianym losowaniu oraz aktem erekcyjnym. Pojedynczy strzał armatni dał sygnał do zapowiedzianej minuty ciszy,



Il. 8. *Cmentarz Obrońców Lwowa, płyta w miejscu grobu Nieznanego Żołnierza, pochowanego w Warszawie 2 listopada 1925 r., Lwów 2013.*

<sup>69</sup> „Gazeta Lwowska” (dalej „GL”), Lwów 1925, nr 250, s. 1, Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa, Uniwersytet Jagielloński, [www.jbc.bj.uj.edu.pl](http://www.jbc.bj.uj.edu.pl)

<sup>70</sup> S.S. Nicieja, *Cmentarz Obrońców Lwowa*, op. cit., s. 257. Na miejscu skąd zabrano zwłoki położono pamiątkową płytę z piaskowca, 2 listopada 1937 r. zamienioną na marmurową wg projektu Kazimierza Sokalskiego. W lewym górnym rogu umieszczono płaskorzeźbę Orderu Virtuti Militari, w prawym dolnym Krzyża Niepodległości, zaś w środku napis: *Zwłoki zabrano dnia 29 października 1925 r. i uroczystie przewieziono w dniach 30-31 października i 1 listopada do Warszawy, gdzie pochowano w mogile na placu Marsz. Józefa Piłsudskiego, dawniej Saskim, jako zwłoki Nieznanego Żołnierza*. Po II wojnie światowej płytę skradziono, a miejsce rozjeżdżono gąsienicami czołgów, ibidem, s. 257-258; *Przewodnik po Cmentarzu Obrońców Lwowa*, Lwów 1939, [www.lwow.home.pl/orleta/orleta39.html](http://www.lwow.home.pl/orleta/orleta39.html). Zrekonstruowaną przedstawia Il. 8.

<sup>71</sup> „GL”, Lwów 1925, nr 254, s. 2, Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa, Uniwersytet Jagielloński, [www.jbc.bj.uj.edu.pl](http://www.jbc.bj.uj.edu.pl)

<sup>72</sup> „GL”, Lwów 1925, nr 253, s. 1, Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa, Uniwersytet Jagielloński, [www.jbc.bj.uj.edu.pl](http://www.jbc.bj.uj.edu.pl)

jaką uhonorowano Nieznanego Żołnierza w całym kraju. „Polska Zbrojna”, która szczegółowo relacjonowała przygotowania i przebieg uroczystości, odnotowała że po salwach honorowych i złożeniu wieńców, mauzoleum do późnej nocy było odwiedzane przez mieszkańców stolicy. Gazeta pisała: *Wieczorem zapalono jeszcze dwie, z obu stron grobu wiszące u stropu arkad lampy, których błękitne światło utrzymywało całe mauzoleum w przedziwnie mistycznym nastroju. Wartę honorową zaciągnął 36 pp.*<sup>73</sup>.

Powstały w ten sposób Grób Nieznanego Żołnierza stał się szczególnym miejscem pamięci narodowej oraz czci oddawanej poległym przez delegacje krajowe i zagraniczne. Utrwalony w następnych latach obyczaj odwiedzania pomnika przez ludzi przed podjęciem ważnej decyzji życiowej świadczy również o wyjątkowym szacunku wobec tego mauzoleum, jakim obdarzali go obywatele odrodzonej Polski<sup>74</sup>.

## ZBIORY

W Muzeum Narodowym w Kielcach, w Dziale Historii znajduje się *Album z uroczystości sprowadzenia zwłok i Grobu Nieznanego Żołnierza w Warszawie*<sup>75</sup>. Obiekt jest częścią daru Krzysztofa Durlęja (przekazany w 2011), składa się z 15 kart pocztowych ujętych miękkimi okładkami ze spiętym i podklejonym brzegiem. Na okładce frontowej treść ujęta bordiurą o motywach geometrycznych: *ALBUM Z UROCZYSTOŚCI SPOWADZENIA ZWŁOK I GROBU NIEZNANEGO ŻOŁNIERZA W WARSZAWIE*. Poniżej: *NAKLĄDEM „POLSKIEGO TOWARZYSTWA OPIEKI NAD GROBAMI BOHATERÓW” W WARSZAWIE, NA CEL TEGOŻ TOWARZYSTWA*, zaś na okładce tylnej, pośrodku: *...odbito w Zakładach Graficznych Drukarni i Księgarni św. Wojciecha T. z o. p. w Poznaniu*. Wewnętrzne strony okładek bez treści. Karty zawierają drukowane podpisy pod reprodukcją, cytowane niżej w opisie. Na odwrocie każdej pocztówki, w lewym górnym rogu: *Na cele opieki nad grobami Bohaterów*, zaś w lewym dolnym: *Nakł. Pol. Tow. Opieki nad Grobami Bohaterów w Warszawie*. Pośrodku, w ujęciu pionowym: *Prawo reprodukcji zastrzeżone*. Poniżej sygnatura z treścią *Rotograwiura Drukarni św. Wojciecha w Poznaniu*, pośrodku litery: *K ŚW*. Z prawej strony miejsce na dane adresata. Karty nie posiadają żadnych odręcznych adnotacji, wymiary wszystkich są tożsame z wymiarem albumu. Charakterystykę ich wizerunków przedstawiają opisy:

MNKi/H/5706/1. *Zwłoki Nieznanego Żołnierza w Bazylice Katedralnej we Lwowie*. Widok sarkofagu, ustawionego w nawie głównej na pięciokondygnacyjnym katafalku przykrytym suknem amarantowym<sup>76</sup>. U dołu wieńce z szarfami, po bokach wysokie świeczniki. Drugą kondygnację otacza szereg karabinów, kolejną rząd szabel z chorągwiakami oraz zbrojami husarskimi ze skrzydłami na bębnach. Ponad nimi świece, zaś w części najwyższej Orzeł Biały. Katafalk wieńczy trumna Nieznanego Żołnierza z widocznym orłem na tarczy amazonek, wsparta w narożach czterema orłami na kulistych podporach. Autorem projektu katafalku był artysta malarz prof. Zygmunt Rozwadowski<sup>77</sup>.

<sup>73</sup> „Polska Zbrojna”, Warszawa 1925, nr 302, s. 4. Centralna Biblioteka Wojskowa, [www.polskazbrojna.cbw.pl](http://www.polskazbrojna.cbw.pl)

<sup>74</sup> W 1932 roku w krypcie Grobu złożono również urnę z prochami polskich zesłańców z Syberii, W. Strzałkowski, *Grób Nieznanego Żołnierza*, Warszawa 1990, s. 43.

<sup>75</sup> Polska, Poznań, Polskie Towarzystwo Opieki nad Grobami Bohaterów w Warszawie, Drukarnia i Księgarnia św. Wojciecha w Poznaniu 1926-1939, papier, druk, 9,5x15 cm, nr inw. MNKi/H/5706/1-15.

<sup>76</sup> C. Skiba, *Pomniki...*, op. cit., s. 138-139.

<sup>77</sup> W. Lisowski, *Żołnierz Nieznany*, op. cit., s. 19.



MNKi/H/5706/2. *Widok kaplicy Orląt we Lwowie ze zwłokami Nieznanego Żołnierza*. Na pierwszym planie schody prowadzące do kaplicy Obrońców Lwowa<sup>78</sup>. Po bokach niewysokie drzewa, z prawej w głębi drewniana konstrukcja z desek (budowa katakumb). Na schodach ludzie zmierzający do kaplicy, część patrzy w stronę fotografa. Na stopniach przed kaplicą katafalk w barwach narodowych<sup>79</sup> zwieńczony trumną Nieznanego Żołnierza. Po bokach żołnierze w podwójnej warcie honorowej. W tle wysokie drzewa.

MNKi/H/5706/3. *Katafalk ze zwłokami Nieznanego Żołnierza w sali Receptyjnej Dworca Lwowskiego*. Pierwszy plan zajmują schody, w części centralnej wyłożone dywanem. Na stopniach karabiny z bagnetami - ustawione w kozioł. Ściany obite białą draperią, ozdobione girlandami zieleni wieńczone ryngrafem rycerskim z Matką Boską. U szczytu schodów katafalk z trumną Nieznanego Żołnierza. U jego stóp wieńce i herb Lwowa<sup>80</sup>. Po bokach żołnierze pełniący wartę honorową.

MNKi/H/5706/4. *Katafalk ze zwłokami Nieznanego Żołnierza w Katedrze Warszawskiej*. Sarkofag w nawie głównej przykryty szkarłatnym atlasowym suknem z wyhaftowanym Orłem Białym<sup>81</sup>. Wokół kwiaty i wysokie płonące świece. Po bokach żołnierze warty honorowej w długich płaszczach i hełmach. W głębi ambona, z prawej prezbiterium katedry rozświetlone żyrandolem.

MNKi/H/5706/5. *Laweta ze zwłokami Nieznanego Żołnierza w kondukcje pogrzebowym w Warszawie*. Na karcie przemarsz przez plac Zamkowy po opuszczeniu katedry św. Jana. Na czele duchowieństwo z biskupami Stanisławem Gallem i Władysławem Szcześniakiem. Za nimi łoże armatnie z trumną Nieznanego Żołnierza zaprzężone od prezydenta Rzeczypospolitej, niżej metalowy z napisem *Żołnierze - swemu koledze*<sup>82</sup>. Za lawetą symboliczna rodzina bezimiennego bohatera, inwalidzi, prezydent, marszałkowie Sejmu i Senatu, przedstawiciele rządu, oficerowie, weterani 1863 roku, delegacje Warszawy i Lwowa<sup>83</sup>. Widoczne sztandary. Z prawej, wzdłuż zachodniej fasady Zamku Królewskiego, żołnierze stojący w dwuszeregu. Po bokach strażacy z płonącymi pochodniami<sup>84</sup>. Perspektywę zamykają kamienice staromiejskie, w których otwarte okna z publicznością, oraz z lewej wylot ul. Świętojańskiej.

MNKi/H/5706/6. *Prezydent Rzeczypospolitej, marszałkowie Sejmu i Senatu i prezes ministrów w kondukcje pogrzebowym Nieznanego Żołnierza w Warszawie*. Pochód żałobników na Krakowskim Przedmieściu przed fasadą kościoła św. Anny. Na czele prezydent Stanisław Wojciechowski z laską w prawej dłoni i cylindrem w lewej. Za nim, w cywilnych ubraniach, od lewej marszałek Senatu - Wojciech Trąmpczyński, Sejmu

<sup>78</sup> Budowa ukończona w 1924 roku pod kierunkiem inż. Kazimierza Weissa, S.S. Nicieja, *Cmentarz Obrońców Lwowa*, op. cit., s. 84.

<sup>79</sup> C. Skiba, *Pomniki...*, op. cit., s. 135.

<sup>80</sup> Ibidem, s. 142.

<sup>81</sup> Trumnę przykryli na Dworcu Głównym w Warszawie: Stanisław Ostrowski, projektant Grobu Nieznanego Żołnierza oraz prof. Wincenty Drabik, twórca dekoracji dworca na uroczystości sprowadzenia zwłok, ibidem, s. 145.

<sup>82</sup> Ibidem, s. 148.

<sup>83</sup> W. Lisowski, *Żołnierz Nieznany*, op. cit., s. 24.

<sup>84</sup> „GL” podawała liczbę 30 szeregowych warszawskiej straży ogniowej, asystujących przy lawecie z dworca do katedry św. Jana, „GL”, Lwów 1925, nr 253, s. 1, Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa, Uniwersytet Jagielloński [www.jbc.bj.uj.edu.pl](http://www.jbc.bj.uj.edu.pl); C. Skiba podaje liczbę 24 strażaków idących w pochodzie z katedry na plac Saski, w: C. Skiba, *Pomniki...*, op. cit., s. 148.

II. 9. MNKi/H/5706/7.



II. 10. MNKi/H/5706/8.



- Maciej Rataj i premier - Władysław Grabski. Po ich bokach oficerowie. Wzdłuż ulicy stoją osoby cywilne, część z opaskami na lewym ramieniu. Uczestnicy pochodu mają odkryte głowy. W głębi dzwonnica kościoła św. Anny oraz nieistniejąca dziś kamienica Camponiego<sup>85</sup>.

MNKi/H/5706/7. Il. 9. *Sztandary oddają hołd zwłokom Nieznanego Żołnierza przed złożeniem Ich do grobu*. Na pierwszym planie kondukt, za trumną Nieznanego Żołnierza, w kierunku arkad Pałacu Saskiego. Sarkofag spoczywa na ramionach ośmiu podoficerów. Z lewej żołnierze w szeregu i szpaler pochylonych sztandarów. Perspektywę zamyka kolumnada udekorowana wieńcami i orłami na tarczach amazonek. W głębi drzewa Ogrodu Saskiego.

MNKi/H/5706/8. Il. 10. *Płyta na grobie Nieznanego Żołnierza w Warszawie*, z szarego piaskowca z napisem: TU LEŻY ŻOŁNIERZ POLSKI POLEGŁY ZA OJCZYZNĘ<sup>86</sup>. Na jej szczycie wieniec laurowy. U wezglowia znicz na wieczny ogień podtrzymywany płaskorzeźbami w kształcie przenikających się skrzydeł aniołów. Wokół wieńce<sup>87</sup>. W tle

<sup>85</sup> Zniszczona w 1944 roku, rozebrana w związku z budową trasy W-Z.

<sup>86</sup> Płyta wykonana wg projektu prof. Ludwika Gardowskiego przy współpracy z Haliną Ostrowską. W.J. Wysocki, *Grób Nieznanego Żołnierza - Panteon chwały oręża polskiego i Ołtarz Ojczyzny*, w: *Dzieje oręża polskiego na tablicach Grobu Nieznanego Żołnierza zapisane*, red. W.J. Wysocki, Warszawa 2000, s. 15.

<sup>87</sup> Zgodnie z ówczesnym zwyczajem wieńce składane były wokół płyty. 2 listopada 1925 roku zostały złożone w pierwszej kolejności od Prezydenta Rzeczypospolitej, Sejmu, Senatu oraz przedstawicieli



Il. 11. MNKi/H/5706/9.

fragmenty metalowych, ozdobnych krat, umieszczonych między arkadami zamykającymi Grób od strony Ogrodu Saskiego oraz dolna część jednej z czterech ówczesnych tablic granitowych z nazwami miejsc walk żołnierzy polskich w czasie I wojny światowej i wojny polsko-bolszewickiej<sup>88</sup>. Widoczne napisy NASTASÓW/ POD TARNOPOLEM/ 31 VII - 6 VIII 1920/ RADZYMIN/ OSSÓW/ 13-15 VIII 1920. Przed tablicą jeden z czterech dodatkowych zniczy (znajdowały się przed każdą z tablic i płonęły w dniu świąt narodowych) o formie identycznej jak znicz wiecznego ognia.

MNKi/H/5706/9. Il. 11. *Widok grobowca Nieznanego Żołnierza*. Ujęcie płyty od strony placu Saskiego. Widoczny wyraźny i zamierzony przez twórcę mauzoleum kontrast między szarością płyty, a czernią granitowej posadzki. U wezglowia płyty płonie wieczny ogień<sup>89</sup>. W tle ozdobna krata środkowa, zwieńczona orłem oraz dobrze widoczne dwie tablice granitowe na wewnętrznej stronie arkad z umieszczonymi przed nimi zniczami.

Tablica z lewej strony 1914 - 1918/ LASKI - ANIELIN/ 21 - 24 X 1914/ MOŁOTKÓW/ 29 X 1914/ KRZYWOPLÓTY/ 14 XI 1914/ ŁOWCZÓWEK/ 24 XII 1914/ AR-RAS/ 9 V 1915/ KONARY/ 16 - 22 V 1915/ PAKOŚLAW 19 - 20 V 1915/ ROKITNA/ 13 VI 1915/ TARŁÓW/ 30 VI - 2 VII 1915/ KOŚCIUCHNÓWKA/ 4 IX 1915 i 4 - 6 VII 1916.

misji zagranicznych i ambasad, C. Skiba, *Pomniki...*, op. cit., s. 151, W. Lisowski, *Żołnierz Nieznanym*, op. cit., s. 25.

<sup>88</sup> Pierwotnie planowano, by na czterech tablicach umieścić dzieje chwały polskiego oręża w taki sposób, aby pierwsza z nich dokumentowała pola walki z lat 972-1768, druga: 1768-1863, trzecia: 1914-1918, czwarta: 1918-1920. Ostatecznie wybrano wersję, w której na tablicach znalazły się bitwy z lat 1914-1920, W.J. Wysocki, *Grób...*, op. cit., s. 14.

<sup>89</sup> W zamierzeniu Stanisława Ostrowskiego, który dużą wagę przykładał do oświetlenia pomnika, płomień miał oświetlać płytę i odbijać się od polerowanej czarnej posadzki, J. Hübner-Wojciechowska, *Grób...*, op. cit., s. 72; H. Ostrowska-Grabska, *Bric...*, op. cit., s. 289.

Tablica z prawej: 1918 - 1920/ LWÓW/ LISTOPAD 1918 - MARZEC 1919/ LIDA/ 16 IV 1919 i 28 IX 1920/ WILNO/ 19 IV 1919 i 9 X 1920/ DYNABURG/ 3 I 1920/ KIJÓW/ 7 V - 11 VI 1920/ BORODZIANKA/ 11 - 13 VI 1920/ CHORUPAŃ/ POD DUBNEM/ 19 VII 1920/ NASTASÓW/ POD TARNOPOLEM/ 31 VII - 6 VIII 1920/ RADZYMIN/ OSSÓW/ 13 - 15 VIII 1920.

MNKi/H/5706/10. *Widok grobowca Nieznanego Żołnierza*. Płyta w dużej mierze pokrywająca się z opisem wcześniejszym. Widoczny wieniec przed płytą oraz sklepienie arkady centralnej z wyrzeźbionym na niej złotym wieńcem chwały.

MNKi/H/5706/11. Il. 12. *Widok grobowca Nieznanego Żołnierza z pomnikiem księcia J. Poniatowskiego*. Na pierwszym planie pomnik konny księcia, stojący na cokole na osi środkowej arkady. W tle udekorowana kolumnada pałacu iluminowanego ogniem dwóch urn - zniczy z brązu, ustawionych przed Grobem na wysokich cokołach (poza stałe dwie znajdowały się od strony Ogrodu Saskiego, zob. opis do MNKi/H/5706/14). W głębi arkad ozdobne kraty z wpisaniem w okrąg Orderem Virtuti Militari (z lewej) oraz Krzyżem Walecznych (z prawej)<sup>90</sup>. W tle drzewa Ogrodu Saskiego.

MNKi/H/5706/12. *Wieczny znicz palący się przy grobie Nieznanego Żołnierza w Warszawie*. Na pierwszym planie znicz wiecznego ognia, na którym dobrze widoczne czarne anioły z rękami złożonymi na piersiach, podtrzymujące czaszę przenikającymi się złotymi skrzydłami<sup>91</sup>. Przed nim płyta, z ułożonymi po bokach wieńcami. W głębi, na wewnętrznej stronie arkady, jedna z czterech płyt granitowych z nazwami pół bitewnych: 1914 - 1918/ KRECHOWICE/ 24 VII 1917/ BOBRUJSK/ 2 II - 11 III 1918/ KANIÓW/ 11 V 1918/ MURMAŃ/ 1918/ SYBERJA/ 1918 - 1920/ KUBAŃ-ODESSA/ 1918 - 1919/ ST. HILAIRE LE GD. / KOŁO REIMS/ 25 VII 1918/ +/- WIELKOPOLSKIE/ I GÓRNOŚLĄSKIE<sup>92</sup>. Perspektywę zamyka płonący znicz - urna przed arkadami. W tle fragment skrzydła północnego Pałacu Saskiego.

MNKi/H/5706/13. *Straż przy grobie Nieznanego Żołnierza w Warszawie*. Karta dokumentuje wnętrze arkad. Pierwszy plan zajmuje żołnierz piechoty pełniący wartę honorową. Stoi na baczność ubrany w płaszcz do kolan, na głowie hełm, nogi od kostki do kolan w płóciennych owijaczach, na stopach sznurowane trzewiki żołnierskie. Karabin na lewym ramieniu. Za nim niska, ozdobna metalowa poręcz i wieńce wokół płyty. W głębi płonący wieczny ogień oraz jedna z granitowych tablic z nazwami pół bitewnych.

MNKi/H/5706/14. Il. 13. *Tło grobu Nieznanego Żołnierza widziane od strony ogrodu Saskiego w Warszawie*. Dobrze widoczne urny - znicze z brązu ustawione na smukłych, wysokich cokołach połączonych z arkadami grubym łańcuchem. Na urnach graverowany fryz z wizerunkiem korowodu postaci kobiecych w udrapowanych szatach i z opuszczonymi pochodniami. Przestrzeń między cokołami i kratami zamykającymi arkady wypełniona leżącymi wieńcami. Widoczna centralna krata arkad zwieńczona

<sup>90</sup> W zamierzeniu twórcy mauzoleum lekkość krat zamykających przestrzeń od placu i ogrodu stanowiła równowagę dla mocnego zamknięcia arkad od wewnątrz w postaci dwóch panoplii na ścianach bocznych, które nie są widoczne na żadnym z omawianych wizerunków, H. Ostrowska-Grabka, *Bric...*, op. cit., s. 289.

<sup>91</sup> J. Hübner-Wojciechowska, *Grób...*, op. cit., s. 72.

<sup>92</sup> Tekst czwartej tablicy brzmiał: 1918-1920/ BORKOWO/ POD NASIELSKIEM/ 14-15 VIII 1920/ SARNOWA GÓRA/ POD CIECHANOWEM/ 16-20 VIII 1920/ PRZESNYSZ/ 21-22 VIII 1920/ KOMARÓW/ HRUBIESZÓW/ 30 VIII-1 IX 1920/ KOBRYŃ/ 14-15 IX 1920/ DYTIATYŃ/ 16 IX 1920/ BRZOSTOWICE/ 20 IX 1920/ GRODNO/ OBUCHOWO/ 2-25 IX 1920/ KRWAWE BÓR/ POD PAPIERNIA/ 27-28 IX 1920.



II. 13. MNKi/H/5706/14.

orłem, oraz kolejna z prawej z Orderem Virtuti Militari. Na filarze zewnętrznym centralnej arkady tablica z piaskowca z motywem miecza - krzyża oraz stylizowanymi skrzydłami husarskimi (tablice umieszczono po dwie na każdej z zewnętrznych ścian arkad i znajdują się tam do dziś, jako jedyne elementy pierwotnego wystroju Grobu Nieznanego Żołnierza w zachowanym kształcie i miejscu). Perspektywę zamyka fragment północnego skrzydła Pałacu Saskiego.



II. 14. MNKi/H/5706/15.

MNKi/H/5706/15. II. 14. *Delegacje weteranów 1863 roku na pogrzebie Nieznanego Żołnierza w Warszawie.* Na pierwszym planie powstańcy styczniowi w podeszłym wieku, ubrani w mundury Wojska Polskiego, na głowach rogatywki. Wszyscy patrzą w stronę obiektywu. Jeden z weteranów trzyma zwinięty sztandar. W tle udekorowana kolumnada Pałacu Saskiego.

Pałac Saski został wysadzony przez Niemców w grudniu 1944 roku. Przetrwały trzy arkady centralne od strony placu i dwie od ogrodu. Zabezpieczone i częściowo odbu-

dowane, stały się wyjątkowym pomnikiem dzięki projektowi Zygmunta Stępińskiego<sup>93</sup>. W swej nowej architektonicznej formie Grób Nieznanego Żołnierza otrzymał kolejny wymiar - symbolu męczeństwa Polaków i zniszczenia stolicy państwa<sup>94</sup>.

W związku z 100. rocznicą rozpoczęcia I wojny światowej warto zwrócić uwagę na opisane muzealia dokumentujące zabytki znajdujące się w przestrzeni publicznej, a przywołujące pamięć o poległych, szczególnie tych bezimiennych, których mogiły stały się narodowymi symbolami. Płyta Nieznanego Żołnierza na Cmentarzu Wojsk Polskich 1863-1921 w Kielcach, podobnie jak tego typu tablice i pomniki w innych miastach, pozostaje świadkiem czci składanej walczącym. W skali całego kraju jest takim miejscem z pewnością mauzoleum w Warszawie. Przed zbliżającą się 100. rocznicą odzyskania niepodległości, jaką będziemy obchodzić w 2018 roku, warto również wesprzeć ideę rekonstrukcji Pałacu Saskiego i odbudowy tym samym istotnego elementu dziedzictwa kulturowego, tym bardziej w kontekście przywrócenia pierwotnego kształtu Grobu Nieznanego Żołnierza, najważniejszego pomnika pamięci i tożsamości narodowej<sup>95</sup>.

Paweł Grzesik

<sup>93</sup> Z. Stępiński, *Gawędy warszawskiego architekta*, Warszawa 1984, s. 8-9; E. Szwankowski, *Ulice i place Warszawy*, Warszawa 1970, s. 269. Nowe kraty od strony ogrodu zaprojektował artysta plastyk Henryk Grunwald, w: W. Strzałkowski, *Grób...*, op. cit., s. 47.

<sup>94</sup> W. Lisowski, *Żołnierz Nieznany*, op. cit., s. 34; M.M. Drozdowski, A. Zahorski, *Historia Warszawy*, Warszawa 2004, s. 377.

<sup>95</sup> Obecnie towarzystwa społeczne jak Stowarzyszenie „Saski 2018”, wspierane przez warszawianistów, ludzi nauki i kultury, postulują odbudowę Pałacu Saskiego. Pałac zostałby oddany społeczeństwu, w kształcie sprzed wybuchu II wojny światowej, na 100. rocznicę odzyskania przez Polskę niepodległości w 2018 roku.

TOMBS OF THE UNKNOWN SOLDIER IN KIELCE AND WARSAW  
IN THE LIGHT OF ARCHIVES AND COLLECTIONS  
OF THE NATIONAL MUSEUM IN KIELCE

The paper was inspired by the collections of National Museum in Kielce. Its content is divided into two parts, each of which presents a historical outline and describes museum exhibits documenting the tombs of the Unknown Soldier in Kielce and Warsaw.

The idea of commemorating the Unknown Soldier was born in France, and originated from the tragic experiences of the World War I. In Poland, revived after 123-year-long Period of Partitions, it assumed unusual proportions. In many towns citizens spontaneously began to revere the memory of the Unknowns by laying stone tablets in their honour. The first such tablet appeared on December 2, 1924 in Warsaw, giving rise to a series of similar events in dozens of other Polish cities.

In April 1925, in front of the Town Hall in Kielce's Market Square a stone tablet saying: "TO THE UNKNOWN SOLDIER/KIELCE, APRIL 12, 1925" was laid. Within subsequent years the place saw a lot of patriotic demonstrations and celebrations. In November 1934 the tablet was moved to the cemetery, where it still remains. In its former site another plaque was unveiled, dedicated to the fallen soldiers of Kielce regiments. For the citizens the plaque was a symbolic tomb of the Unknown Soldier. It was probably destroyed by the Nazis when they entered Kielce in September 1939.

On January 24, 1925, the Council of Ministers decided to erect a tomb of the Unknown Soldiers – designed by Stanisław Ostrowski - within the arcade of the Saxon Palace in Warsaw. The architectural setting – the Palace's colonnade and the green of the adjacent Saxon Garden – made a dignified composition, and the impressive capital square raised the rank of this unusual symbol of national memory. On October 29, 1925, the coffin of the Unknown Soldier was exhumed at the Cemetery of the Defenders of Lwów. After celebrations in Lwów, the coffin of the anonymous hero was transported to Warsaw on a special train and buried with full state and military honours, on November 2.

In December 1944, after the Warsaw Uprising, the Saxon Palace was completely demolished by the Germans. Only three central arcades facing the square and two facing the garden were preserved. In its new architectural form, designed by Zygmunt Stępiński, the Tomb of the Unknown Soldier symbolizes martyrdom of the Poles and destruction of the Polish capital.

With the approaching 100th anniversary of the outbreak of World War I, museum collections and exhibits commemorating the fallen soldiers, especially the unknown ones, are worth paying attention to. Also the idea of reconstruction of the Saxon Palace and rebuilding an important element of our cultural heritage deserves support, especially in the context of restoring the original form of the Tomb of the Unknown Soldier – this monument of national memory and identity.

*Paweł Grzesik*

BARBARA MARIA GAWĘCKA

## DZIEJE POMNIKA CZYNU LEGIONOWEGOW KIELCACH

Tematem artykułu są dzieje Pomnika Czynu Legionowego w Kielcach. Monument upamiętnia wkroczenie tej formacji wojskowej do Kielc w sierpniu 1914 roku oraz jej bohaterskie walki w latach 1914-1918. Stoi on na Placu Józefa Piłsudskiego, przy ul. ks. Piotra Ściegiennego, przed Wojewódzkim Domem Kultury w Kielcach. Rzeźba, znajdująca się na wysokim postumencie, ukazuje czterech legionistów w marszu, lekko pochylonych ku przodowi. Ubrani są w mundury legionowe, dwurzędowe. Na głowie maciejówka - prosta czapka z okrągłym, nieutwardzonym denkiem, wykonywana z sukna, bodajże najbardziej charakterystyczna i rozpoznawalna część umundurowania żołnierzy I Brygady Legionów. Na prawym ramieniu spoczywa broń, przy pasie ładownica, zaś na plecach tornistry, zwane wówczas „cielakami”.

Legiony Polskie utworzone zostały w 1914 roku, w dniu wypowiedzenia wojny Serbii przez Austro-Węgry. Komisja Skonfederowanych Stronnictw Niepodległościowych wydała odezwę, w której zapowiadała powołanie Rządu Narodowego oraz wzywała do zgłaszania się do polskich organizacji militarnych, które zostały określone jako „związek polskiej armii”. 30 lipca 1914 roku Józef Piłsudski polecił rozesłać rozkazy przygotowawcze do mobilizacji, zaś w nocy z 1 na 2 sierpnia wydał skierowany do wszystkich okręgów rozkaz o mobilizacji. Obejmował on nie tylko członków Związków Strzeleckich, ale także Polskie Drużyny Strzeleckie. Prowadzący mobilizację mieli przeciwdziałać wchłonięciu strzelców przez armię austriacką. Początkowo siedzibą sztabu powstających wojsk polskich była krakowska kawiarnia „Esplanada”, zaś na miejsce koncentracji strzelców wyznaczono tereny Wystawy Architektury i Wnętrz w otoczeniu parkowym na Oleandrach, gdzie wcześniej zgłaszali się członkowie Związków Strzeleckich, głównie z Królestwa Polskiego, na letnie szkolenia wojskowe. Pierwszym pracom organizacyjnym towarzyszyły rozmowy z dowództwem krakowskiego korpusu, które reprezentował oficer oddziału wywiadowczego kpt. Józef Rybak. 2 sierpnia podczas konferencji Piłsudskiego z Rybakiem ustalono, że po rozpoczęciu wojny oddziały strzeleckie wkroczą do Królestwa, jednak nie do Zagłębia, które zajęli już Niemcy, lecz udadzą się w kierunku Miechowa i Kielc<sup>1</sup>. 3 sierpnia Piłsudski sformował kompanię piechoty ze Strzelca i Drużyn Strzeleckich, tzw. „kadrówkę”, która miała pierwsza wkroczyć do Królestwa Polskiego. Komendantem 1 Kampanii Kadrowej został Zbigniew Kasprzycki, dotychczasowy dowódca szwajcarskiego oddziału strze-

---

<sup>1</sup> M. Klimecki, K. Filipow, *Legiony to... Szkice z dziejów Legionów Polskich*, Białystok 1998, s. 42-44.



leckiego<sup>2</sup>. Dowodził kompanią tylko przejściowo, po przekroczeniu granicy Królestwa jego miejsce zajął Kazimierz Herwin-Piątek, austriacki oficer rezerwy. Kompania liczyła ponad 144 strzelców. Żołnierze posiadali przeważnie obywatelstwo rosyjskie. Zostali uzbrojeni w Mannlichery (wz. 90 i 95, kal. 8 mm) oraz umundurowani i wyekwipowani w jednakowe tzw. cielaki, ładownice, chlebaki i łopatki. Decyzja wyruszenia 1 Kompanii Kadrowej zapadła 5 sierpnia. Kadrowka przekroczyła granicę 6 sierpnia około 9 rano. Maszerując przez Michałowice, dotarła wieczorem do Słomnik. 9 sierpnia kompania kadrowa, już pod dowództwem Herwina-Piątki, zajęła Książ Wielki i Jędrzejów. W ślad za nią wyruszyły dwie dalsze kompanie i 10 sierpnia wszystkie trzy połączyły się tworząc batalion kadrowy. W następnym dniu batalion przeszedł rzekę Nidę i zajął Chęciny<sup>3</sup>. 12 sierpnia batalion strzelecki skierował się w kierunku Kielc. Pod Słowikiem dołączyła doń Komenda Główna. Około godz. 11 do miasta wkroczył dwunastoosobowy patrol konny Beliny, który przeprowadził rozpoznanie. Potwierdził on wcześniejsze informacje, że w rejonie znajdują się rosyjskie oddziały z 14 dywizji kawalerii. Komisarz Rządu Narodowego, Ignacy Boerner zajął na potrzeby komisariatu i Komendy Głównej pałac gubernatorski (pałac biskupów krakowskich)<sup>4</sup>. Józef Piłsudski - na czele oddziału strzelców, który liczył ok. 400 ludzi - tego samego dnia, wkroczył do Kielc i zatrzymał się w pałacu. *Tak oto miasto, jak pisze Urszula Oettingen: ...stało się ośrodkiem działalności strzeleckiej i ważnym punktem na mapie działań wojskowych i politycznych obozu niepodległościowego. Tutaj 12 i 13 sierpnia oraz od 19 sierpnia do 10 września 1914 r. przebywała formacja dowodzona przez Piłsudskiego [...]. Tu starano się w miarę samodzielnie budować polskie wojsko, pozyskiwać ludność do walki prowadząc akcję werbunkową i szukając poparcia dla swoich planów ze strony różnych grup społecznych; realizowano zadania wywiadowcze, rozpoznawcze, agitacyjno-propagandowe...*<sup>5</sup>. Jak zauważają Wacław Jędrzejewicz i Janusz Cisek, w publikacji *Kalendarium życia Józefa Piłsudskiego 1867-1935*, przyjęcie polskich oddziałów było raczej chłodne, jedynie nieliczne grupy witały je z sympatią<sup>6</sup>. Część ludności przyjęła z nadzieją wojsko, o czym mówi sam fakt oczekiwania na nie. Głównym miejscem powitania była ul. Krakowska, obejmująca w owym czasie odcinek od Krakowskiej Rogatki do Placu Jana Pawła II<sup>7</sup>. Jak zauważa U. Oettingen: *...prawie trzytygodniowy pobyt strzelców w mieście spowodował, że tu nastąpiła rozbudowa grupy Piłsudskiego w sensie organizacyjnym i militarnym oraz wzmocnienie jej spójności ideowej*<sup>8</sup>.

Bezpośrednio po śmierci Józefa Piłsudskiego pojawiła się myśl upamiętnienia jego

<sup>2</sup> W. Jędrzejewicz, J. Cisek, *Kalendarium życia Józefa Piłsudskiego 1867-1935*, t. I, 1867-1918, Wrocław - Warszawa - Kraków 1994, s. 259.

<sup>3</sup> M. Klimecki, K. Filopow, *Legiony to...*, op. cit., s. 46, 47, 49.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 53.

<sup>5</sup> U. Oettingen, *Obraz Kielc w sierpniu i wrześniu 1914 roku w pamięci żołnierzy Legionów Polskich*, w: *Kielce i kielczanie w XIX i XX wieku*, pod red. U. Oettingen, Kielce 2005, s. 149; J. Osiecki, S. Wyrzycki, *Legionowym szlakiem... Z dziejów oddziałów Józefa Piłsudskiego na Kielecczyźnie 1914-1915*, Kielce 2008, s. 44; T. Kosiński, *Kampania kielecka oddziałów strzeleckich pod dowództwem Józefa Piłsudskiego w sierpniu 1914 r.*, *Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach* (dalej RMNKi), t. 17, pod red. A. Obornego, Kielce 1993, s. 108-109.

<sup>6</sup> W. Jędrzejewicz, J. Cisek, *Kalendarium życia...*, t. I, op. cit., Wrocław - Warszawa - Kraków 1994, s. 263.

<sup>7</sup> U. Oettingen, *Obraz Kielc...*, op. cit., s. 155; U. Oettingen, *Wejście strzelców do Kielc w 1914 roku w świetle źródeł legionowych*, w: *Rocznik Świętokrzyski, Seria A, Nauki Humanistyczne*, t. 29, red. U. Oettingen, Kielce 2005, s. 86-93.

<sup>8</sup> U. Oettingen, *Obraz Kielc...*, s. 150; U. Oettingen, *1. Pułk Piechoty Legionów Polskich w Kielcach 19 sierpnia - 10 września*, w: *Z dziejów Kielc w latach 1914-1918*, red. U. Oettingen, Kielce 2004, s. 36.

Il. 1. Pocztówka z fragmentem Pomnika Legionów w Kielcach, wydana nakładem Komitetu Budowy Pomnika Legionów w Kielcach, 1938, kopia cyfrowa ze zbiorów APK, Społeczny Komitet Odbudowy Pomnika Czynu Legionowego w Kielcach 1988-1992 (dalej SKOPCL), sygn. 5, fot. 3.



pobytu w Kielcach w 1914 roku. Zebrano nawet na ten cel kilka tysięcy złotych. Jak czytamy na łamach czasopisma „Radostowa” w 1938: *Wkrótce jednak, gdy sprawa uczczenia Pamięci Marszałka urosła do zagadnienia ogólnopolskiego, inicjatywa miejscowa doznała zatamowania. Aż w roku ubiegłym pchnął ją znowu naprzód wojewoda kielecki p. dr Władysław Dziadosz. Dzięki niemu ruszyły żywo naprzód prace, zmierzające do utworzenia w zamku kieleckim Sanktuarium Pierwszego Marszałka Polski, budowy pomnika Legionów oraz tablic, obelisków, kapliczek itp. pamiątek w miejscach, wślawionych bojami Strzelców w Kielcach w 1914 r.*<sup>9</sup>

Komitet Budowy Pomnika Legionów w Kielcach, złożony z 81 osób, został utworzony 28 grudnia 1937 roku. W skład władz Wydziału Wykonawczego Komitetu weszli: prezes - dr Władysław Dziadosz, wojewoda, pierwszy wiceprezes - Juliusz Zulauf, generał, drugi wiceprezes - inż. Zygmunt Sowiński, poseł - dr Józef Zaleski, sekretarz - dyr. Jan Jedliński, skarbnik oraz członkowie Komitetu: poseł - Tomasz Kozłowski, wicewojewoda - Waław Lutowski, prezydent miasta - Stefan Artwiński i mecenas - Roman Cichowski. W skład Komisji Rewizyjnej wchodził: prezes O.I.K. - Lubosław Tomassi, pułk. dypl. - Jan Dojan-Surówka i Leokadia Smoleńska, a w skład Komisji Pożubownej pułk. dypl. - Jan Bigo, prokurator - dr Henryk Wallisch i krajoznawca - prof. Edmund Massalski. W owym czasie podjęto decyzję, by prosić znaczące osobistości o protektorat nad podjętą akcją oraz przyjęcie członkostwa w Prezydium Honorowym, m.in. Prezydenta Rzeczypospolitej Ignacego Mościckiego, marszałka Edwarda Śmigłego-Rydza i Aleksandrę Piłsudską. Z biegiem czasu napływały liczne deklaracje przystąpienia do Komitetu. Natomiast w Opocznie powstał nawet Komitet Powiatowy<sup>10</sup>.

Na wykonawcę pomnika poświęconego Legionom Komitet wybrał Jana Floriana Raszke, (1871-1945), rzeźbiarza, malarza, medaliera i pedagoga. Raszka wykonywał portrety, posągi konne, akty, płaskorzeźby, prace o tematyce alegorycznej, historycznej i religijnej<sup>11</sup>, a co najważniejsze był legionistą, który na swoim koncie miał szereg prac związanych z tą tematyką. Reszka zgłosił się do służby w Legionach i otrzymał przydział do Komendy Legionów Polskich jako rzeźbiarz wojenny. Oficjalnie służył

<sup>9</sup> J.P. Stan robót nad upamiętnieniem pobytu Wojska Polskiego w Kielcach w 1914 r., „Radostowa” nr 2, 1938, s. 38.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 39.

<sup>11</sup> M. Biernacka, „Raszka Jan Florian”, (hasło) w: Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). *Malarze rzeźbiarze graficy*, t. VIII, pod red. U. Markowskiej i K. Mikockiej-Rachubowej, Warszawa 2007, s. 229, 231.

w Legionach od 11 sierpnia 1916 roku. Na froncie przebywał od maja 1916, za zezwoleniem Kwatery Prasowej Naczelnej Komendy Armii. Służbę zakończył 1 listopada 1917 roku. Jako żołnierz pracował nad studiami portretowymi oficerów do serii medali i plaket. Wykonał plaketę z brązu „Bieliniak”, model posągu konnego „Bieliniak”, projekty odznak 4 Pułku Piechoty Legionów Polskich oraz projekt pomnika „Legionom 1914-1915-1916”, portretował też Józefa Piłsudskiego. Kilkakrotnie przymierzał się do najsłynniejszej szarży kawalerii pod Rokitną, wykorzystując wcześniejsze studia z frontu, wykonał w 1917 roku rzeźbę przedstawiającą czterech żołnierzy 4 pp Leg. tzw. „Czwórkę” (nazywaną także „Czwórką legionistów”, „Czwórką strzelców”, „Czwórką w marszu”, „Pierwszą czwórką”, „Czwartakami”, „Grupą czwartaków”). Zapewne odlew w gipsie, po raz pierwszy został wystawiony w 1918 roku, zaś odlewy w brązie w 1929 i 1933 roku. Artysta dostał za tę pracę II nagrodę Komitetu TZSP na konkursowej wystawie „Rok 1920”.

Po odzyskaniu niepodległości Raszka zajął się rzeźbą „Zmartwychwstanie Polski”. W 1919 roku powstała statua wojownika „Obrońcom Kresów”. Podczas wojny polsko-bolszewickiej Raszka ponownie zaciągnął się do wojska, gdzie projektował afisze i możliwe, że również odznaki. Wówczas powstał model posągu konnego generała Józefa Hallera oraz praca „Cud nad Wisłą”<sup>12</sup>. Ważną częścią twórczości Raszki była rzeźba posągowa. W dwudziestoleciu międzywojennym wzniesiono kilka monumentów jego autorstwa o tematyce legionowej, m.in. „Pomnik Powstańców i Legionistów Śląskich” w Dziedzicach, pomnik „Obrońców Śląska” odsłonięty w Skoczowie, pomnik „Legionistom Ślązakom poległym za Polskę” odsłonięty w Cieszyń. Projektował także dla Krakowa pomnik wymarszu I Kompanii Kadrowej Legionów Polskich z Oleandrów, w którym zamierzał wykorzystać swoją rzeźbę „Czwórkę”. Została ona umieszczona także na pomniku poległych legionistów na Cmentarzu Rakowieckim<sup>13</sup>.

W 1937 roku Raszka otrzymał zamówienie na pomnik Czynu Legionowego w Kielcach, którego odsłonięcie planowano na 25-lecie wkroczenia I Kompanii Kadrowej do Kielc. Wykonał model w glinie (zaginiony), ukazujący czterech Legionistów, tzw. „Czwórkę”, która następnie została powiększona<sup>14</sup>. Urszula Oettingen, w artykule pt. *Pomnik Legionów w Kielcach*, zamieściła obszerne fragmenty pamiętnika Jana Raszki, ukazujące jego prace przy monumencie<sup>15</sup>.

W Archiwum Państwowym w Kielcach zachowała się korespondencja Raszki dotycząca pomnika. W jednym z listów z 1937 rzeźbiarz pisał, że zaraz po otrzymaniu fotografii zabrał się do szkicowania. Twierdził, że próbował: *...na cokole umieścić trochę płaskorzeźb ale niestety nie da się. Przy tej redukcji musi cokolwiek pozostać jak najprostszyszy - mogą być tylko napisy umieszczone*<sup>16</sup>. Artysta, jak dowiadujemy się z jego listu,

<sup>12</sup> M. Biernacka, „Raszka Jan Florian”, s. 233; W. Milewska, M. Zientara, *Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy 1914-1918*, Kraków 1999, passim.

<sup>13</sup> M. Biernacka, „Raszka Jan Florian...”, s. 236, 237.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 237; *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*, praca zbiorowa pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1974, s. 415; *Kielce. Szlak miejski. Przewodnik turystyczny*, tekst: R. Garus, D. Krawczyk, J. Małys, K. Zapalowa, R. Ziężo, Kielce 1994, s. 6.

<sup>15</sup> U. Oettingen, *Pomnik Legionów w Kielcach*, w: RMNKi, t. 18, red. A. Oborny, Kielce 1995, s. 171-192. Pamiętnik znajduje się w Muzeum Sztuki Medalierskiej we Wrocławiu.

<sup>16</sup> Korespondencja Jana Raszki dotycząca pomnika w Kielcach, Archiwum Państwowe w Kielcach (dalej APK), Urząd Wojewódzki Kielecki. Wydział Komunikacyjno-Budowlany Oddział Sztuki 1919-1945 (dalej UKW I), Opiniowanie w sprawie zatwierdzenia pomników wznoszonych w miejscach publicznych, sygn. 21370, k. 2-4.

przysłał projekt Pomnika Legionów do Kielc. Był on wykonany w skali 1:20. Cokół zrobiono z gipsu, zaś rzeźba „Czwórki” w plastelinie<sup>17</sup>. W kolejnym liście do wojewody z 18 października 1937 rzeźbiarz informował o kosztach inwestycji. Cena modelu „Czwórki” sporządzonego w glinie i odlanego w gipsie o wymiarach 2 m 40 cm x 2 m 40 cm x 1 m 20 cm, wynosiła 40 000 zł. Tyleż samo kosztować miał odlew w brązie tej samej wielkości. Natomiast cokół z kamienia wraz z innymi wydatkami miał zostać wykonany za 20 000 zł. Cały posąg, zdaniem rzeźbiarza, miał kosztować 100 000 zł. Na sporządzenie modelu „Czwórki” i odlewu w gipsie artysta potrzebował dziewięciu miesięcy, zaś siedmiu miesięcy żądała firma, która miała zrobić odlew w brązie. Jak dalej pisze Raszka: *Pomnik Legionów wysokości 10 metrów da się wykonać w granicach przewidzianych kosztów. Co zaś do czasu, to w brązie mógłby być odsłonięty dopiero w roku 1939. W roku 1938 mógłby zaś być odsłonięty tylko w ten sposób, żeby się na cokole ustawiło Czwórkę odlaną w gipsie a imitowaną na bronz, jak to zrobiłem swego czasu - ja już dwa pomniki tak odstawiałem. W każdym razie musiałbym się do wielkiego modelu zabrać możliwie zaraz i najuprzejmiej proszę o łaskawe zarządzenie by mi fotografie i pomiary Placu i Gmachu P.W. przesłano możliwie rychło*<sup>18</sup>.



Il. 2. J. Raszka i jego rzeźba „Czwórka”, w tle makietą pomnika Czynu Legionowego w Kielcach, 1937 rok, kopia cyfrowa ze zbiorów APK, SKOPCL, sygn. 5, fot. 23.

W odezwie do ludności miasta Kielce z 29 września 1938 roku prezydent miasta Stefan Artwiński oznajmiał, że: *...w dniu 2 października nastąpi w Kielcach odsłonięcie pomnika Legionów, którą to uroczystość zaszczytą swą obecnością najwyżsi Dostojnicy Państwowi i goście z całej Polski*<sup>19</sup>. Zapraszał do uczestnictwa w ceremonii wszystkich obywateli, a także prosił mieszkańców o uporządkowanie chodników i jezdni oraz ude-

<sup>17</sup> Korespondencja Jana Raszki dotycząca pomnika w Kielcach, APK, UKW I, sygn. 21370, k. 8.

<sup>18</sup> Korespondencja Jana Raszki dotycząca pomnika w Kielcach, APK, UKW I, sygn. 21370, k. 10.

<sup>19</sup> Odezwa prezydenta Stefana Artwińskiego do ludności miasta Kielce z 29 września 1938 r., APK, AmK, Akta dotyczące budowy pomnika Legionów w Kielcach, 1938 r., sygn. 2292, k. 5, 6, k.5.

korowanie swych domów flagami o barwach państwowych<sup>20</sup>. Komitet Budowy Pomnika Legionów na czele z wiceprezydentem miasta Bronisławem Dobroczyńskim, spodziewając się przybycia licznych gości z całej Polski, a nie będąc w stanie wszystkim zamiejscowym uczestnikom uroczystości zapewnić noclegów w hotelach, zwrócił się za pośrednictwem Zarządu Miejskiego do mieszkańców Kielc o pomoc w zakwaterowaniach gości<sup>21</sup>.

Na skutek przyspieszenia terminu o rok, pomnik tymczasowo zrealizowano w gipsie patynowanym na brąz, stojący na postumencie z czerwonego granitu. Odsłonięty został 2 października 1938<sup>22</sup>, „Gazeta Kielecka” relacjonowała te wydarzenia: *Tegoż dnia o godzinie 8 rano, jak donosiła prasa, odbyło się nadzwyczajne posiedzenie Rady Miejskiej. Po posiedzeniu Rada przywitała dostojnych gości chlebem i solą. Następnie gen. broni Kazimierz Sosnkowski udał się na Plac Panny Marii, gdzie po przyjęciu raportu od Kompanii Honorowej, przyjęty został u wrót Katedry przez bp. Ordynariusza. W Katedrze Kieleckiej, gdzie zgromadzili się przedstawiciele wojska, administracji, organizacji zawodowych i społecznych, Biskup celebrował uroczystą Mszę Świętą. Później poświęcono Sanktuarium J. Piłsudskiego. Następnie gen. Sosnkowski dokonał odsłonięcia pomnika Legionów, wygłaszając dłuższe przemówienie. Po czym odbyła się imponująca defilada wojskowa*<sup>23</sup>.

Dwa miesiące wcześniej, celem uczczenia 24 rocznicy odrodzenia Polskiej Siły Zbrojnej i wymarszu w bój o Niepodległość Narodu Pierwszej Kompanii Kadrowej Legionów Polskich pod wodzą Józefa Piłsudskiego, zorganizowano 6 sierpnia 1938 roku o godz. 10 w kościele katedralnym nabożeństwo z udziałem przedstawicieli władz i delegacji stowarzyszeń społecznych ze sztaandarami<sup>24</sup>. Jak pisał Emil Zaremba w 1938 na łamach „Pamiętnika Koła Kielczan”: *...w związku z ustawieniem pomnika plac odpowiednio przebudowano, pokryto zielencami oraz rozstawiono kilkadziesiąt lamp do-koła*<sup>25</sup>.

<sup>20</sup> Ibidem, k. 5, 6.

<sup>21</sup> Prośba Komisji Kwaterunkowej Komitetu Budowy Pomnika Legionów wraz z arkuszem do wypełnienia w sprawie noclegów dla zamiejscowych uczestników uroczystości poświęcenia pomnika Czynu Legionowego, APK, AmK, Akta dotyczące budowy pomnika Legionów w Kielcach, 1938 r., sygn. 2292, k. 4.

<sup>22</sup> M. Biernacka, „Raszka Jan Florian...”, op. cit., s. 237; *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*..., op. cit., s. 415; *Kielce. Szlak miejski. Przewodnik turystyczny*, tekst: R. Garus, D. Krawczyk, J. Małyś, K. Zapalowa, R. Zięzio, Kielce 1994, s. 6; *Kielecki Obszar Metropolitalny przyjazny każdemu. Przewodnik nie tylko dla pełnosprawnych*, tekst R. Garus, Kielce 2010, s. 47; C. Jastrzębski, K. Otwinowski, M. Otwinowska, *Miejsca Pamięci Narodowej w Kielcach*, Kielce 2010, s. 57; *Ilustrowany przewodnik po Kielcach*, tekst R. Garus, D. i W. Strzałubowie, Kielce 2007, s. 104; U. Oettingen, *Rola miejsc pamięci narodowej związanych z osobą Józefa Piłsudskiego w kształtowaniu tożsamości regionu świętokrzyskiego w latach 1919-1939*, w: *Województwo kieleckie i świętokrzyskie w latach 1919-2009. Bilans sukcesów i niepowodzeń*, pod red. E. Słabińskiej, Kielce 2010, s. 67; A. Myślińska, „Tryptyk kielecki” na tle zapomnianych dzieł batalistycznych Stanisława Batowskiego Kaczora, w: *Z dziejów Kielc w latach 1914-1918*, pod red. U. Oettingen, Kielce 2004, s. 169; J. Kuczyński, „Mazam na pamiątkę”, czyli o wpisach do księgi pamiątkowej w Sanktuarium Marszałka Józefa Piłsudskiego, w: RMNKi, t. 18, pod red. A. Obornego, Kielce 1995, s. 255.

<sup>23</sup> 2 października w Kielcach, w: „Gazeta Kielecka”, nr 75 1938, s. 1.

<sup>24</sup> Zaproszenie na uroczyste nabożeństwo celem uczczenia 24 rocznicy odrodzenia Polskiej Siły Zbrojnej i wymarszu w bój o Niepodległość Narodu Pierwszej Kompanii Kadrowej Legionów Polskich pod wodzą Józefa Piłsudskiego, APK, AmK, Akta dotyczące budowy pomnika Legionów w Kielcach, 1938 r., sygn. 2292, k. 9.

<sup>25</sup> E. Zaremba, *Obraz życia kulturalnego Kielc*, w: „Pamiętnik Koła Kielczan”, t. VIII, Kielce -

Prasa przychylnie odnosiła się do monumentu. Na łamach „Radostowej” można było w 1938 przeczytać: *Zacięta stanowczość i wiara, które zakłął prof. Raszka w swoje dzieło, zdają się mieszać z pieśnią strzelecką jak przed 24 laty*<sup>26</sup>. I dalej: *Od dwu miesięcy już wyrwa się ku Kielcom wspaniale pochylona w marszowym kroku pierwsza czwórka kompanii kadrowej. Ustawiona na wyniosłym cokole z polerowanego granitu i choć przykuta potężnym fundamentem do Placu W.F i P.W. idzie mimo to naprzód. Siła zdobywczego ducha wkracza poza historyczną rogatką krakowską zajmuje zamek, magistrat, dworzec i całe wreszcie miasto ogarnia impetem idei, która ją ongiś rzuciła na szlak krakowsko-kielecki i wytrwałością woli, która ją wiodła*<sup>27</sup>.

Il. 3. Pomnik Legionów w Kielcach, 1938 r., zdjęcie reprodukowane za: E. Zaremba, *Obraz życia kulturalnego Kielc w roku 1938*, w: „Pamiętnik Koła Kielczan”, t. VIII, Kielce - Warszawa 1938, brak paginacji po s. 88.



Razem z pomnikiem „Czwórki” postanowiono stworzyć Sanktuarium Józefa Piłsudskiego w pałacu biskupim, jego głównej kwaterze w Kielcach. W 1937 roku, pod przewodnictwem wojewody dr. Władysława Dziadosza, odbyło się posiedzenie Wydziału Wojewódzkiego, na którym uchwalono budżet oraz zgodzono się na pokrycie kosztów urządzenia kwatery Marszałka<sup>28</sup>. 11 lutego 1937 dokonano komisyjnych oględzin ówczesnego gmachu Urzędu Wojewódzkiego w celu ustalenia pomieszczenia Komendy I Brygady Legionów w czasie ich pobytu w Kielcach w 1914 roku<sup>29</sup>. W Archiwum Państwowym w Kielcach zachował się protokoły z prowadzonych prac<sup>30</sup>. Swoją kształt Sanktuarium zawdzięcza artyście rzeźbiarzowi Stanisławowi Rzeckiemu, laureatowi konkursu ogłoszonego przez wojewodę w 1937 roku. Rzecki w przedsięwzięciu współpracował z artystą malarzem W. Borowskim, z rzeźbiarzem W. Skuczyńskim oraz konserwatorem okręgowym dr. A. Olesiem<sup>31</sup>.

Warszawa 1938, s. 81-94, s. 89.

<sup>26</sup> P. *Pamięci czynu legionowego*, w: „Radostowa”, nr 7-8, (1938), s. 113.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> [?], *Pomnik Legionów stanie w Kielcach w przyszłym roku*, w: „Gazeta Kielecka”, 163 (1937), s. 1.

<sup>29</sup> *Protokół komisyjnych oględzin gmachu Urzędu Wojewódzkiego /tzw. pałacu pobiskupiego/ w Kielcach, odbytych w dniu 11 lutego 1937 r. w sprawie ustalenia pomieszczenia Komendy I Brygady Legionów Polskich w czasie pobytu w Kielcach w 1914 r.*, APK, AmK, 1927, 1930-1939, sygn. 21519 sygn. 21519, k. 66.

<sup>30</sup> *Protokół komisyjnych oględzin robót prowadzonych przy gmachu Urzędu Wojewódzkiego a w szczególności części mieszczącej Sanktuarium Marszałka Józefa Piłsudskiego, odbytej w dniu 2 września 1938 r. pod przewodnictwem Pana Wojewody Kieleckiego dr. Władysława Dziadosza*, APK, UWK I, sygn. 21519, k. 84-85.

<sup>31</sup> J. Główna, *Sanktuarium Marszałka Józefa Piłsudskiego*, w: *Kielce miasto Legionów*, pod red. T. Ko-

Zarówno do Sanktuarium Piłsudskiego, jak i do pomnika „Czwórki” podchodzono w sposób bardzo emocjonalny, o czym świadczyć może fragment artykułu z 1938 roku: *Jak w odbudowie zamku kieleckiego, który miał zaszczyt służyć za kwaterę Komendanta w jego walce o niepodległość uwieczniła się racja państwowości polskiej, powołanej do życia czynem zbrojnym, jak wyraził się w niej ideowy sens tworzenia arcydzieł dla utrwalenia wspólnych okresów dziejowych, tak w utworzeniu Sanktuarium w zamku i wniesieniu pomnika wypowiedziały się i będą przemawiać na przyszłość do nas stałe nauki, doświadczenia i cele współczesnego pokolenia żołnierskiego. „Żyła w nas ta wściekła ambicja, własnymi siłami wytworzyć nowe wartości polskie” - zdajemy się czytać u wejścia do Sanktuarium i u cokółu pomnika Legionów<sup>32</sup>.*

Rzeźba „Czwórki” z pomnika Czynu Legionowego została zniszczona przez hitlerowców w 1939 roku. Cokół zaś rozebrano w 1950<sup>33</sup>. W miejscu zniszczonego monumetu 12 sierpnia 1981 roku, w rocznicę wkroczenia Legionów do Kielc, mieszkańcy zamieścili tablicę informującą o tym wydarzeniu. Dziś możemy ją zobaczyć, przymocowaną do kamienia z wykutymi datami 1914 - 1984, stojącego nieopodal pomnika<sup>34</sup>. Na tablicy znajduje się napis:

NA TYM MIEJSCU STAŁ  
ZNISZCZONY W CZASIE OKUPACJI  
POMNIK CZYNU LEGIONOWEGO  
PROJ. J. RASZKI UPAMIĘTNIAJĄCY  
WKROCZENIE „STRZELCÓW” DO KIELC  
12. VIII. 1914 r.

Komitet Odbudowy Pomnika Czynu Legionowego powołany został uchwałą Miejskiej Rady Narodowej w Kielcach, nr III/26/88, z 27 października 1988 roku. Komitet liczył 21 osób. Od wiosny 1990 powstał drugi nieformalny komitet działający równolegle. Oba te stowarzyszenia zostały połączone uchwałą Rady Miejskiej w Kielcach, nr 111/91, 21 lutego 1991. Komitet liczył 32 działaczy. Na walnym zebraniu Komitetu 9 marca 1991 wybrano prezydium, w składzie: Stefan Karski - przewodniczący, Zbigniew Kowalczewski - wiceprzewodniczący, Stanisław Szrek - wiceprzewodniczący, Jan Łęski - sekretarz, Władysław Pedrycz - skarbnik oraz trzech członków - Adam Masalski, Ryszard Ślaski i Tymoteusz Wróblewski<sup>35</sup>. Jak czytamy w *Sprawozdaniu z działalności Społecznego Komitetu w latach 1988-1992*, sporządzonym w grudniu 1992: *...rekonstrukcja monumentalnego Pomnika wiernego w szczegółach pierwowzorowi, zarazem dzieła sztuki rzeźbiarskiej i dużej budowli, usytuowanego na zaniedbanym pod każdym względem skwerze wielkomiejskim, wymagała poważnych środków finansowych i ogromnej pracy wielu ludzi. Pieniądże trzeba było uzyskać przede wszystkim od społe-*

sińskiego, Kielce 2007, s. 103-114, s. 103-104; L. Michalska-Bracha, *Sanktuarium Józefa Piłsudskiego i Muzeum Legionów Polskich w dawnym pałacu pobiskupim w Kielcach*, w: RMNKi, t. 17, pod red. A. Obornego, Kielce 1993, s. 167-181; O rekonstrukcji Sanktuarium pisze Lidia Michalska-Bracha, w: *Rekonstrukcja Sanktuarium Józefa Piłsudskiego w pałacu kieleckim*, w: RMNKi, t. 18, pod red. A. Obornego, Kielce 1995, s. 215-220.

<sup>32</sup> P., *Pamięci czynu legionowego*, w: „Radostowa”, nr 7-8, (1938), s. 113.

<sup>33</sup> M. Biernacka, „Raszka Jan Florian...”, op. cit., s. 237.

<sup>34</sup> P. Wojtyś, *Z sercem w plecaku czyli wędrówki po drogach i bezdrożach ziemi świętokrzyskiej i sandomierskiej. Część I. Kielce i okolice. Przewodnik turystyczny*, Kielce 2005, s. 107-108; P. Wojtyś, *Kielce i okolice*, Kielce 2007, s. 22.

<sup>35</sup> Protokół Komisji Rewizyjnej Komitetu Odbudowy Pomnika Czynu Legionowego w Kielcach, z 29 grudnia 1992 roku, APK, SKOPCL, sygn. 1, k. 1-3, k. 1.

czeństwa, zakładów pracy, różnych instytucji i organizacji społecznych w kraju i za granicą. Do pracy stanąć więc musieli sprawni organizatorzy i propagandyści, fachowcy od finansów, przedstawiciele i działacze władz samorządowych m. Kielc. Konkretnie zadania wykonywali przedstawiciele środowisk artystycznych, naukowych, technicznych i rzemiosła. Podjęte dzieło doprowadzili wspólnym wysiłkiem do pomyślnego końca; rzeźbiarze, plastycy, historycy sztuki, architekci i urbaniści, projektanci konstrukcji, inżynierowie oraz robotnicy budownictwa i drogownictwa, elektrycy, geolodzy, kamieniarze, odlewnicy, dziennikarze, ekonomiści, duchowni, oficerowie i żołnierze WP, nauczyciele i ucząca się młodzież kielecka. Do czynu, bezinteresownego przynajmniej w części, zagrzewał wszystkich pracujących głęboki patriotyzm. [...] Pomnik Czynu Legionowego odbudowano dzięki bezinteresownej najczęściej pracy bardzo wielu ludzi, których zmobilizowała i pozyskała do współpracy stosunkowo nieliczna grupa działaczy Społecznego Komitetu skupionych w większości w jego Prezydium. Oni to właśnie dźwigali na swych barkach główny ciężar prac: koncepcyjnych, propagandowych, organizacyjnych, po części też artystycznych, administracyjnych i gospodarczo-finansowych. Opracowywali i rozsyłali /często na swój koszt/ trudną do policzenia ilość materiałów, pism, apeli, komunikatów i zawiadomień. Kwestowali za pieniędzmi, gromadzili i sprzedawali dary, prowadzili aukcje, biegali za złomem, materiałami budowlanymi i sprzętem potrzebnym do różnego rodzaju prac. Opracowywali koncepcje imprez patriotycznych, prowadzili je, projektowali plakaty, dyplomy, cegiełki i różne druki ulotne. [...] Starali się o poparcie władz samorządowych, państwowych, kościelnych i wojskowych. Koordynowali prace przedsiębiorstw, rzemieślników, wojska i młodzieży szkolnej<sup>36</sup>.

Rozpisano konkurs na wykonanie rzeźby „Czwórki”. Zespół opiniotawczy Społecznego Komitetu Odbudowy Pomnika Czynu Legionowego w Kielcach po zapoznaniu się z trzema ofertami, uznał za najkorzystniejszą propozycję rzeźbiarza Stefana Maja<sup>37</sup>. Cena jaką zaproponował, była pięciokrotnie niższa od pozostałych ofert. Ta społeczna postawa artysty stworzyła realną szansę odbudowy pomnika<sup>38</sup>. 30 listopada 1989 roku podpisano umowę pomiędzy Komitetem a rzeźbiarzem na wykonanie rzeźby w glinie oraz przygotowanie modelu w gipsie, który był niezbędny do późniejszego zrobienia odlewu w brązie<sup>39</sup>. Komitet w tym celu wypożyczył 17 maja 1989 model „Czwórki” z brązu w skali 1:4, który się zachował w Muzeum Medalierstwa we Wrocławiu<sup>40</sup>. Równocześnie z pracami nad rzeźbą Komitet zorganizował zbiórkę złomu miedzianego i brązowego, na rzecz przyszłego odlewu rzeźby<sup>41</sup>.

W 1989 ogłoszony został przez kielecki oddział Stowarzyszenia Artystów Rzeźbiarzy Polskich (SARP) konkurs na koncepcję zagospodarowania Placu im. Marszałka J. Piłsudskiego z uwzględnieniem usytuowania pomnika i architektonicznego rozwiązania jego najbliższego otoczenia. Zakwalifikowano projekt arch. Reginy Kozakiewicz-Opalko i arch. Tadeusza Wróbla do dalszego opracowania<sup>42</sup>. Autorom projektu Społecz-

<sup>36</sup> Społeczny Komitet Odbudowy Pomnika Czynu Legionowego w Kielcach, *Sprawozdanie z działalności Społecznego Komitetu w latach 1988-1992*, Kielce grudzień 1992, APK, SKOPCL, sygn. 1, k. 9-136, k. 11-14.

<sup>37</sup> Ibidem, k. 29.

<sup>38</sup> Ibidem, k. 47.

<sup>39</sup> Ibidem, k. 29.

<sup>40</sup> Ibidem, k. 47.

<sup>41</sup> Ibidem, k. 29, 47.

<sup>42</sup> Ibidem, k. 29. Realizacyjny szczegółowy plan zagospodarowania terenu placu Marszałka Józefa Piłsudskiego, APK, SKOPCL, sygn. 3.



ny Komitet zlecił wykonanie dokumentacji technicznej zagospodarowania Placu, który został przez nich sporządzony i przekazany w styczniu 1990 roku. Projekt konstrukcji postumentu opracował społecznie inż. Henryk Dłużewski, zaś projekt architektury cokołu wykonał arch. T. Wróbel. Przygotowując miejsce pod Pomnik Czynu Legionowego, przeniesiono rzeźbę „Macierzyństwo” i ustawiono ją na stokach Kadzielni, odkopano i wyburzono resztki starych konstrukcji tkwiących w ziemi. 12 maja 1990 roku, w 55. rocznicę śmierci J. Piłsudskiego, na placu jego imienia odprawiona została Msza Święta, podczas której wmurowano akt erekcyjny w fundamenty przyszłego cokołu pomnika. Funkcję kierownika budowy tego obiektu objął bezinteresownie Stanisław Szrek. Żelbetowy postument pomnika wzniesiono w czynie społecznym w ciągu dwóch miesięcy - w lipcu i sierpniu 1990. Obowiązki inspektora nadzoru pełnił społecznie Henryk Dłużewski<sup>43</sup>.

W dalszym ciągu zbierano pieniądze na pokrycie kosztów inwestycji. W Archiwum Państwowym w Kielcach znajduje się *Złota Księga ofiarodawców* na odbudowę Pomnika Czynu Legionowego w Kielcach<sup>44</sup>. Środki finansowe gromadzono podczas organizowanych kilkakrotnie aukcji dzieł sztuki i wartościowych przedmiotów podarowanych na ten cel przez kielczan. Uruchomiono również w Domu Towarowym „Puchatek” w Kielcach stoisko handlowe, w którym sprzedawano różne wyroby podarowane Społecznemu Komitetowi przez kieleckie zakłady pracy. Zaprojektowano i odlano z brązu okolicznościowy medal pamiątkowy, związany tematycznie z odbudową pomnika, który kupowali najchętniej kieleccy numizmatycy<sup>45</sup>.

Na początku stycznia 1991 roku Stefan Maj ukończył prace nad gipsowym modelem „Czwórki” i przekazał go do odlania w brązie Stefanowi Kowalówce - odlewnikowi z Węgrzców pod Krakowem. Wiosną tegoż roku zakład kamieniarski Tadeusza Modlińskiego w Cedzynie zaczął wycinać płyty granitowe z pozyskanych uprzednio gładów, na okładzinę pomnika. Kamieniarze zakończyli w kwietniu cięcie, szlifowanie i polerowanie płyt, natomiast w maju obłożyli nimi cały żelbetowy cokół<sup>46</sup>. W Archiwum Państwowym w Kielcach znajdują się także projekty techniczne oraz specyfikacje granitowych płyt okładzinowych cokołu pomnika<sup>47</sup>. W trzecią warstwę okładziny, od tyłu postumentu, zgodnie z propozycją państwa Grażyny i Stanisława Szreków wbudowano dwie stare płyty granitowe z 1938 roku. Pomógł w tym długoletni szef produkcji w Kieleckich Kopalniach Surowców Mineralnych Stanisław Kwiatkowski. Dzięki płytom „świadkom” mamy możliwość porównania struktury i kolorystyki granitów - pierwotnego - z wołyńskiej kopalni i obecnego - narzutowego ze Skandynawii<sup>48</sup>.

25 maja 1991 roku odbyło się posadowienie monumentalnej rzeźby na cokole. W uroczystości wzięli udział przedstawiciele władz samorządowych oraz poczet sztandarowy 4 Pułk Piechoty Legionów AK. 3 czerwca tegoż roku Papież Jan Paweł II, przejeżdżając obok zrekonstruowanego pomnika, pobłogosławił go i wyraził radość z jego odbudowy<sup>49</sup>.

<sup>43</sup> APK, SKOPCL, *Sprawozdanie ...*, k. 29, 30, 32.

<sup>44</sup> *Złota księga ofiarodawców*, APK, SKOPCL, sygn. 4.

<sup>45</sup> APK, SKOPCL, *Sprawozdanie...*, k. 34, 35.

<sup>46</sup> Ibidem, k. 36, 38.

<sup>47</sup> Projekt techniczny oraz specyfikacja granitowych płyt okładzinowych cokołu, APK, SKOPCL, sygn. 2.

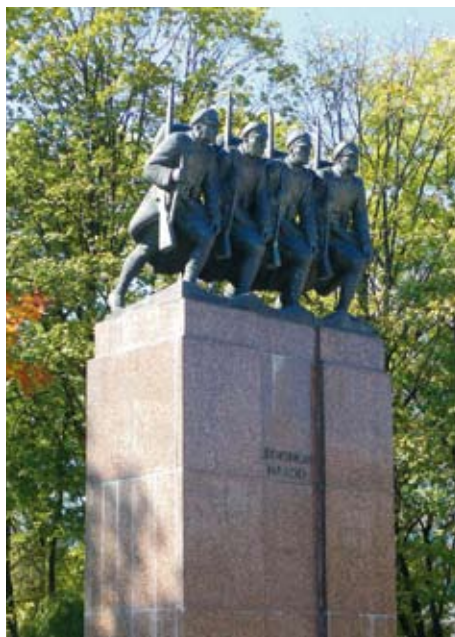
<sup>48</sup> APK, SKOPCL, *Sprawozdanie...*, k. 52.

<sup>49</sup> Ibidem, k. 38.

Il. 4. Stefan Maj i jego rzeźba -  
rekonstrukcja „Czwórki”, 1990 r.,  
kopia cyfrowa ze zbiorów APK,  
SKOPCL, sygn. 5, fot. 22.



11 sierpnia 1991 dokonano odsłonięcia pomnika<sup>50</sup> - w wigilię 77. rocznicy wkroczenia Oddziałów Piłsudskiego. Odsłonięcia dokonał minister Piotr Szczepanik - przedstawiciel Prezydenta RP w asyście gen. bryg. Leona Komornickiego - Dowódcy Okręgu Warszawskiego WP, Roberta Rzepki - prezydenta miasta Kielc oraz por. Seweryna Biernackiego i por. Henryka Kadery - legionistów Piłsudskiego. Pomnik poświęcił w czasie Mszy Świętej ks. bp Stanisław Szymecki. Mszę koncelebrowaną sprawowali wraz z biskupem ks. mjr



Il. 5. Pomnik Czynu Legionowego w Kielcach.

<sup>50</sup> Protokół Komisji Rewizyjnej Komitetu Odbudowy Pomnika Czynu Legionowego w Kielcach, z 29 grudnia 1992 r., APK, SKOPCL, sygn. 1, k. 1-3, tu: k. 1; J. *Pomnik Czynu Legionowego odsłonięto w Kielcach*, w: „Echo Dnia” 155 (1991), s. 1; A. Nowak, *Tradycje legionowe w Kielcach i ich kultywowanie na przykładzie Pomnika Legionów*, w: *Kielce miasto Legionów*, pod red. T. Kosińskiego, Kielce 2007, s. 71-101, s. 99.

Stanisław Rospondek - kapelan garnizonu „Kielce” i ks. Edward Chat - proboszcz parafii katedralnej. Na uroczystości rząd RP reprezentował minister Stanisław Zieliński z Urzędu d.s. Kombatantów. Do zgromadzonych przesłanie wystosował w imieniu prezydenta RP Lecha Wałęsy minister Mieczysław Wachowski. List z wyrazami uznania nadesłały do Społecznego Komitetu panie Wanda Piłsudska i Jadwiga Jaraczewska - córki Marszałka Piłsudskiego. Na uroczystości nie zabrakło również wielu gości ze sfer wojskowych, kombatanckich, artystycznych i związkowych. Stawili się także senatorowie i posłowie z Ziemi Świętokrzyskiej oraz przedstawiciele władz wojewódzkich i miejskich<sup>51</sup>.

Zagospodarowano teren wokół pomnika<sup>52</sup>, zaprojektowano i wykonano oświetlenie środkowej części placu Marszałka J. Piłsudskiego<sup>53</sup>. Jesienią 1991 roku umieszczono na cokole napis: „Legionom - Naród”. Literę zaprojektował Stefan Maj, a odlał je z brązu Sławomir Micek. Tablicę z podstawowymi informacjami o monumencie opracował Tadeusz Wróbel. We współpracy z Stefanem Majem i Norbertem Szunke zaprojektował ją Stanisław Domagała, a odlał z brązu S. Micek<sup>54</sup>. Tablicę zamontowano na południowej ścianie cokołu, z tekstem:

POMNIK CZYNU LEGIONOWEGO  
UPAMIĘTNIAJĄCY WALKI ŻOŁNIERZA  
POLSKIEGO W LATACH 1914-1920, ZAPO-  
CZĄTKOWANE WKROCZENIEM DO KIELC  
STRZELCÓW J. PIŁSUDSKIEGO 12 SIERPNI  
1914. POMNIK DŁUTA PROF. JANA RASZKI  
ODSLONIĘTY 2 PAŹDZIERNIKA 1938  
ZNISZCZONY WE WRZEŚNIU 1939 /RZEŹBA/  
I W 1950 /COKÓŁ/. RZEŹBA ODTWORZONA  
PRZEZ ART. RZEŹBIARZA STEFANA MAJA.  
ODBUDOWANY MONUMENT  
POBŁOGOSŁAWIONY PRZEZ PAPIEŻA  
JANA PAWŁA II – 3 CZERWCA 1991.  
ODSLONIĘTY I POŚWIĘCONY  
11 SIERPNI 1991  
SPOŁECZNY KOMITET ODBUDOWY POMNIKA W KIELCACH

W APK znajduje się Album, w którym zobaczyć można zdjęcia z wszelkich poczynąń prowadzonych przez Komitet<sup>55</sup>. Społeczny Komitet Odbudowy Pomnika Czynu Legionowego działał przez cztery lata, rozwiązany został 31 grudnia 1992 roku<sup>56</sup>.

Poza odbudową Pomnika, Komitet z własnej inicjatywy odnowił grób Bartosza Głowackiego, wykonał dwie tablice ku czci ks. Jerzego Popiełuszki na starym cmentarzu w Kielcach, a także tablicę poświęconą rodakom prześladowanym i pomordowanym przez NKWD, UB i SB, która znalazła miejsce w Bazylice Katedralnej<sup>57</sup>.

<sup>51</sup> Społeczny Komitet Odbudowy Pomnika Czynu Legionowego w Kielcach, *Sprawozdanie...*, k. 39-40.

<sup>52</sup> Protokół Komisji Rewizyjnej Komitetu Odbudowy Pomnika Czynu Legionowego..., k. 1.

<sup>53</sup> Społeczny Komitet Odbudowy Pomnika Czynu Legionowego w Kielcach, *Sprawozdanie...*, k. 43.

<sup>54</sup> Ibidem, k. 42.

<sup>55</sup> Album odbudowy Pomnika Czynu Legionowego, APK, SKOPCL, sygn. 5.

<sup>56</sup> APK, SKOPCL, *Sprawozdanie...*, k. 11.

<sup>57</sup> Protokół Komisji Rewizyjnej Komitetu Odbudowy Pomnika Czynu Legionowego..., k. 2.



Il. 6. Pomnik Czynu Legionowego  
w Kielcach, fragment, 2012 r.

Pomnik Czynu Legionowego jest bardzo bliski mieszkańcom Kielc - jest symbolem pamięci tych, którzy walczyli o wolność Polski. Przy nim właśnie odbywają się najważniejsze uroczystości narodowe. Jak pisał we wrześniu 1938 Stefan Artwiński: *...pomnik ten stanowić ma wieczny i wymowny symbol hołdu i wdzięczności mieszkańców Kielc i Ziemi Kieleckiej dla tych co wkraczając przed dwudziestu czterema laty pod wodzą Józefa Piłsudskiego w mury naszego miasta zapoczątkowali, ukoronowany całkowitym powodzeniem, zwycięski bój o Niepodległość Narodu*<sup>58</sup>.

Legiony upamiętnione zostały szeregiem wierszy i pieśni. Kieleckiemu pomnikowi Wanda Wróbel poświęciła wiersz „Czwórka”, którego fragment na zakończenie warto przytoczyć:

*Na cokole  
Wśród zieleni  
Na kieleckim skrawku ziemi –  
Czterech dzielnych  
Uskrzydłonych –  
Zapatrzonych  
W wolność! [...]*<sup>59</sup>.

Barbara Maria Gawęcka

<sup>58</sup> Odezwa prezydenta Stefana Artwińskiego do ludności miasta Kielc z 29 września 1938 r., k. 5.

<sup>59</sup> Fragment wiersza Wandy Wróbel *Czwórka* w: W. Wróbel, *Kochajmy Kielce i Świętokrzyskie*, Kielce 2004, s. 52.

## A HISTORY OF THE MEMORIAL TO LEGIONARY DEED IN KIELCE

The article focuses on a history of the Memorial to Legionary Deed in Kielce. The monument commemorates the entry of Polish armed forces into Kielce in August 1914 and heroic fights of the Polish Legions in 1914-1918. It is situated in Józef Piłsudski Square - off rev. Piotr Ściegienny Street – in front of the Regional Cultural Centre in Kielce. The sculpture, placed on a high pedestal, depicts four Legionnaires on the march. The first Committee for Erection of the Monument to the Legions was established on December 28, 1937, and Jan Florian Raszka was entrusted with the task of sculpting the statue. The monument was unveiled on October 2, 1938. The sculpture of "The Four" was destroyed by the Nazis in 1939, and the pedestal was pulled down in 1950.

In the late 1980s the Committee for Rebuilding of the Memorial to Legionary Deed was appointed. In the spring of 1990, another – informal - committee was set up, working parallelly. On February 21, 1991, both committees were joined together by a resolution of the Municipal Council in Kielce. The sculpture was reconstructed by Stefan Maj. On August 11, 1991, the monument was ceremonially unveiled. The Memorial to Legionary Deed is close to the hearts of Kielce citizens. It symbolically commemorates all those who fought for Polish freedom. The most important national celebrations are held at its foot.

*Barbara Maria Gawęcka*

MARIAN GUCWA

SABINA Z KARNICKICH MORSTINOWA  
- PANI NA KOBYLNIKACH 1857-1865  
LOSY MAJĄTKU NA PODSTAWIE ŹRÓDEŁ

Kolekcja grafik Morstinów trafiła do Muzeum Narodowego w Kielcach wraz ze zbiorami malarstwa i książkami w ramach akcji przejmowania mienia podworskiego z nieistniejącego już dziś pałacu w Kobylnikach w powiecie Kazimierza Wielka. Wśród wielu obiektów znalazły się litografie i obrazy Sabiny z Karnickich, żony Tadeusza Morstina, z którą łączy się powstanie kolekcji<sup>1</sup>. Jak podaje Słownik artystów polskich, była malarką amatorką związaną z Lwowem, zajmowała się również grafiką, współpracowała z tamtejszym zakładem litograficznym Piotra Pillera<sup>2</sup>. Była córką Romana Karnickiego i Henryki z Bąkowskich, po których odziedziczyła tytuł hrabiowski. Jej zainteresowania artystyczne ukształtowały się pod wpływem matki, miłośniczki muzyki i poezji, zajmującej się amatorsko malarstwem, gromadzącej książki i ryciny; niektóre z nich zachowały się w zbiorach Muzeum. Dzieje kolekcji nie były do tej pory przedmiotem osobnego opracowania<sup>3</sup>.

W ramach realizacji projektu badawczego podjęto próbę ich wyjaśnienia w oparciu o akta hipoteczne dóbr Kobylniki, które odnaleziono w sądzie w Kazimierzu Wielkiej oraz w Archiwum Państwowym w Kielcach, rozproszone w kilku zespołach<sup>4</sup>. Na ich podstawie udało się ustalić nieznanne wcześniej fakty dotyczące kupna Kobylnik przez Sabinę z Karnickich, oraz ich utraty na skutek zadłużenia. Inne źródła, poza aktami hipotecznymi, pozwoliły na odtworzenie wcześniejszego okresu jej życia, w którym po zawarciu związku małżeńskiego opuściła na stałe Lwów i przebywała wraz z mężem w różnych miejscach należących do jego rodziny. Rzuciły również światło na początki powstania kolekcji grafik<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> W. Ozdoba-Kosierkiewicz, *Grafika polska. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach*, Kraków 1986.

<sup>2</sup> Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających, t. III, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1979, s. 366-367.

<sup>3</sup> E. Jeżewska, *Pamiętki z Kobylnik*, w: *Dwór polski zjawisko historyczne i kulturowe*. Materiały IX Seminarium zorganizowanego przez Oddział Kielecki Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Dom Środowisk Twórczych w Kielcach, Kielce 2008, s. 149-170.

<sup>4</sup> Archiwum Państwowe w Kielcach (dalej APK), zespół nr 21/2243, „Księgi hipoteczne dóbr ziemskich powiatu pińczowskiego”; zespół nr 21/490, „Księgi hipoteczne powiatu kazimierskiego”; zespół nr 21/2512 „Akta notariusza Józefa Włockiego w Skalbmierzu (1856-1864).

<sup>5</sup> Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna w Bydgoszczy. Zbiory specjalne, nr inw. 02547, sygn.

Majątek rodzinny Sabiny z Karnickich, którym w chwili jej ślubu dysponowała matka Henryka z Bąkowskich obejmował dwie wsie, jedną z nich, Cyców położoną w Królestwie Polskim w guberni lubelskiej wypuszczono w dzierżawę<sup>6</sup>.

Drugą - Popiele leżące w Galicji w powiecie drohobyckim, traktowano jako gniazdo rodzinne, z którego po śmierci męża Romana Karnickiego w 1854 roku, matka wraz córką przeniosły się na stałe do Lwowa, pozostawiając dobra w rękach zarządcy<sup>7</sup>. We Lwowie ich siedzibą było wynajęte, wielopokojowe mieszkanie, jedno z pomieszczeń było „malarnią” Sabiny. Oprócz mebli zgromadzono w nim książki, obrazy i ryciny, które dały początek całej kolekcji<sup>8</sup>.



Il. 1. *Portret Tadeusza Morstina i Sabiny Morstinowej z Karnickich*, fot. z ok. 1865 r., odbitka na papierze albuminowym: 10,1x6,2 cm, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. F.13902/AFF.I-12. Reprodukacja cyfrowa w CBN Polona.

Po ślubie Sabiny, zatrzymano tylko Popiele, majątek przedstawiający większą wartość, natomiast Cyców sprzedano, a uzyskane z tego tytułu pieniądze przeznaczono na kupno innej wsi położonej w okolicach dóbr męża, gdzie mieli osiąść na stałe. 15 lutego 1857 roku małżonkowie opuścili Lwów i udali się do Krakowa, tam zatrzymali się w kamienicy Morstinów przy ul. Stolarskiej 7<sup>9</sup>. Jesienią tego samego roku dotarło tu transportem konnym wyposażenie lwowskiego mieszkania. Oprócz mebli, przedmiotów gospodarstwa domowego, dużego zbioru książek, przewieziono obrazy i dwie „paki” rycin<sup>10</sup>.

MAGS Rkp 547/I, (dalej WIMBP Bydgoszcz). Zbiory specjalne, sygn. MAGS Rkp 547/I, za: E. Ryszkowska Zbiór nut Henrietty Bąkowskiej w Wojewódzkiej i Miejskiej Bibliotece Publicznej w Bydgoszczy, w: *Biblioteka Muzyczna 2000-2006*, s. 153-162.

<sup>6</sup> *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. I, Warszawa 1880, s. 720.

<sup>7</sup> *Ibidem*, t. VIII, Warszawa 1887, s. 786.

<sup>8</sup> List Henryki Karnickiej do Sabiny Morstin z Karnickich z 16 kwietnia 1857, sygn. MAGS Rkp 547/I.

<sup>9</sup> „Gazeta Lwowska”, nr 37 z 16 lutego 1857 roku, s. 4, donosiła że 15 lutego 1857 roku wyjechał z Lwowa Tadeusz hr. Morstin.

<sup>10</sup> APK, List Henryki Karnickiej do Sabiny Morstin z Karnickich z 15 października 1857, sygn. MAGS Rkp 547/I.

Henryka z Bąkowskich po wyjeździe córki i jej męża z Lwowa miała dołączyć do nich w Krakowie. Po przyjeździe zamieszkała w kamienicy Morstinów, która służyła różnym członkom rodziny jako miejsce czasowego pobytu - zwłaszcza w okresie zimowym. Tymczasem młodzi małżonkowie na dłużej zatrzymali się w rezydencji teścia Ludwika Morstina w Pławowicach, położonych w powiecie miechowskim, na terenie Królestwa Polskiego<sup>11</sup>. Był on znanym miłośnikiem i kolekcjonerem książek; zgromadzona przez niego biblioteka uległa zniszczeniu w trakcie wielkiego pożaru Krakowa w 1850 roku<sup>12</sup>. Należący do niego pałac otoczony rozległym parkiem, zachowany do dziś jest jednym z najlepszych przykładów klasycystycznej rezydencji w Polsce. Przebywając w Pałecznicy (pow. miechowski) Tadeusz Morstin zarządzał powierzonymi mu przez ojca dobrami, dokąd miał się przenieść na stałe. Do tego samego majątku należały również mniejsze wsie z folwarkami - Pamięcice i Bidziny<sup>13</sup>. W październiku 1858 roku wraz z żoną i pierworodnym synem Romanem zamieszkali w Pałecznicy<sup>14</sup>. Pierwszy własny dom Sabiny Morstinowej nie zachował się, wiadomo że był to drewniany dwór o wymiarach 41x21 łokci: *Dwór z bali na węgiel pod blachą i gontem*. Przed ich przybyciem poddany został gruntownej przebudowie, w trakcie której usunięto słomiane pokrycie dachu i zastąpiono je blachą<sup>15</sup>. Sabina Morstinowa planowała założenie przy dworze ogrodu. Po poświęceniu nowego mieszkania oraz po urządzeniu pierwszego przyjęcia dla gości, życie towarzyskie toczyło się wokół bliższych i dalszych członków rodziny Morstinów<sup>16</sup>.

Częste kontakty utrzymywano z Władysławem Kazimierzem hrabią Ostrowskim, którego siostra była żoną Władysława, brata Tadeusza Morstina. Władysław Kazimierz mieszkał wraz z żoną i matką w odległych o kilkanaście kilometrów Kobylnikach, kupionych w 1847 roku za kwotę 425 000 złp<sup>17</sup>. Zastał tam parterowy, tynkowany dwór, wzniesiony podobnie jak i liczne zabudowania gospodarcze z drewna. Dwór posiadał plan wydłużonego prostokąta o wymiarach 50x21 łokci; znajdowało się w nim 12 pomieszczeń. Przykrycie stanowił dach gontowy<sup>18</sup>. Nowy właściciel wznosił szereg murowanych obiektów folwarcznych, rozbierając część wcześniejszych, drewnianych<sup>19</sup>. Dostępne źródła archiwalne dokumentujące działalność Władysława Kazimierza hrabiego Ostrowskiego nie wspominają o nowej rezydencji w Kobylnikach, można mu jedynie przypisać powstanie pierwszego murowanego dworu w tej miejscowości.

Wizyty Sabiny Morstinowej w Kobylnikach musiały wpłynąć na podjęcie decyzji o kupnie wsi i przeniesieniu do niej własnej, powiększającej się rodziny. W niedługim czasie po narodzinach drugiego syna Henryka, spodziewała się kolejnego dziecka. Znajdujący się tam dwór był większy od tego zajmowanego w Pałecznicy<sup>20</sup>. Zgodnie

<sup>11</sup> APK, List Henryki Karnickiej do Sabiny Morstin z Karnickich z 24 września 1857, sygn. MAGS Rkp 547/I.

<sup>12</sup> K. Estreicher, *Wspomnienia Ludwika Morstina*, w: *Rocznik Krakowski*, t. 41, Kraków 1970, s. 67-84.

<sup>13</sup> Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich, t. VII, Warszawa 1886, s. 833.

<sup>14</sup> List Henryki Karnickiej do Sabiny Morstin z Karnickich z 9 października 1858, sygn. MAGS Rkp 547/I.

<sup>15</sup> APK, zespół nr 21/17 „Dyrekcja Ubezpieczeń”, sygn.: 669, s. 5, 116, 128.

<sup>16</sup> List Henryki Karnickiej do Sabiny Morstin z Karnickich, op. cit., por. przypis nr 14, sygn. MAGS Rkp 547/I.

<sup>17</sup> APK, zespół nr 21/490, sygn. 46, k. 6v.

<sup>18</sup> APK, zespół nr 21/17, sygn. 583, Szacunek szczegółowy dworu w Kobylnikach, s. 35-42. Rzut parteru dworu aut. Karol Cochet, 1847; Katalog rysunków architektonicznych akt „Dyrekcji Ubezpieczeń” w APK. Wydawnictwo Biblioteki Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, red. B. Lenard, seria A, t. XVI, opr. A. Penkalla, J. Szczepański, Warszawa 1993, s. 145.

<sup>19</sup> APK, zespół nr 21/17, sygn. 583, s. 63-99.

<sup>20</sup> List Henryki Karnickiej do Sabiny Morstin z Karnickich z 2 października 1858, sygn. MAGS Rkp 547/I.





Il. 2. *Portret Tadeusza Morstina (1830-1875), autorstwa Sabiny Morstinowej z Karnickich (1830-1891), lata 60. XIX w., olej, płótno, 189x125cm, Muzeum Narodowe w Kielcach, nr inw. MNKi/M/1778.*

z wcześniejszymi planami transakcja miała być sfinansowana z funduszy uzyskanych przez nią ze sprzedaży rodzinnego Cycowa. Drugim źródłem uzyskania pieniędzy była darowizna krewnego Jana Bąkowskiego, który ofiarował na ten cel kwotę 60 000 złp. Zebrana w ten sposób suma nie wystarczała na pełne pokrycie kosztów zakupu nowej wsi<sup>21</sup>.

Morstinowa 24 czerwca 1859 roku upoważniła męża Tadeusza Morstina do przeprowadzenia w jej imieniu całej transakcji kupna dóbr<sup>22</sup>. Równocześnie innym aktem notarialnym, na poczet przyszłej własności zabezpieczyła dług zaciągnięty u Henryki Michałowskiej wynoszący 12 975 rubli srebrnych<sup>23</sup>. Na mocy kontraktu zawartego 27 czerwca przed Wojciechem Mieszkowskim, rejentem Kancelarii Ziemiańskiej w Kielcach, Władysław K. hrabia Ostrowski odstąpił Kobylniki na wyłączną własność Sabiny hrabiny z Karnickich Morstinowej za kwotę 100 000 rubli srebrnych. Część należności wynoszącą 30 000 rubli srebrnych sprzedający miał otrzymać w późniejszym terminie. Przedmiot zakupu obejmował wieś i folwark Kobylniki, folwark i wieś Seselów, wieś Krępie. W kontrakcie sprzedaży znalazła się interesująca wzmianka, że małżonkowie przejmują nieruchomość wraz z: *...mobilierami w pałacu miejscowym znajdującymi się, za wyjątkiem przedmiotów ujętych w osobnym wykazie*<sup>24</sup>. W dwa lata później Sabina Morstinowa wypełniła warunki sprzedaży zawarte w kontrakcie, spłacając poprzedniemu właścicielowi brakującą do pełnego rozliczenia kwotę 30 000 rubli<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> List Henryki Karnickiej do Sabiny Morstin z Karnickich z 10 lipca 1859, sygn. MAGS Rkp 547/I.

<sup>22</sup> Oryginał aktu notarialnego wystawionego przez notariusza okręgu skalbmierskiego Józefa Włockiego, APK, zespół nr 21/2243, sygn. 47, s. 154.

<sup>23</sup> APK, zespół nr 21/490, sygn. 46, k. 59v.

<sup>24</sup> Były Sąd Rejonowy w Kazimierzy Wielkiej. Wydział ksiąg wieczystych, Wykaz Hipoteczny - Kobylniki vol. II, s. 131-142.

<sup>25</sup> APK, zespół nr 21/490, sygn. 46, k. 58v.



Il. 3. *Autoportret Sabiny Morstinowej z Karnickich*, lata 60. XIX w., olej, płótno, 184x125cm, Muzeum Narodowe w Kielcach, nr inw. MNKi/M/1777.

Po realizacji transakcji, w lipcu i sierpniu 1859 roku, po poświęceniu nowego domu wraz z rodziną przeprowadziła się do Kobylnik<sup>26</sup>. O jej szerokich planach związanych z nową siedzibą świadczy zespół projektów architektonicznych dotyczących rozbudowy dworu, wzniesienia budowli ogrodowych oraz gospodarczych<sup>27</sup>. Źródła archiwalne potwierdzają jedynie rozbudowę folwarku, na którym w latach 1860-1862 powstały: wozownia ze stajnią, obory drewniane i murowane oraz: *...szynkowy dom piętrowy z muru pruskiego pod gontem*<sup>28</sup>. Przeszkodą w pełnej realizacji planów były trudności finansowe towarzyszące Sabinie Morstinowej przez cały okres pobytu w Kobylnikach.

W chwili przejścia nowej posiadłości Kobylniki były zadłużone w Towarzystwie Kredytowym Ziemskim na sumę 30 195 rs., od której musiały spłacać raty. W 1861 roku po dopełnieniu wymaganych formalności uzyskała nową pożyczkę z tego samego źródła wynoszącą 15 405 rs. zwiększając w ten sposób stan ogólnego zadłużenia<sup>29</sup>. Na skutek zaległości w spłacaniu rat, już w następnym roku Dyrekcja Główna Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego w Warszawie podjęła decyzję o przymusowej licytacji dóbr ziemskich Kobylniki, której termin wyznaczono z kilkumiesięcznym wyprzedzeniem na 9 czerwca 1863 roku<sup>30</sup>. W ramach obowiązującej procedury, zamieszczono ogłoszenia prasowe w Dzienniku Urzędowym Guberni Radomskiej, „Dzienniku Powszechnym” i „Gazecie Warszawskiej”, do licytacji jednak nie doszło<sup>31</sup>. Poza pożyczkami zaciągniętymi w Towarzystwie Kredytowym Ziemskim na zwiększenie obciążenia dóbr wpłynęły kwoty uzyskane od osób prywatnych w formie oprocentowanych kapitałów.

<sup>26</sup> APK, List Henryki Karnickiej do Sabiny Morstin z Karnickich z 17 lipca 1859, sygn. MAGS Rkp 547/I.

<sup>27</sup> Plany omawia E. Jeżewska, op. cit, s. 150.

<sup>28</sup> APK, zespół nr 21/17, sygn. 583, s. 177-206.

<sup>29</sup> APK, zespół nr 21/2243, sygn. 47, s. 175.

<sup>30</sup> APK, zespół nr 21/490, sygn. 46, k. 32v.

<sup>31</sup> APK, zespół nr 21/2243, sygn. 47, s. 198-218.

Aktem notarialnym wystawionym w Krakowie 21 grudnia 1863 roku, Sabina Morstinowa potwierdziła przyjęcie kilku sum: 6 750 rs. od Władysława Kazimierza hrabiego Ostrowskiego, 6 750 rs. od Adolfa Niemojewskiego, właściciela dóbr Słupia Jędrzejowska, 4 800 rs. od wdowy Julii Ostrowskiej. Równocześnie zobowiązała się do wypłacania z tego tytułu corocznie odsetek każdemu z wymienionych wierzycieli powiązanych z rodziną Ostrowskich<sup>32</sup>.

W tym samym roku Morstinowa zaciągnęła szereg pożyczek od innych osób, pierwszą w wysokości 1 000 złotych reńskich i 8 000 złp (to jest odpowiednio 600 rs. i 1 200 rs.) od Sabiny z Lewartowskich, żony Józefa Krzyżanowskiego, właściciela dóbr Cudzynowice, (położonych w obecnej gminie Kazimierza Wielka)<sup>33</sup>.

O trudnościach finansowych właścicielki Kobylnik świadczą kolejne krótkoterminowe pożyczki w gotówce, które w okresie kilku miesięcy, wspólnie z mężem, zaciągała u żydowskich kupców z krakowskiego Kazimierza, nie wykupując w terminie wystawionych przez siebie weksli. M.in. od Jakuba Herszla dwóch imion Baumnigera zamieszkałego pod numerem 22/280 uzyskała dwie kwoty - łącznie 4 200 złotych reńskich<sup>34</sup>. Dwaj inni wierzyciele wzmiankowani jako M. Wohl i Weinberg udzielili jej łącznie 5 000 złotych reńskich, czyli 3 000 rs., obydwaj odstąpili swoje weksle Mayerowi Schrentzlowi, zamieszkałemu pod numerem 8/25<sup>35</sup>. Kupiec Józef Deiches zamieszkały na Kazimierzu pod numerem 250/101 pożyczył Morstinom 1 877 rs., i 1 380 rs., ponadto przekazał im sumy z tytułu trzech kontraktów na dostawę zboża z dóbr Kobylniki i Pałeczniczy, z których się nie wywiązali. Wspomniany kupiec wycenił swoje wierzytelności na łączną kwotę 5 642 rs.<sup>36</sup>



Il. 4. *Portret zbiorowy dzieci Tadeusza i Sabiny Morstinów, od lewej Roman ur. 1858, Tadeusz ur. 1860, Henryk ur. 1859. Obraz Sabiny Morstinowej z Karnickich, lata 60. XIX w., olej, płótno, 58x78 cm, Muzeum Narodowe w Kielcach, nr inw. MNKi/M/1779.*

Mimo przyjęcia kapitałów i kolejnych pożyczek zaciągniętych w gotówce, sytuacja finansowa dóbr Sabiny Morstinowej pogorszyła się. Na skutek wstrzymania obsługi długu zaciągniętego w Towarzystwie Kredytowym Ziemskim, 27 lutego 1864 roku w Warszawie, Dyrekcja Główna wydała decyzję o przeprowadzeniu przymusowej licytacji dóbr Kobylniki, wyznaczając termin na 22 lutego 1865 roku<sup>37</sup>. Zgodnie z obowiązującą

<sup>32</sup> APK, zespół nr 21/490, sygn. 46, k.61-64v.

<sup>33</sup> APK, zespół nr 21/2243, sygn. 47, s. 237.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 245.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 257.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 270-281.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 302.

procedurą, w maju i kwietniu, zamieszczono kilkakrotnie ogłoszenia prasowe w Dzienniku Urzędowym Guberni Radomskiej (nr: 16, 19, 22), „Dzienniku Powszechnym” (nr: 82, 116); „Gazecie Warszawskiej” (nr: 87, 105, 121). Kobylniki znalazły się grupie 23 dóbr z Guberni Radomskiej wystawionych na sprzedaż z podobnych powodów.

W związku z planowaną licytacją wierzyciele prywatni usiłowali odzyskać utracone kwoty na drodze sądowej. Na mocy kolejnych wyroków Trybunału Cywilnego w Kielcach trzech krakowscy kupcy oraz Sabina z Lewartowskich Krzyżanowska otrzymali hipoteczne zabezpieczenie swoich długów na dobrach Kobylniki. Niepowodzeniem zakończyły się podjęte w grudniu 1864 roku próby bezpośredniego wyegzekwowania należnych im kwot od Sabiny Morstinowej, która odmawiała przyjęcia nakazów komorniczych<sup>38</sup>.

Do czasu licytacji zaległości finansowe wobec Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego wzrosły do 5 345 rs. 15 kop. Na tę sumę złożyły się kwoty za nieopłacone od 1863 roku raty wraz z karami<sup>39</sup>. 22 lutego 1865 roku Kobylniki za sumę 80 521 rs. kupił Adolf Niemojewski, właściciel Słupi Jędrzejowskiej, w której posiadał pałac stanowiący jego siedzibę<sup>40</sup>. Przejął na siebie wcześniejsze obciążenia dóbr związane z kredytami i sumami kapitałowymi. Natomiast sprawą uregulowania części niespłaconych długów zaciągniętych w gotówce zajął się Władysław Morstin, który doprowadził do ugody z grupą krakowskich kupców<sup>41</sup>. Po utracie dóbr rodzina Morstinów przebywała w pałacu w Pławowicach.

Kupno Kobylnik i próba uczynienia z nich siedziby rodzinnej okazała się nieudanym projektem życiowym, realizowanym od chwili zawarcia ślubu. W późniejszych źródłach hipotecznych nie ma wzmianek o Sabinie Morstinowej z Karnickich. 29 października 1873 roku zmarł Adolf Niemojewski i po zakończeniu postępowania spadkowego jego własność przeszła na syna Aleksandra, który prawdopodobnie mieszkał w Słupi Jędrzejowskiej<sup>42</sup>. 4 września 1882 roku Aleksander Niemojewski sprzedał Kobylniki za kwotę 100 000 rs. Romanowi Morstinowi, pierworodnemu synowi Sabiny i Tadeusza<sup>43</sup>. W jego rękach dobra pozostawały przez kilkadziesiąt lat, aż do śmierci 8 lutego 1913 roku. W wyniku postępowania spadkowego przeszły na własność najmłodszego brata, Tadeusza Morstina<sup>44</sup>. W świetle akt hipotecznych ostatnią dziedziczką Kobylnik była jego córka Cecylia Borkowska, której prawo do przejęcia spadku po Tadeuszu Morstinie zatwierdził Sąd Grodzki w Kielcach decyzją z 6 listopada 1942 roku<sup>45</sup>.

*Marian Gucwa*

<sup>38</sup> APK, zespół nr 21/490, sygn. 46, k. 64-67v.

<sup>39</sup> APK, zespół nr 21/2243, sygn. 47, s. 385-386.

<sup>40</sup> APK, zespół nr 21/490, sygn. 46, k. 77v.

<sup>41</sup> APK, zespół nr 21/2243, sygn. 47, s. 408-411, s. 415-418.

<sup>42</sup> APK, zespół nr 21/490, sygn. 46, k. 7v.

<sup>43</sup> Były Sąd Rejonowy w Kazimierzy Wielkiej. Wydział Ksiąg Wieczystych, Wykaz Hipoteczny - Kobylniki vol. II, dział drugi, wpis z 21 października 1882 r.

<sup>44</sup> Były Sąd Rejonowy w Kazimierzy Wielkiej. Wydział Ksiąg Wieczystych, Wykaz Hipoteczny - Kobylniki vol. II, dział drugi, wpis z 12 grudnia 1913 roku.

<sup>45</sup> Były Sąd Rejonowy w Kazimierzy Wielkiej. Wydział Ksiąg Wieczystych, Wykaz Hipoteczny - Kobylniki vol. II, dział drugi, wpis decyzji Sądu Grodzkiego w Kielcach z 6 listopada 1942 roku.

SABINA MORSTIN NÉE KARNICKA - LADY OF KOBYLNICKI 1857-1865  
HISTORY OF THE MANSION FROM VARIOUS SOURCES

The article presents the origins of a collection of paintings, prints and books which found its way to the National Museum in Kielce after World War II from a now nonexistent palace of the Morstin family in Kobylniki, Kazimierza Wielka district. Following an archival research project, the collection was successfully identified as property of Countess Henryka Karnicka née Bąkowska and her daughter Sabina, the wife of Count Tadeusz Morstin. In 1857, the paintings, prints and books were transferred from Lwów to Krakow and stored there in a house at 7 Stolarska Street, property of the Count's family. The Countess then moved to a palace in Pławowice, the domicile of her father-in-law, Count Ludwik Morstin, and then to the latter's small wooden manor house in Pałecznica. Finally, in August 1859, Lady Sabina, followed by her husband and two sons Roman and Henryk, came to settle in Kobylniki, an estate purchased by the Countess for 100,000 silver rubles from Count Władysław Kazimierz Ostrowski. She used her dowry for this transaction, these being funds obtained from the sale of a village of Cyców in the Lublin Province. The choice of Kobylniki as the residence for her family was her life's work. As shown by Kobylniki's mortgage register found in the State Archives in Kielce, Lady Sabina's family had to leave the estate after just a few years due to financial problems. On 22 February 1865, due to outstanding liabilities to a local Landowners' Credit Society, the village was sold at a public auction to Adolf Niemojowski of Słupia Jędrzejowska. In 1882, Kobylniki was repurchased for 100,000 silver rubles by Lady Sabina's first-born son Roman from Aleksander Niemojewski, the son of Adolf. Following Roman's death in 1912(?), the estate was taken over by his youngest brother Tadeusz Morstin and remained in the possession of his family until the World War II.

*Marian Gucwa*

ŁUKASZ WOJTCZAK

## STARODRUKI W BIBLIOTECE PAŁACYKU HENRYKA SIENKIEWICZA W OBLĘGORKU

Rozkochany w literaturze Henryk Sienkiewicz posiadał w swoim księgozborze rozmaite dzieła, nierzadko w obcojęzycznych tłumaczeniach. W niektórych poszukiwał informacji potrzebnych do jego własnej pracy, inne zaś czytywał dla przyjemności. Miał przy tym wielu ulubionych autorów, takich jak Homer, William Szekspir, Karol Dickens, Aleksander Dumas, czy wreszcie rodzimych wieszczów - Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego. Dwóch ostatnich cenił tak bardzo, że zaangażował się w budowę ich pomników - autora *Pana Tadeusza* w Warszawie i twórcy *Beniowskiego* w Miłosławiu<sup>1</sup>.

Prawdziwą skarbnicą wiedzy na temat tego co czytał Sienkiewicz, są pozostawione przez niego listy i wspomnienia. W 1900 roku pisarz wyjaśnił redaktorowi *Wieczorów Rodziny*, Ignacemu Balińskiemu, skąd od najmłodszych lat wzięło się w nim zamiłowanie do książek: *Nie wiem i nie pamiętam, czy umiałem już czytać, gdy uczono mnie „Śpiewów historycznych” Niemcewicza. Chciałem wówczas jeździć po cecorskim i po innych błoniach jak Sieniawski „odważny i smutny” – innymi słowy: pragnąłem być rycerzem. Potem rozpalił moją wyobraźnię „Robinson Crusoe” i „Szwajcarski”. Marzeniem moim było osiąść na bezludnej wyspie. Te wrażenia dziecinne zmieniły się z czasem w chęć i zamiłowanie do podróży. Porywy te zdołałem w części urzeczywistnić w życiu. Trzecią książką, która wywarła na mnie nadzwyczajne wrażenie, było ilustrowane życie Napoleona. Od chwili jej przeczytania chciało mi się być wielkim wodzem*<sup>2</sup>. Ze wspomnień pisarza znany jest też ciekawy epizod, dzięki któremu dość wcześnie poznał twórczość kilku klasyków: *Co także nie pozostało bez silnego wpływu na mnie, to znaleziony gdzieś na strychu kufer z książkami, pomiędzy którymi pisarze XVI i XVII wieku trzymali prym. Do książek tych dorwałem się jako dziecko, tak iż mogę powiedzieć, że prawie uczyłem się czytać na Reju, Kochanowskim, Górnickim, Skardze, Birkowskim, Orzechowskim*<sup>3</sup>.

W gronie przyjaciół Sienkiewicza krążyła anegdota, że gdyby jakiś kataklizm zniszczył dzieła literatury polskiej, to pisarz wraz z B. Abakanowiczem odtworzyli by je z pamięci<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, Warszawa 2012, s. 225-227, s. 246.

<sup>2</sup> *List Henryka Sienkiewicza do Ignacego Balińskiego z 5 grudnia 1900 r.*, w: H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 1, cz. 1, oprac. M. Bokszczanin, Warszawa 1977, s. 36; o *Śpiewach historycznych* Juliana Ursyna Niemcewicza zob. także: A.F. Grabski, *Myśl historyczna polskiego oświecenia*, Warszawa 1976, s. 385-429.

<sup>3</sup> F. Hoesick, *U Henryka Sienkiewicza w Warszawie*, w: *Sienkiewicz i Wyspiański. Przyczyńki i szkice*, Warszawa 1918, s. 33-34.

<sup>4</sup> M. Kornilowiczówna, *Onegdaj. Opowieść o Henryku Sienkiewiczu i ludziach mu bliskich*, Warszawa

Z polskich autorów, poza ulubionym Mickiewiczem i Słowackim, cenił Sienkiewicz Jana Kochanowskiego oraz barokowych poetów. Lubił twórczość Józefa Ignacego Kraszewskiego, miał bardzo pozytywny stosunek do poezji Marii Konopnickiej, za to krytykował pierwsze powieści Elizy Orzeszkowej, późniejszej kontrkandydatki do literackiej Nagrody Nobla. Ceniał Stanisława Wyspiańskiego, nazywając go *...geniusem bez talentu*. Ogromne wrażenie wywarło na nim *Na Skalnym Podhalu* Kazimierza Tetmajera, sprzyjał Władysławowi Reymontowi, a o Stefanie Żeromskim powiedział, że ma on: *...zarys na wielkiego pisarza, ale niestety konstrukcja jego dzieł to typowa polnische Wirtschaft*<sup>5</sup>.

Bliska Sienkiewiczowi była twórczość pisarzy starożytnych, wśród których kilku upodobał sobie w sposób szczególny. Zdecydowanie pierwsze miejsce zajmował w tej hierarchii Homer, autor *Iliady* i *Odysei*. Oba dzieła Sienkiewicz znał bardzo dobrze, a w prywatnej korespondencji często cytował całe fragmenty. Mniejszą nieco czią otaczał za to greckie tragedie. W liście do Kazimierza Morawskiego, tłumacza *Antygony* Sofoklesa, pisał: *Powtarzam swoje stare bluźnierstwa przeciw teatrowi greckiemu. W porównaniu z eposem, z jej realizmem, prostotą, naturalnością i z jej czysto ludzkim pojęciem nawet takich bohaterów, którzy przechodzą ludzką miarę, teatr wydawał mi się zawsze czymś nadzwyczaj sztucznym, zimnym i opartym na wyrażeniu. Dialog jest zawsze jakąś polemiką, w której osoby mówiące odrzucają sobie słowa i powiedzenia jak piłkę. Najmniej tego jest u Eschylosa, właśnie dlatego, że ten graniczy jeszcze z eposem, ale u Sofoklesa formy są już tak skryształizowane, że przywodzą na myśl architekturę, która może być nad wszelki wyraz harmonijną i piękną, ale jest, bądź co bądź, opartą na uprzednich obliczeniach. Talent Sofoklesa jest tak wielki, że byłby rozsądził te formy, gdyby nie to, że je sam stworzył jako kształt najbardziej dla siebie odpowiedni i naturalny*<sup>6</sup>.

Wysokim uznaniem autora *Quo vadis* cieszyli się pisarze rzymscy, zwłaszcza Horacy, Wergiliusz i Tacyt. Alma Curtin, żona tłumacza dzieł Sienkiewicza na język angielski, wspomina: *Gdybyś mogła posłuchać, jak Jeremiasz i Sienkiewicz rozmawiają. Ja siedzę w milczeniu i myślę, jaką jestem ignorantką (...)* Recytują ody Horacego, cytują Platona, dyskutują na temat starożytnych i nowożytnych szkół myśli w różnych krajach. *To prawdziwa rozkosz tak siedzieć i słuchać. Gdybym mogła zapamiętać połowę tego, co usłyszałam, byłabym bardzo uczona*<sup>7</sup>.

Miejsce szczególne zajmowała u Sienkiewicza literatura angielska. Ceniał przede wszystkim Williama Szekspira i Karola Dickensa. Kiedy w 1916 roku w Londynie ukazała się międzynarodowa księga w związku z 300-leciem śmierci Szekspira pt. *A Book of Homage to Shakespeare*, Sienkiewicz stworzył do niej specjalny esej zatytułowany: *Dlaczego mogłem czytać Szekspira*, w którym nazwał autora *Hamleta*: *...najpotężniejszym po Bogu twórcą dusz, który panuje nad wypadkami*, zaś w prywatnych listach często przytaczał fragmenty *Króla Leara*, *Henryka IV*, *Otella*, czy *Juliusza Cezara*<sup>8</sup>.

W 1902 roku okazałych rozmiarów księgozbiór Sienkiewicza został przywieziony do jego nowej podkieleckiej rezydencji w Oblęgorku. Przechowywał go po części

1973, s. 124.

<sup>5</sup> *Polnische Wirtschaft* (z niem. *polskie gospodarzenie*); stereotypowe określenie funkcjonujące w społeczeństwie niemieckim dotyczące Polaków, ich niegospodarności, braku manier itp.)

<sup>6</sup> *List Henryka Sienkiewicza do Kazimierza Morawskiego z 22 stycznia 1898 r.*, w: H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 3, cz. 2, Warszawa 2007, s. 132-135.

<sup>7</sup> A. Kowalska-Lasek, *Sienkiewicz we wspomnieniach Almy Curtin*, w: *Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach*, pod red. R. Kotowskiego, t. 25, Kielce 2010, s. 398-403.

<sup>8</sup> H. Sienkiewicz, *Dlaczego mogłem czytać Szekspira*, w: „Tygodnik Ilustrowany”, 1917, nr 26.

w swym gabinecie, a także, jak wynika z relacji świadków, w pałacowej wieży. Nie wiele z tego dobytku przetrwało zawieruchę dwóch wojen światowych. Część książek Niemcy spakowali na ciężarówki i „w trosce o bezcenny zbiór” wywieźli do Kielc, a tam spalili. Ostatecznie udało się ocalić około 600 dzieł, w tym ponad 50 starodruków, które stanowią dziś największe skarby obłęgorskiej biblioteki<sup>9</sup>. Nie są one pokazywane na stałej ekspozycji muzeum, ale nie można zapominać, że niegdyś stanowiły ważną część majątku pisarza. Niektóre z nich zdobią wyjątkowo piękne ilustracje i grafiki sprzed kilkuset lat. Ich stan zachowania jest na ogół dobry, biorąc pod uwagę upływ lat. Część otrzymała nowe oprawy, bardziej lub mniej bogate, ale spełniające swoją podstawową funkcję ochronną. Wiele książek opatrzonych zostało pieczęcią Sienkiewicza, świadczącą że faktycznie były one jego własnością. Na uwagę zasługuje też miejsce wydania poszczególnych starodruków, które ukazywały się na terenie Rzeczypospolitej. Były to przede wszystkim drukarnie działające przy zgromadzeniach zakonnych: pijarska w Warszawie, jezuickie w Warszawie i Wrocławiu oraz cysterska w Oliwie. Z innych znanych drukarni warto wymienić drukarnię Michała Grölla, księgarza pochodzącego z Norymbergii, a także krakowską drukarnię Michała Loba<sup>10</sup>. Zważywszy na tematykę starodruków można je podzielić na kilka kategorii.

Pierwszą stanowią dzieła typowo historyczne, ewentualnie historyczno-prawnicze. Naczelne miejsce zajmuje tu *De origine et rebus gestis Polonorum Liber XXX* Marcina Kromera<sup>11</sup>, jest to najstarsza księga wśród obłęgorskich „skarbów”. Po raz pierwszy uka-



Il. 1. *De origine et rebus gestis Polonorum Liber primus*, Marcina Kromera.

zała się w roku 1555 w szwajcarskiej Bazylei, nakładem drukarni Johanna Oporinusa. Takie też wydanie posiadał Sienkiewicz. Na polskie tłumaczenie trzeba było czekać do 1611 roku. Przez wielu znawców książka uważana jest za jedno z najwybitniejszych dzieł polskiej historiografii humanistycznej. Przedstawia dzieje naszego państwa do

<sup>9</sup> O starodrukach zob. także: J. Korpała, Karol Estreicher - twórca „Bibliografii Polskiej”, Wrocław 1980; A. Kawecka-Gryczowa, *Encyklopedia wiedzy o książce*, Wrocław 1971, s. 676-677; *Dawna książka i kultura. Materiały międzynarodowej sesji naukowej z okazji pięćsetlecia sztuki drukarskiej w Polsce*, pod red. A. Kaweckiej-Gryczowej i S. Grzeszczuka, Wrocław 1975, s. 252-254.

<sup>10</sup> Drukarnia pijarska powstała w 1682 roku. Dzięki przywilejom królewskim z lat 1694 i 1701 posiadała monopol drukarski w Warszawie. W 1717 roku, po powstaniu drukarni jezuickiej, straciła na jej rzecz część przywilejów. We Wrocławiu drukarnia jezuicka powstała w roku 1726; *Bibliografia Literatury Polskiej. Oświecenie*, w: *Nowy Korbut*, t. 4, pod red. R. Pollaka, Warszawa 1966, s. 117.

<sup>11</sup> M. Kromer, *De origine et rebus gestis Polonorum Liber...*, Bazylea 1555.





Il. 2. *Rozmyślania albo lekcyja duchowna...*

roku 1506. Jako źródło autor wykorzystał tu m.in. kronikę Galla Anonima, a w porównaniu do innego kronikarza, Jana Długosza uwzględnił około stu nowych dokumentów. Szeroki dostęp do materiału źródłowego ułatwiły Kromerowi piastowane przez niego funkcje. Był on m.in. sekretarzem królewskim Zygmunta Augusta, a u schyłku życia objął biskupstwo warmińskie<sup>12</sup>.

Wśród prac historycznych rodzimych autorów, w zbiorze obłęgorskim odnajdujemy również *O bezkrólewicach w Polsce i o wybieraniu królów* Franciszka Salezego Jezierskiego; *Dyaryusz wyjazdu z Krakowa pod Wiedeń* Marcina Kątskiego, a także *Wiadomości o klejnocie szlacheckim* Ewarysta Andrzeja hr. Kuropatnickiego<sup>13</sup>. Autor pierwszej pracy był kaznodzieją i powieściopisarzem, ale też publicystą politycznym. Głosił radykalne, jak na czasy w których żył, poglądy społeczne, przez co zraził do siebie konserwatywną opinię szlachecką. Atakował przywileje szlacheckie, stawał w obronie mieszczan i chłopów. Dążył do wzmocnienia władzy państwowej. Wszystkie te przekonania znalazły odzwierciedlenie w jego twórczości<sup>14</sup>. Druga pozycja to relacja z wyprawy wiedeńskiej króla Jana III Sobieskiego w 1683 roku, widziana oczami naocznego świadka - dowódcy polskiej artylerii. Pierwsze wydanie ukazało się w roku 1784 w Krakowie<sup>15</sup>. *Wiadomości o klejnocie szlacheckim*, to z kolei herbarz dotyczący rodów zamieszkałych na terenie Korony i Wielkiego Księstwa Litewskiego. Wydaniem dzieła zajął się drukarz Jego Królewskiej Mości Michał Gröll<sup>16</sup>. Obecność tej pozycji w księgozbiorze Sienkiewicza szczególnie nie dziwi: *Pamiętam tylko, że idąc raz z nim przez ulicę zdumiałem się nad jego biegłością w rozpoznawaniu herbów na arystokratycznych gmachach i karetach oraz na*

<sup>12</sup> H. Barycz, *Kromer Marcin (1512-1589)*, w: *Polski Słownik Biograficzny* (dalej PSB), t. 15, s. 319-325, Wrocław 1970; A.F. Grabski, *Dzieje historiografii*, Poznań 2006, s. 246-248.

<sup>13</sup> F.S. Jezierski, *O bezkrólewicach w Polsce i o wybieraniu królów*, Warszawa 1790; M. Kątski, *Dyaryusz wyjazdu z Krakowa pod Wiedeń Jana III roku 1683*, Kraków 1784; E. A. Kuropatnicki, *Wiadomości o klejnocie szlacheckim oraz herbach domów szlacheckich w Koronie Polskiej*, Warszawa 1789.

<sup>14</sup> K. Bartkiewicz, *Obraz dziejów ojczyzny w świadomości historycznej w Polsce dobrego oświecenia*, Poznań 1979, s. 151; *Bibliografia Literatury Polskiej. Oświecenie*, w: *Nowy Korbut*, t. 5, pod red. R. Pollaka, Warszawa 1964, s. 32-36.

<sup>15</sup> A. Przyboś, *Kątski Marcin Kazimierz (1636-1710)*, w: PSB, Wrocław 1966-1967, s. 316-319. K. Bartkiewicz, *Obraz dziejów*, s. 171.

<sup>16</sup> S.J. Gruczyński, *Kuropatnicki Ewaryst Andrzej (1734-1788)*, w: PSB, t. 16, Wrocław 1971, s. 251-252; M. Kazańczuk, *O herbach szlacheckich w dawnej Polsce*, w: *Nauka...*, z. 4, 2006, s. 117-127.

II. 3. *Prawa Konstytucye  
y przywileje Królestwa Polskiego  
y Wielkiego Xięstwa Litewskiego...*



II. 4. *Prawa Konstytucye  
y przywileje Królestwa Polskiego  
y Wielkiego Xięstwa Litewskiego...*



znacznym zasobie wiedzy z historii rodzin szlacheckich. Była to wszakże jedyna niezwykła w nim cecha, wspominał pisarz Aleksander Świętochowski<sup>17</sup>.

Wśród starodruków Sienkiewicza szczególnie miejsce zajmują *Prawa Konstytucye i przywileje Królestwa Polskiego i Wielkiego Xięstwa Litewskiego*, obejmujące postanowienia sejmowe, poczynwszy od sejmku wiślickiego w 1347 roku, aż do ostatniego sejmu, przed oddaniem tekstu do druku. Zbiór zawiera cztery tomy z lat 1550-1609, 1609-1640, 1697-1736 i 1775-1780. Podobnie jak inne tego typu wydawnictwa, ukazał się on nakładem warszawskiej drukarni Pijarów<sup>18</sup>. Źródłem o podobnej tematyce jest *Statut Wielkiego Xięstwa Litewskiego*, który stanowi kodyfikację z zakresu prawa cywilnego, karnego, procesowego oraz publicznego, obowiązującego w Wielkim Xięstwie Litewskim<sup>19</sup>. Równie ważnym materiałem dla historyka są dwa tłumaczenia prawa niemieckiego<sup>20</sup>. W Polsce nowo lokowane miasta przyjmowały to prawo już od XII wieku. W 1506 roku ukazało się łacińskie tłumaczenie dokonane przez kanclerza Jana Łaskiego, a prawie 30 lat później, krakowski pisarz miejski, Mikołaj Jaskier doko-

<sup>17</sup> A. Świętochowski, „Prawda”. Tygodnik polityczny, społeczny i literacki, R. 4, nr 27, 1884.

<sup>18</sup> *Prawa Konstytucye i przywileje Królestwa Polskiego i Wielkiego Xięstwa Litewskiego*, Warszawa 1733-1782.

<sup>19</sup> *Statut Wielkiego Xięstwa Litewskiego*, Wilno 1744.

<sup>20</sup> *Ius municipalis Magdeburgensis liber vulgo Weichbild nuncupatus*, tłum. M. Jaskier, Zamość 1602; *Juris provincialis quod Speculum Saxonum vulgo nuncupatus libri tres*, tłum. M. Jaskier, Zamość 1602.

nał kolejnego przekładu na łacinę, przy okazji porządkując i uaktualniając informacje. Jego dzieło ukazało się w trzech tomach, zaś sam autor za swą pracę został uznany przez patrycjat Krakowa za obywatela wybitnie zasłużonego. Przyznano mu nagrodę, na którą składały się m.in. dom z ogrodem przy ul. św. Anny z dożywotnio opłacanym czynszem oraz niewielki udział w dochodach miasta. Król Zygmunt Stary nadał dziełu Jaskiera moc obowiązującego prawa w całej Polsce, we wsiach i miastach lokowanych na prawie niemieckim. Kolejne wydania, po zaleconym przez Zygmunta III Wazę przeglądzie treści wydano w 1601 i 1602 r. w Zamościu<sup>21</sup>. Do dzieł prawniczych należy również *Commentaries on the Laws of England* Williama Blackstone'a, dotycząca anglosaskiego systemu *common law*<sup>22</sup>.

Wśród starodruków należących do autora *Quo vadis* nie mogło zabraknąć dzieł starożytnych. Odnajdujemy tu rzymskiego poetę Lukana, autora historycznej epopei *Pharsalia. Wojna domowa między Pompejuszem a Cezarem* w tłumaczeniu Wojciecha Chrościńskiego, drukowanej w oliwskim klasztorze Cystersów przez Jana Jakuba Textora<sup>23</sup>, a także słynnego historyka Tytusa Liwiusza i jego *Patavinci Historiarum Libri Qui Supersunt*, która przedstawia dzieje Wiecznego Miasta od jego legendarnych początków aż do 9 roku p.n.e. Autor zdołał umiejętnie połączyć tu elementy poezji i retoryki. Całość obejmowała pierwotnie 142 woluminy, które były kolejno wydawane od 26 roku p.n.e. do 17 roku n.e. Z tej liczby zachowało się do dziś około jednej czwartej<sup>24</sup>.

Nie mniej znanym od Liwiusza historykiem jest Swetoniusz, którego *Żywot Cezarów* zawiera biografie dwunastu rzymskich cesarzy, począwszy od Juliusza Cezara, poprzez Oktawiana Augusta, Tyberiusza, Kaligulę, Klaudiusza, Nerona, Galbę, Otona, Witeliusza, Wespazjana, Tytusa, na Domicjanie kończąc. Dzieło powstało ok. 121 roku, kiedy Swetoniusz piastował stanowisko sekretarza kancelarii Hadriana. Dawało mu to możliwość korzystania z archiwum cesarskiego. Szczególna wartość *Żywotów* polega na opisie obyczajowości cesarskiej i umieszczeniu w nich informacji na temat życia, kariery politycznej, wyglądu zewnętrznego, a nawet nawyków władców, czego nie spotykamy w innych źródłach<sup>25</sup>.

Ostatnim dziełem z kategorii opracowań historycznych, a po części także geograficznych jest *Sarmatiae Europaeae descriptio* Alexandra Gwagnina<sup>26</sup>. Autor tej pracy był pochodzącym z Włoch dziejopisarzem oraz żołnierzem w służbie króla Zygmunta III Wazy, a następnie Stefana Batorego. *Sarmatiae Europaeae* ukazało się po raz pierwszy w języku łacińskim w 1578 roku. Całość liczyła 203 strony, stanowiące zarys geografii i historii Polski, Litwy, Prus, Inflant, Moskwy oraz Tatarii do 1574 roku. Polski przekład ukazał się nakładem krakowskiej drukarni Mikołaja Loba w roku 1611. Został on rozszerzony chronologicznie aż do roku wydania. Oprócz tekstu pierwotnego, do kroniki dodano wówczas historię krajów całej Europy, a nawet niektórych państw bliskowschodnich. Całość podzielono na dziesięć części, które ozdobiono drzeworytami,

<sup>21</sup> S. Pańków, *Jaskier Mikołaj (zm. 1539)*, w: PSB, t. 11, s. 60-62, Wrocław 1964-1965; o prawie niemieckim zob. także: S. Szczur, *Historia Polski średniowiecznej*, Kraków 2005, s. 218-222.

<sup>22</sup> W. Blackstone, *Commentaries on the Laws of England*, Londyn 1783.

<sup>23</sup> Marcus Annaeus Lucanus, *Pharsalia. Wojna domowa między Pompejuszem a Cezarem rzymskimi wodzami*, tłum. W. Chrościński, Oliwa 1690.

<sup>24</sup> Titus Livius, *Patavinci Historiarum Libri Qui Supersunt*, Lipsk 1735; o Tytusie Liwiuszu zob. także: A.F. Grabski, *Dzieje...*, s. 32-34.

<sup>25</sup> Swetoniusz, *Żywot Cezarów*, Amsterdam 1700; o Swetoniuszu zobacz także: M. Jaczynowska, D. Musiał, M. Stępień, *Historia starożytna*, Warszawa 1999, s. 554.

<sup>26</sup> A. Gwagnin, *Sarmatiae Europaeae descriptio*, Kraków 1611.

przedstawiającymi wizerunki królów, książąt i władców, herby, mapy, sceny z życia codziennego, a także obrazy ważniejszych bitew. Dzieło Gwagnina cieszyło się dużą popularnością, ale nie uniknął on również ostrej krytyki, łącznie z posądzeniem o plagiat. Mimo to praca doczekała się od końca XVI i w XVII wieku przekładów na język włoski, czeski i niemiecki<sup>27</sup>.

Podobny charakter ma *Widok Królestwa Polskiego ze wszystkimi województwami, xięstw y ziemiami* Jana Bielskiego. Pozycję tę śmiało można uznać za kompendium wiedzy o dawnej Rzeczypospolitej. W poszczególnych tomach mowa jest m.in. o podziale społeczeństwa, sprawach administracyjnych, skarbowych, sądownictwie, a także kwestiach wyznaniowych<sup>28</sup>.

W obłęgorskim zbiorze odnajdujemy również książki takie jak *Historia Danii* Paula Henriego Malleta oraz *Respublica Bohemnae* Pawła Strańskiego, niezwykle zasłużonego autora dla historiografii czeskiej<sup>29</sup>.

Drugą kategorię starodruków stanowią prace, które można zaliczyć do tzw. traktatów politycznych. Wśród nich są m.in. dzieła twórców renesansowych: *O poprawie Rzeczypospolitej* Andrzeja Frycza-Modrzewskiego<sup>30</sup> i *Rozmowa o elekcyi, o wolności* Łukasza Górnickiego<sup>31</sup>. Pierwsza pozycja stanowi zbiór osobistych refleksji i rozważań na temat państwa, poczynawszy od zagadnień związanych z jego funkcjonowaniem, poprzez sprawy moralno-obyczajowe, a na sprawach kościelnych, prawnych i edukacyjnych kończąc. Traktat o właściwym tytule *Commentariorum de Republica emendanda libri quinque*, czyli *Rozważań o poprawie Rzeczypospolitej ksiąg pięć*, został po raz pierwszy opublikowany w 1551 roku. Wbrew tytułowi, pierwotne wydanie składało się jedynie z trzech części: *De moribus* (O obyczajach), *De legibus* (O prawie) i *De bello* (O wojnie). Wskutek ingerencji cenzury nie wydrukowano ksiąg *De ecclesia* (O kościele) i *De schola* (O szkole). Na ostatniej stronie autor zamieścił wyjaśnienie, że: *...dziwne losy przeszkodziły w opublikowaniu wszystkich ksiąg*. W całości praca ukazała się dopiero trzy lata później w Bazylei. Z kolei w 1559 roku pojawiło się jej wznowienie pod tytułem *De Republica emendanda libri quinque, recogniti at aucti*, zawierające dodane przez Modrzewskiego polemiki i uzupełnienia. Na język polski traktat przełożył Cyprian Bazylik w roku 1577, jednak z pominięciem księgi *O kościele*. Egzemplarz należący do Henryka Sienkiewicza z 1770 roku, wydano w warszawskiej drukarni Ojców Pijarów<sup>32</sup>.

Z kolei *Rozmowy* Łukasza Górnickiego nigdy nie zostały ogłoszone przez autora drukiem. Kierowała nim prawdopodobnie obawa, że prezentowane w traktacie postulaty, nie zostaną zbyt przychylnie przyjęte przez szlachtę, zaś program reform wyda się zbyt radykalny. Praca dostępna była tylko w odpisach. Jeden z nich wydał w 1616 roku jako

<sup>27</sup> T. Ulewicz, *Związki kulturalno-literackie Polski z Włochami w wiekach średnich i renesansie*, w: *Literatura staropolska w kontekście europejskim. Związki i analogie*, pod red. T. Michałowskiej i J. Śląskiego, Wrocław 1977, s. 58-59.

<sup>28</sup> J. Bielski, *Widok Królestwa Polskiego ze wszystkimi województwami, xięstw y ziemiami*, Warszawa 1763.

<sup>29</sup> P.H. Mallet, *History of Denmark*, Genewa 1788; P. Strański, *Respublica Bohemnae*, Lejda 1634.

<sup>30</sup> A. Frycz-Modrzewski, *O poprawie Rzeczypospolitej*, Wilno 1770.

<sup>31</sup> Ł. Górnicki, *Rozmowa o elekcyi, o wolności*, Warszawa 2. poł. XVIII wieku.

<sup>32</sup> W. Urban, *Modrzewski Andrzej Piotr (1503-1572)*, w: PSB, t. 21, Wrocław 1972, s. 538-543; M. Korolko, *Humanista niezłomny - Andrzej Frycz Modrzewski*, w: *Pisarze staropolscy*, t. 1, pod red. S. Grzeszczuka, Warszawa 1991, s. 548-588; J. Starnawski, *Andrzej Frycz-Modrzewski. Żywot, dzieło, sława*, Łódź 1981.

swój poseł na Sejm Jędrzej Suski. Skłoniło to synów Górnickiego do opublikowania innego odpisu *Rozmowy*, celem rehabilitacji ojca. Dzięki temu mamy dziś nieznacznie różniące się dwie wersje dialogu<sup>33</sup>.

Do tej samej kategorii zaliczyć można również *O skutecznym rad sposobie* Stanisława Konarskiego<sup>34</sup> i *Uwagi nad życiem Jana Zamoyskiego* Stanisława Staszica<sup>35</sup>. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z czterotomowym traktatem politycznym, wydanym w latach 1760-1763 przez drukarnię pijarską, przedstawiającym wady ustrojowe Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Konarski wskazywał tu na szkodliwość *liberum veto* i argumentował za stosowaniem zasady większości w Sejmie<sup>36</sup>. Praca drugiego z wymienionych autorów została opublikowana anonimowo w 1787 roku i uważana jest za inicjującą wielki ruch umysłowy Sejmu Czteroletniego, w którym przeważała świadomość zagrożenia niepodległości Polski. Staszic zawarł tu propozycje środków zaradczych dla uratowania kraju przed upadkiem. *Uwagi* składają się z 19 rozdziałów, a ostatni z nich nosi tytuł *Sposób ratowania Polski od podziału*<sup>37</sup>.

Nieco inna w charakterze jest *Censura candidatorum sceptri Polonici* Andrzeja Olszowskiego, stanowiąca w zasadzie pismo propagandowe, wyrażające poparcie dla wyboru na nowego monarchę Rzeczypospolitej, po abdykacji Jana Kazimierza Wazy, króla Piasta<sup>38</sup>.

Niewątpliwie wszystkie wspomniane dzieła były pomocne Sienkiewiczowi podczas jego pracy, pozwalały mu „poczuć” realia I Rzeczypospolitej, a poddane konstruktywnej krytyce, stanowiły nieoceniony materiał źródłowy. W bibliotece twórcy Trylogii, zapalonego od najmłodszych lat podróżnika, nie mogło zabraknąć miejsca na książki geograficzne. Kilka pozycji z tej kategorii odnajdujemy w obłęgorskich starodrukach. Na pierwsze miejsce wysuwa się *Świat we wszystkich swoich częściach* Władysława Aleksandra Łubieńskiego<sup>39</sup>, arcybiskupa gnieźnieńskiego, prymasa Polski, a także interrex z 1763 roku. Jego dzieło to zbiór wypisów z różnych prac geograficznych i historycznych, które po opracowaniu utworzyły obszerne, ujęte encyklopedycznie wydawnictwo, pierwsze tego rodzaju z zakresu geografii w języku polskim. Po raz pierwszy ukazało się ono w 1740 roku nakładem wrocławskiej drukarni jezuickiej. Łubieński opatrzył je dedykacją dla króla Augusta II Wettina oraz wizerunkiem monarchy. Całość liczyła ponad 650 stron<sup>40</sup>.

Kolejną ciekawą pozycję stanowi *Kalendarz polski i ruski* Gimnazego Lewickiego, uwzględniający polskie i rosyjskie święta, a nawet dokładne godziny wschodu i zachodu słońca. *Kalendarz* został opracowany na okres 231 lat. Dodane do niego tablice świąt ruchomych i nieruchomych obowiązywały aż do roku 2006<sup>41</sup>.

<sup>33</sup> R. Pollak, *Górnicki Łukasz (1527-1603)*, w: PSB, t. 8, Wrocław 1960, s. 427-428.

<sup>34</sup> S. Konarski, *O skutecznym rad sposobie*, Warszawa 1760.

<sup>35</sup> S. Staszic, *Uwagi nad życiem Jana Zamoyskiego*, Heilsberg 1787.

<sup>36</sup> J. Michalski, *Konarski Hieronim (1700-1773)*, w: PSB, t. 13, Wrocław 1967-1968, s. 471; S. Żak, *Książdz Stanisław Konarski. Pisarz, pedagog, polityk*, Kielce 2001.

<sup>37</sup> M. Czeppe, Z.J. Wójcik, *Staszic Stanisław Wawrzyniec (1755-1826)*, w: PSB, t. XLII, Kraków 2003-2004, s. 540-551; B. Limanowski, *Stanisław Staszic. Życiorys*, Warszawa 1920; S. Cieszkowski, *Stanisław Staszic, filantrop, mąż stanu i uczoney*, Warszawa 1925.

<sup>38</sup> A. Olszowski, *Censura candidatorum sceptri Polonici*, ok. 1669.

<sup>39</sup> W.A. Łubieński, *Świat we wszystkich swoich częściach*, Wrocław 1740.

<sup>40</sup> *Historia Dyplomacji Polskiej*, t. II, 1572-1795, pod red. G. Labudy, Warszawa 2002, s. 259-263; E. Rostworowski, *Łubieński Władysław Aleksander (1703-1767)*, w: t. XVIII, Wrocław 1973, s. 505-511.

<sup>41</sup> G. Lewicki, *Kalendarz polski i ruski*, Poczajów, prawd. 1775.

Wśród starodruków Sienkiewicza znajdują się także książki o tematyce religijnej. Są to m.in. brewiarze w języku łacińskim i francuskim, zawierające obrzędy liturgii ostatniego tygodnia Wielkiego Postu<sup>42</sup>, a także prace, których autorzy mieli ambicję być kimś w rodzaju przewodników duchowych. Wspomnieć wystarczy chociażby kaznodzieję, teologa i publicystę religijnego Tomasza Młodzianowskiego i jego *Rozmyślenia albo lekcję duchowną*. Dzieło, tuż po ukazaniu się po raz pierwszy w roku 1654, ze względu na dużą popularność doczekało się w krótkim czasie kilku wznowień. Książkę wydała warszawska drukarnia jezuicka<sup>43</sup>.

Zdecydowanie pierwsze miejsce należy się jednak czołowemu przedstawicielowi polskiej kontrereformacji, Piotrowi Skardze. *Kazania o siedmiu sakramentach* i *Kazania przygodne* stanowią kluczowe prace w dorobku tego autora<sup>44</sup>. Pierwsza ukazała się w 1600 roku (drukarnia jezuicka w Wilnie), druga, stanowiąca wybór kazań maryjnych, dziesięć lat później. Autor obu dzieł był postacią nietuzinkową. Jezuita, teolog, nadworny kaznodzieja Zygmunta III Wazy i pierwszy rektor Uniwersytetu Wileńskiego. Był również znanym hagiografem. Jego *Żywoty świętych* miały służyć odnowie katolicyzmu w okresie potrydenckim<sup>45</sup>. Cieszyły się ogromną popularnością aż do połowy XX wieku. Najbardziej znanym dziełem Skargi są jednak do dziś *Kazania sejmowe*, stanowiące sugestywny opis sytuacji Rzeczypospolitej Obojga Narodów trawionej, zdaniem autora, przez liczne „choroby”. Całość dzieła składa się z ośmiu kazań, które nie zostały nigdy wygłoszone. Zawierają one postulaty dotyczące reform państwa, są też skierowane przeciwko ideom reformacyjnym. *Kazania* powstały pod wrażeniem sejmu, który obradował w Warszawie od 10 lutego do 25 marca 1597 roku i rozszedł się bez powzięcia uchwały. Jego posiedzenia toczyły się wśród nieustannych awantur. Posłowie nie tylko zlekceważyli sprawę reform systemu parlamentarnego, ale i nie uchwalili podatków koniecznych dla obrony granic państwa. *Kazania* początkowo nie zwróciły większej uwagi. Wydane po raz pierwszy w Krakowie w 1597 roku (później jeszcze dwukrotnie za życia autora: w 1600 i 1610), szybko poszły w zapomnienie. Jeszcze za życia Skargi włączano je do *Kazań o siedmiu sakramentach*, bądź do *Kazań przygodnych*<sup>46</sup>.

*Conduite pour passer saintement le careme* Jeana Baptiste Avrillona, francuskiego kaznodziei i pisarza ascetycznego, to z kolei opracowanie dotyczące okresu Wielkiego Postu. Stanowi ono typowe dzieło tego autora, który tworzył swego rodzaju przewodniki życia wewnętrznego o niezwykle emocjonalnym charakterze<sup>47</sup>.

Uzupełnieniem „skarbów” biblioteki Sienkiewicza są starodruki, które trudno jednoznacznie skategoryzować. Część z nich pisana jest prozą. Są to m.in. *Sielanki polskie z różnych autorów zebrane*, w których znalazły się utwory Szymona Szymonowica, Adama Naruszewicza, czy Szymona Zimorowicza. Autorami ilustracji, tzw. kopersztichów obrazujących treść zawartych w zbiorze sielanek, byli dwaj artyści pochodzenia

<sup>42</sup> *L'office de la semaine sainte, en latin et en françois, à l'usage de Rome et de Paris*, Paryż 1723.

<sup>43</sup> T. Młodzianowski, *Rozmyślenia albo lekcja duchowna*, Warszawa 1775; o Tomaszu Młodzianowskim zob. także: *Bibliografia Literatury Polskiej. Piśmiennictwo Staropolskie*, w: Nowy Korbut, t. 2, s. 526-527; F. Greniuk, *Młodzianowski Tomasz (1622-1686)*, w: PSB, t. XVIII, Wrocław 1973, s. 425-426.

<sup>44</sup> P. Skarga, *Kazania o siedmiu sakramentach*, Wilno 1737; idem, *Kazania przygodne* (wraz z *Kazaniami sejmowymi*), Wilno 1738.

<sup>45</sup> Idem, *Żywoty świętych Starego y Nowego Zakonu*, Wilno 1780.

<sup>46</sup> J. Tazbir, *Skarga Piotr (1536-1612)*, w: PSB, t. XXXVIII, Kraków 1997-1998, s. 35-43; J. Tazbir, *Piotr Skarga, szermierz kontrereformacji*, Warszawa 1983. K. Mrocewicz, *Skarga nad Skargą. Z okazji okrągłego jubileuszu*, Nauka, z. 4, Warszawa 2012, s. 37-51.

<sup>47</sup> J.B. Avrillon, *Conduite pour passer saintement le carême*, Paryż 1776.

francuskiego, Charles Dominique Eisen oraz Joseph de Longueil. Aby nadać im polski charakter, francuscy artyści współpracowali z młodymi absolwentami Szkoły Rycerskiej przebywającymi we Francji w Akademii Sztuk Pięknych - Józefem Orłowskim i Tadeuszem Kościuszką. Dzięki tej współpracy powstał jeden z najładniejszych druków polskich epoki stanisławowskiej. Patronem *Sielanek* był książę Adam Kazimierz Czartoryski, a ich druk odbywał się w drukarni Michała Grölla<sup>48</sup>.

Niezwykle ciekawą pozycją jest wierszowany epicki romans barokowy Samuela Twardowskiego *Nadobna Paskwalina*<sup>49</sup>, opublikowany w 1655 roku w Krakowie, dedykowany mecenasowi autora Krzysztofowi Opalińskiemu. Utwór zawiera elementy pseudohistoryczne, przygodowe, erotyczne, fantastyczne i moralizatorskie. Opowiada o konflikcie między piękną kobietą, tytułową Paskwaliną a Wenerą, w którym bohaterka uwalniając się spod władzy miłości zmysłowej, znajduje przystań w miłości bożej. Część akcji utworu dzieje się w Lizbonie. Na stronie tytułowej autor zamieścił następującą informację: *Z hiszpańskiego świeżo w polski przemieniona ubiór*. Sugeruje to fakt istnienia pierwowzoru, jednakże badacze przypuszczają, że Twardowski nie władał językiem hiszpańskim. Istnieją hipotezy, że posłużył się już istniejącą polską adaptacją utworu w formie prozatorskiej nieznanego autorstwa. Rękopis tego przekładu odkrytego w Bibliotece Archidiecezjalnej przy Seminarium Metropolitalnym w Warszawie, pochodzi najprawdopodobniej z końca XVI lub z początku XVII wieku i został zatytułowany *O nadobnej Paskwalinie jako przez gładkość swą od Wenera wiele ucierpieć miała*<sup>50</sup>.

Nieco inny w charakterze jest typowy epos rycerski włoskiego poety Tarquato Tasso *Goffred albo Jeruzalem wyzwolona*, w tłumaczeniu Piotra Kochanowskiego, bratanka Jana<sup>51</sup>. Został on wydany po raz pierwszy w 1581 roku. Historyczne tło dzieła stanowią dzieje pierwszej wyprawy krzyżowej i zdobycie Jerozolimy w 1099 roku. Polski przekład, trzeci po hiszpańsku, angielsku w Europie ukazał się w roku 1618. Utwór znalazł gorące przyjęcie wśród szlachty zaangażowanej w wojny z muzułmańską Turcją i utożsamiającej się z krzyżowcami. W epoce romantyzmu utworem Tasso zachwycił się m.in. Juliusz Słowacki<sup>52</sup>.

*Sztuka rymotwórcza* Franciszka Ksawerego Dmochowskiego to z kolei poemat dydaktyczny, opublikowany po raz pierwszy w 1788 roku. Ukazał się on nakładem drukarni pijarskiej w Warszawie.<sup>53</sup> W założeniu autora miał stanowić pomoc dydaktyczną dla szkół, jednak szybko zyskał popularność klasycystycznego podręcznika dla poetów i czytelników poezji. Poemat składa się z czterech pieśni, z których pierwsza omawia ogólne zasady poezji, druga opisuje mniejsze formy poetyckie, trzecia poświęcona została tragedii, epepei i komedii, a czwarta zawiera uwagi względem poezji i poetów<sup>54</sup>.

Podobną tematykę porusza książka Adama Ponińskiego *Sarmatides seu satyrae cuiusdam equitis poloni* i nadwornego poety Augusta II Wettina, sprawującego też wiele wyższych urzędów. Dzieło zawiera dziewięć satyr, spis dzieł autora oraz drobne wiersze okolicznościowe i epigramaty<sup>55</sup>.

<sup>48</sup> *Sielanki polskie z różnych autorów zebrane*, Warszawa 1778.

<sup>49</sup> S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, Kraków 1701.

<sup>50</sup> *Bibliografia Literatury Polskiej. Piśmiennictwo Staropolskie*, s. 361-366; J. Okoń, *Wstęp*, w: S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, Wrocław 1980.

<sup>51</sup> T. Tasso *Goffred albo Jeruzalem wyzwolona*, tłum. P. Kochanowski, Warszawa 1772.

<sup>52</sup> K. Zaboklicki, *Literatura włoska*, w: *Dzieje literatur europejskich*, t. I, Warszawa 1977, s. 448-453; R. Pollak, *Tasso*, w: *Mały słownik pisarzy włoskich*, Warszawa 1969, s. 190-192.

<sup>53</sup> F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, Warszawa 1788.

<sup>54</sup> M. Klimowicz, *Oświecenie*, Warszawa, 1980, s. 248-256.

<sup>55</sup> A. Poniński, *Sarmatides seu satyrae cuiusdam equitis poloni*, wyd. J.M. Królikiewicz, Warszawa 1741.

W obłęgorskim zbiorze odnaleźć można również sztuki teatralne Pierre'a Corneille'a. Przy okazji warto w tym miejscu wspomnieć, że Sienkiewicz zanim jeszcze stworzył swoje najbardziej znane utwory, zajmował się krytyką teatralną i od tego właściwie zaczął swoją przygodę z pisarstwem. Praca Corneille'a zawiera siedem sztuk, sześć tragedii i jedną komedię. Ich autor był francuskim dramaturgiem, nazywanym często „ojcem klasycystycznej tragedii”. Prawnik z wykształcenia przez 20 lat pełnił urząd rzecznika królewskiego. Należał przez pewien czas do grupy *Pięciu Autorów*, których obowiązkiem było pisanie sztuk teatralnych na wyznaczony przez kardynała Richelieu temat. Największe uznanie przyniosła mu tragikomedia *Cyd*, w której autor odstąpił od zasady trzech jedności i która wywołała wojnę na pamflety między zwolennikami a przeciwnikami utworu. Autor nawiązał tu do postaci historycznego bohatera hiszpańskiego Don Roderyka Diaza de Vivar, który w XI wieku, walcząc z Maurami, okrył się chwałą i zyskał przydomek *Cyd*, czyli *Pan*<sup>56</sup>.

Księgozbiór Sienkiewicza uzupełniają prace dwóch starożytnych twórców oraz książki z zakresu medycyny. Valerii Maximi to autor zbioru *Dictorum factorumque memorabilium libri IX*, czyli *Dziewięć ksiąg z pamiętnych czynów i powiedzeń*. Powstały one ok. 31 roku n.e., w okresie panowania cesarza Tyberiusza. Większość z nich dotyczy życia codziennego w starożytnym Rzymie<sup>57</sup>.

Niezwykle ciekawą historię mają *Satyryki* Petroniusza, a właściwie fałszywy suplement do tego dzieła wydany przez François Nodota, najemnego żołnierza, który w 1692 roku ogłosił, że posiada kopię wcześniej nieznaną fragmentów *Satyryk*. Kopia została wykonana z rękopisu znalezionej przez jego przyjaciela, podczas oblężenia Belgradu w 1688 roku. Nodot opublikował nową edycję *Satyryk* pięć lat później w Paryżu<sup>58</sup>.

Dwie ostatnie pozycje to prace z zakresu medycyny. Na punkcie zdrowia, nie tylko własnego, ale i swojej rodziny autor *Krzyżaków* był niezwykle wyczulony. Wyjazdy do zagranicznych uzdrowisk były nieodzownym elementem życia jego rodziny. Nie dziwi więc obecność takich prac jak *Dyssertacya o szlachetności, potrzebie i użytku hirirgii w pożyciu ludzkim, w woysku, przy pologach i w nauce lekarskiej* Rafała Czerwiakowskiego, określanego mianem „ojca polskiej chirurgii”<sup>59</sup>, czy *Hecatosea I. Observationum physico-medicarum*, niemieckiego doktora Georga Welscha<sup>60</sup>.

Dokonany przegląd starodruków Sienkiewicza pokazuje, że właściciel Obłęgorka był osobą niezwykle czytanną, obeznaną ze światową literaturą, perfekcyjnie przygotowaną do własnej pracy. Historia Polski nie miała przed nim tajemnic, przy czym sięgał nie tylko do gotowych opracowań, ale też do źródeł, aby, jak można przypuszczać, samemu je interpretować, poznać realia czasów, które bezpowrotnie odeszły, a do których pragnął powrócić w swej twórczości. A może po prostu uważał, że pewne dzieła trzeba znać, posiadać, że świadczy to o świadomości i dojrzałości intelektualnej? Obecnie pozostawione przez niego starodruki to niewątpliwie „skarby”, nie tylko ze względu na wartość materialną, ale przede wszystkim ze względu na to co mogą „powiedzieć nam” o samym ich właścicielu.

Lukasz Wojtczak

<sup>56</sup> P. Corneille, *Theatre De P. Corneille*, Amsterdam 1740; o Pierre'u Corneille zob. także: Wstęp, w: P. Corneille, *Cyd*, Kraków 2012.

<sup>57</sup> V. Maximus, *Dictorum factorumque memorabilium libri IX*, Amsterdam 1639; o Valeriusie Maximusie zob. także: A.F. Grabski, *Dzieje*, s. 34-35.

<sup>58</sup> *Petrone Latin*, wyd. F. Nodot, Amsterdam 1756.

<sup>59</sup> R. Czerwiakowski, *Dyssertacya o szlachetności, potrzebie i użytku hirirgii w pożyciu ludzkim, w woysku, przy pologach i w nauce lekarskiej*, Kraków 1791.

<sup>60</sup> G.H. Velschii, *Hecatostee I. Observationum physico-medicarum*, Wiedeń 1675.



ANTIQUE BOOKS IN THE LIBRARY  
OF HENRYK SIENKIEWICZ'S  
COUNTRY MANOR IN OBLĘGOREK

In 1902 Henryk Sienkiewicz brought to his residence in Oblęgorek near Kielce, which was given to him by the Polish society on the 25th anniversary of his creative work, a remarkable collection of books. Only a small part of it survived the turmoil of the two world wars. About 600 volumes were saved, and in their number more than 50 antique books which today make the most precious treasure of the Oblęgorek library. Some of them are embellished with exceptionally beautiful illustrations, hundreds of years old. Many bear Sienkiewicz's own seal and signature.

Considering the subject matter of the books, they can be divided into several categories, including legal, religious, historical and geographical works, political treatises, as well as examples of literary prose.

The oldest and the earliest printed book in this collection is *De origine et rebus gestis Polonorum libri XXX* ("Thirty books on origins and deeds of the Poles") by Marcin Kromer. The work was first published in 1555 in Basel, Switzerland, and the copy in Sienkiewicz's possession belonged to the very same edition.

The collection's value is not only material; it can also "tell" us something important about its owner.

*Łukasz Wojtczak*

ARKADIUSZ TOPORSKI

## ROZRYWKI RODZINY WIELOPOLSKICH Z CHROBRZA W ŚWIEŹLE KORESPONDENCJI PRYWATNEJ Z LAT 1875-1937

Wielopolscy z Chrobrza należeli na przełomie XIX i XX wieku do elitarnego grona polskiej arystokracji rodowej. Ich majątek (Ordynacja Myszkowska) położony był na terenie trzech powiatów dawnej guberni kieleckiej: pińczowskiego, jędrzejowskiego i miechowskiego. Folwarki wchodzące w skład dóbr rodzinnych obejmowały blisko 13 000 hektarów ziemi, co stanowiło jedną z największych fortun ziemiańskich regionu i kraju<sup>1</sup>.

Ramy chronologiczne wskazane w tytule artykułu pokrywają się z latami życia XV ordynata - Aleksandra Erwina. Był on najstarszym synem Zygmunta Andrzeja (1833-1902), aktywnego działacza politycznego Królestwa Kongresowego w dobie powstaniowej oraz niemieckiej księżniczki Wilhelminy Albertyny Montenuovo (1853-1895), blisko spokrewnionej z dynastią Habsburgów, rządzącą w Monarchii Austro-Węgier-

---

<sup>1</sup> Więcej informacji na temat rodziny Wielopolskich znaleźć można w następujących opracowaniach naukowych: S. Cynarski, *Początki kariery rodziny Wielopolskich*, w: *Spółczeństwo staropolskie*, pod red. A. Wyczańskiego, t. 2, Warszawa 1979, s. 125-157; J. Grabiec, *Ostatni szlachcic. Aleksander hrabia Wielopolski margrabia Gonzaga Myszkowski na tle dziejów*, t. 1-2, Warszawa 1924; M. Nowak, *Zygmunt Wielopolski jako współzałożyciel, udziałowiec i prezes Towarzystwa Drogi Żelaznej Iwanogrodzko-Dąbrowskiej*, w: *Studia i materiały do dziejów Kielecczyny*, t. 1, pod red. W. Cabana, Kielce 1998, s. 7-23; idem, *Uwarunkowania oraz przejawy zaangażowania Zygmunta Wielopolskiego w życie społeczno-gospodarcze guberni kieleckiej w drugiej połowie XIX wieku - wybrane problemy*, w: „Studia Kieleckie. Seria Historyczna”, nr 4, pod red. E. Słabińskiej, Kielce 2004, s. 5-28; idem, *Pozycja społeczna Zygmunta Wielopolskiego w środowisku kieleckiego ziemianstwa w świetle wyborów do Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego w 1880 roku*, w: *Czas daleki, czas bliski*, pod red. J. Szczepańskiego, Kielce 2007, s. 77-89; K. Pruszyński, *Margrabia Wielopolski*, Warszawa 1946; M. Przeniosło, *Sytuacja materialna Wielopolskich z Chrobrza w latach 1918-1939*, w: *Studia z historii społeczno-gospodarczej XIX i XX wieku*, pod red. W. Pusia, Łódź 2008, t. 5, s. 50-65; idem, *Wielopolscy z Chrobrza a społeczności lokalne*, w: *Dwór a społeczności lokalne na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, pod red. W. Cabana i M.B. Markowskiego, Kielce 2008, s. 347-356; idem, *Trudności finansowe Ordynacji Myszkowskich w okresie międzywojennym*, w: *Szlachta i ziemianie na obszarze między Wisłą a Pilicą*, Kielce 2008, s. 247-257; F. Sikora, *Wielopolscy z rodu Starzych Koni do początków XVI wieku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Historia”, t. 26, 1992, s. 143-156; A.M. Skalkowski, *Aleksander Wielopolski w świetle archiwów rodzinnych (1803-1877)*, t. 1-3, Poznań 1947; Z. Stankiewicz, *Dzieje wielkości i upadku Aleksandra Wielopolskiego*, Warszawa 1967; A. Szwarc, *Od Wielopolskiego do Stronnictwa Polityki Realnej. Zwolennicy ugody z Rosją, ich poglądy i próby działalności politycznej (1864-1905)*, Warszawa 1990; idem, *Zygmunt Wielopolski i Towarzystwo Kredytowe Ziemskie (1874-1898)*, w: *Aktywność gospodarcza ziemianstwa w Polsce w XVIII-XX wieku*, pod red. W. Cabana i M.B. Markowskiego, Kielce 1993, s. 87-97.

skiej<sup>2</sup>. Aleksander Erwin Wielopolski ożenił się w 1900 roku z Zofią Broel-Plater (1879-1926), pochodzącą z miejscowości Plinksze, położonej na Wileńszczyźnie. XV ordynat miał liczne rodzeństwo - jego braćmi byli: Alfred (1879-1955) i Albert Krzysztof (1884-1939), natomiast siostrami: Małgorzata (1876-1963) oraz Maria Anna (1878-1974). Aleksander i Zofia posiadali ośmioro potomstwa, jednak dwoje dzieci zmarło wkrótce po narodzinach<sup>3</sup>. Przedstawione we wstępie grono osób było najbliższymi związanymi z majątkiem Chroberz - zamiarem autora artykułu jest przedstawienie rozrywek popularnych wśród tych postaci, w oparciu o zachowane materiały źródłowe.

Punktem wyjścia do rozważań była kwerenda przeprowadzona w Archiwum Państwowym w Kielcach, które przechowuje dokumenty dotyczące polskiego ziemiaństwa. Nie licząc pojedynczych materiałów rozproszonych po różnych zespołach, zachowały się one w archiwaliach podworskich. Przed wybuchem II wojny światowej każdy większy majątek ziemski prowadził prywatną kancelarię, w której gromadzono akta odzwierciedlające funkcjonowanie dóbr. Większość źródeł tej kategorii nie przetrwała do naszych czasów, niszczona skutecznie w trakcie wojen, powstań i przewrotów politycznych, regularnie dotyczących polskie społeczeństwo w ciągu kilku ostatnich stuleci<sup>4</sup>. Spuścizna którą udało się ocalić, ma unikatowy charakter i umożliwia rozwój badań nad polskim dworem szlacheckim w przeszłości<sup>5</sup>.

Archiwum Ordynacji Myszkowskiej - fragment dawnej kancelarii z Chrobrza - jest szczególnie cenne, ze względu na objętość i zawartość merytoryczną. Ponad 1400 jednostek aktowych, zabezpieczonych przez kieleckie służby archiwalne stanowi niewyczerpane źródło wiedzy na temat regionu i kraju, zwłaszcza w epoce zaborów, kiedy rodzina Wielopolskich za sprawą XIII ordynata - Aleksandra Ignacego (1803-1877), oraz jego syna, Zygmunta Andrzeja, przeżywała okres świetności i brała udział w życiu politycznym Królestwa Kongresowego na najwyższym szczeblu. Autor artykułu, spośród obszernego i różnorodnego materiału Archiwum Ordynacji Myszkowskiej, poddał analizie korespondencję prywatną z lat życia Aleksandra Erwina. Jednym z wątków, które wyłaniają się z treści listów rodziny jest kwestia rozrywek.

<sup>2</sup> Informacje genealogiczne dotyczące rodziny Wielopolskich zaczerpnięte zostały ze strony internetowej: [www.sejm-wielki.pl](http://www.sejm-wielki.pl) - 14 X 2013.

<sup>3</sup> Dziećmi małżeństwa Wielopolskich byli: Zygmunt Konstanty (1901-1971), Maria Zofia (1904-1979), Alfred Feliks (1905-1996), Zofia Maria (1906-1994), Aleksander Karol (1910-1980), Alberta Maria (1917-1999) oraz Konstanty i Róża, którzy przyszli na świat w 1909 roku.

<sup>4</sup> Na temat strat polskiego ziemiaństwa w czasie wojen XX wieku zob. m.in.: S. Iwaniak, *Straty materialne ziemian województwa kieleckiego w wyniku II wojny światowej*, w: *Aktywność gospodarcza ziemiaństwa w Polsce w XVIII-XX wieku*, pod red. W. Cabana i M.B. Markowskiego, Kielce 1993, s. 193-204; T. Szydlowski, *Ruiny Polski. Opis szkód wyrządzonych przez wojnę w dziedzinie zabytków sztuki na ziemiach Małopolski i Rusi Czerwonej*, Lwów 1919.

<sup>5</sup> Literatura przedmiotu dotycząca tematyki ziemiańskiej jest bardzo obszerna i różnorodna - w tym miejscu chcemy jedynie zwrócić uwagę czytelnika na kilka pozycji, które mają charakter fundamentalny dla rozwoju poszczególnych obszarów zainteresowań: T.J. Epstein, *Małżeństwa szlachty posesorskiej na Wołyniu, Podolu i Ukrainie w latach 1815-1880*, w: *Spółeczeństwo polskie XVIII i XIX wieku*. Studia o rodzinie, t. IX, pod red. J. Leskiewiczowej, Warszawa 1991, s. 201-239; M.B. Markowski, *Sfery przemysłowe i ziemiaństwo w województwie kieleckim 1918-1939*, Kielce 1990; idem, *Obywatele ziemscy w województwie kieleckim 1918-1939*, Kielce 1993; I. Rychlikowa, *Ziemiaństwo polskie 1789-1864. Zróżnicowanie społeczne*, Warszawa 1983; eadem, *Ziemiaństwo polskie 1795-1945. Dzieje degradacji klasy*, „Dzieje Najnowsze” 1985, nr 2, s. 3-21; D. Rzepniewska, *Ziemiaństwo w kręgu oddziaływania Warszawy 1807-1864*, Warszawa 1982; eadem, *Rodzina ziemiańska w Królestwie Polskim*, w: *Spółeczeństwo polskie XVIII i XIX wieku*..., s. 137-200; *Ziemiaństwo polskie 1795-1945. Zbiór prac o dziejach warstwy i ludzi*, pod red. J. Leskiewiczowej, Warszawa 1985; *Ziemiaństwo polskie 1920-1945*, pod red. J. Leskiewiczowej, Warszawa 1988.

Do ulubionych rozrywek Wielopolskich należały podróże, polowania, hodowla koni oraz gry hazardowe. Jednocześnie były to formy spędzania czasu wolnego, które cieszyły się wśród polskiego ziemiaństwa na przełomie XIX i XX wieku dużą popularnością i można je uznać za cechę charakterystyczną stylu życia klasy społecznej, przedstawianej w artykule. Szlacheckie rozrywki spełniały funkcję integrującą i wykluczającą - integrującą w obrębie własnego kręgu towarzyskiego, natomiast wykluczającą w stosunku do osób spoza towarzystwa, które rzadko kiedy były w stanie sprostać ekonomicznym wymagom kosztownych podróży, czy hodowli koni. Społeczeństwo polskie, doświadczające represji ze strony władz zaborczych, miało ambiwalentny stosunek do trybu życia zamożnych obywateli ziemskich. Z jednej strony był on przedmiotem moralnej krytyki, zaś z drugiej aspiracji. O jego atrakcyjności świadczy chociażby postawa mieszczan, którzy wzbogaciwszy się, nabywali folwarki i przeprowadzali się na wieś<sup>6</sup>.

W rodzinie Wielopolskich z Chrobrza jedną z najpopularniejszych form spędzania czasu wolnego było podróżowanie, które na przełomie XIX i XX wieku - tak jak w ciągu poprzednich stuleci - wciąż pozostawało domeną przedstawicieli elit społecznych. Decydował o tym nie tylko motyw ekonomiczny, lecz także obyczajowy. W kręgu zamożnych właścicieli ziemskich duży nacisk kładziono na edukację potomstwa, szczególną uwagę w procesie kształcenia dzieci zwracano na naukę języków obcych, co procentowało w przyszłości, bowiem ułatwiała podróżowanie oraz aklimatyzację w nowym otoczeniu. Podobnie więzy pokrewieństwa - cechą charakterystyczną arystokracji europejskiej były liczne koligacje, łączące rodziny zamieszkałe w różnych częściach kontynentu. Posiadanie bliskich, osiedlonych za granicą zmuszało do częstych i kosztownych wyjazdów. Warto także wspomnieć o aktualnych trendach mody, które decydowały o popularności niektórych stolic, uzdrowisk, czy nadmorskich kurortów - w pewnych miejscowościach wypadało się pokazywać, należało to do dobrego tonu i było dopełnieniem światowego stylu życia arystokraty-ziemianina<sup>7</sup>.

Jakie najważniejsze przyczyny stały za podróżami Wielopolskich z Chrobrza? Po pierwsze - edukacja. W niniejszym artykule pomijamy kwestię peregrynacji naukowych, gdyż jako takie nie mieszczą się w kategorii rozrywek. Po drugie - rehabilitacja. Wyjazd do uzdrowiska dla poratowania zdrowia i zaczerpnięcia świeżego powietrza, to jedna z najczęstszych form kuracji zalecanych zamożnym klientom przez lekarzy przeszło sto lat temu. Lecz nie zapominajmy, że pobyt w uzdrowisku to także towarzyski rytuał i ówczesny trend mody. Na przełomie XIX i XX wieku swój okres świetności przeżywały niemieckie kurorty - Karlsbad i Marienbad. Każdego roku zjeżdżała tutaj arystokratyczna śmietanka towarzyska z całego kontynentu. Wielopolscy w Chrobrza, w ślad za innymi, również odwiedzali te miejsca i włączali się w nurt życia, w mniejszym stopniu służącego poprawie

<sup>6</sup> Zob. m.in.: S. Pytlas, *Majątki ziemskie łódzkich przemysłowców w okresie zaborów*, w: *Aktywność gospodarcza ziemiaństwa w Polsce...*, op. cit., s. 99-109.

<sup>7</sup> Wśród obszernej literatury dotyczącej kwestii podróżowania w dawnych epokach warto zwrócić szczególną uwagę na następujące pozycje: C. Jastrzębski, *Podróż po przeżycie. Wyprawy krajoznawcze w widłach Wisły i Pilicy w okresie międzypowstaniowym (1832-1862)*, Kielce 2010; *Europejscy w podróży*, pod red. S. Ciary i E. Ilnatowicz, Warszawa 2010; A. Mączak, *Życie codzienne w podróży po Europie w XVI i XVII wieku*, Warszawa 1978; idem, *Odkrywanie Europy. Podróże w czasach renesansu i baroku*, Gdańsk 1998; Z. Pietrzyk, *W kręgu Strasburga. Z peregrynacji młodzieży z Rzeczypospolitej polsko-litewskiej w latach 1538-1621*, Kraków 1997; M. Przeniosło, *Wyjazdy zagraniczne Wielopolskich z Chrobrza w korespondencji rodzinnej z okresu międzywojennego*, „Almanach Historyczny” 2008, t. 10, s. 209-229; *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie IV. Ziemianie w podróży*, t. 1-2, pod red. H. Łaskiewiczza, Lublin 2010.

stanu zdrowia, w większym stwarzającego szansę na przyjemne spędzenie wolnego czasu. Po trzecie - koligacje. Konieczność podtrzymywania więzi towarzyskich łączących z rodziną, krewnymi, przyjaciółmi i znajomymi była silnym bodźcem i zmuszała do częstego składania kurtuazyjnych wizyt. Majątki ziemskie położone były jednak w znacznym oddaleniu od siebie, zaś stan infrastruktury komunikacyjnej w Królestwie Kongresowym pozostawiał wiele do życzenia, tak więc odwiedziny u sąsiada zamieniały się w skomplikowane przedsięwzięcie logistyczne, a jeśli podsumujemy czas ich trwania, to okaże się, że zajmowały dużą część roku. Po czwarte - aktywność na polu społecznym i gospodarczym. Zarządzanie majątkiem ziemskim i pełnienie funkcji w rozmaitych organizacjach to kolejny motyw skłaniający do opuszczania domu rodzinnego. Do tej kategorii nie włączamy z oczywistych względów kobiet, dla których zarezerwowane były inne formy aktywności. Na koniec - turystyka. Wyjazdy turystyczne rzadko goszczą na kartach korespondencji prywatnej rodziny Wielopolskich. Zwiedzanie zabytków to raczej dodatek do wyjazdu, podczas gdy zasadniczy cel podróży pozostawał inny. Ruch turystyczny w epoce, o której piszemy, nie doczekał się jeszcze tak dobrej organizacji jak w późniejszych dekadach, stąd być może bierze się marginalne znaczenie tego zjawiska dla rodziny Wielopolskich. Zresztą, wymienionych przyczyn podróży nie należy traktować zbyt kategorycznie, przeważnie były one ze sobą przemieszane, dzięki temu podczas jednego wyjazdu załatwiano kilka spraw.

Jak w praktyce wyglądały podróże Wielopolskich z Chrobrza? Dla zobrazowania tej kwestii autor artykułu odwoła się do metody egzemplifikacji. W materiale źródłowym można odnaleźć wiele relacji z wypraw. Są one podobne do siebie, zatem zaprezentowanych zostanie jedynie kilka wybranych, z zachowaniem porządku chronologicznego.

Na początku 1903 roku Aleksander Erwin Wielopolski wybrał się w daleką podróż do Londynu. Nie była to jego pierwsza wizyta po drugiej stronie Kanału La Manche, był tu już siedem lat wcześniej, w trakcie żeglugi po morzach północnej części Europy, na pokładzie jachtu „Litwa”. Stąd przypuszczenie, że w roku 1903 znał już cokolwiek Anglię oraz Anglików i jechał tam z konkretnymi oczekiwaniami. Na miejscu pozytywnie zaskoczyła go aura - mimo, że w Europie panowała zima, w Londynie było ciepło i słonecznie, zaś przechodnie spacerowali po ulicach w lekkim ubraniu. Ordynat poszedł za ich przykładem i czym prędzej się przebrał. Aleksander Erwin udał się do Anglii w towarzystwie swego szwagra, Stanisława Augusta Potockiego (1868-1927), goście z Polski zamieszkali w ekskluzywnym Hotelu „Cecil” w samym sercu Londynu, lecz jakość usług świadczonych przez tę placówkę nie przypadła im do gustu. Nie potrafili docenić architektury budynku, wystroju wnętrz pokoi hotelowych i, przede wszystkim, tutejszej kuchni, zatem na posiłki udawali się do konkurencyjnej restauracji „Carlton”, gdzie rzekomo lepiej gotowali i obsługiwali w przyjemniejszej atmosferze. Jedyną zaletą Hotelu „Cecil” miały być duże okna w apartamentach, wychodzące wprost na zatłoczone londyńskie ulice. Aleksander Erwin z zaciekawieniem przyglądał się temu zjawisku jako osoba nawykła do sennych, wiejskich realiów guberni kieleckiej<sup>8</sup>.

Właściciel ordynacji pińczowskiej wybrał się na Wyspy Brytyjskie w celu załatwienia interesów związanych ze spółką Kara Gold Mining Company, w której był członkiem rady zarządzającej, zaś zimą 1903 roku to gremium miało walne zebranie. Z listów pisanych do żony z Anglii dowiadujemy się ponadto, że Aleksander Erwin zamierzał zainwestować w nowy pakiet akcji górniczej spółki. Liczył że ta transakcja, w krótkim czasie,

<sup>8</sup> Archiwum Państwowe w Kielcach (dalej: APK), Archiwum Ordynacji Myszowskiej (dalej: AOM), sygn. 237, k. 130, 169; sygn. 1172, k. 111-115.

przyniesie mu duże korzyści finansowe - prawdopodobnie jednak nie doszła do skutku. W chwilach wolnych od obowiązków biznesowych goście z Polski zwiedzali Londyn i rozglądali się za prezentami dla swoich bliskich. Zawitali m.in. do British Museum, obejrzeli ratusz miejski, wybrali się do Hyde Parku, który - ku ich wielkiemu rozczarowaniu - świecił pustkami. Największe wrażenie zrobiła na nich katedra św. Pawła. Zachwycali się bogactwem wystroju wnętrza. Podczas spaceru ulicami miasta Aleksander Erwin wypatrzył na wystawie sklepu jubilerskiego piękną kolieć, którą zamierzał sprezentować małżonce. Warunki spłaty okazały się jednak bardzo niekorzystne, więc ordynat musiał zadowolić się tańszą bransoletką. Własną garderobę wzbogacił w Anglii o modny kapelusz i krawat, natomiast młodszej siostrze, Małgorzacie kupił kosz podróżny. Generalne wrażenie margrabiego o Londynie było negatywne, w mieście nie kwitło życie towarzyskie, tak jak w kontynentalnych europejskich stolicach, lokale zamykano przed północą, w związku z czym wcześniej trzeba było wracać do hotelu. Za podsumowanie wizyty w Londynie niech posłuży wymowny zwrot przytoczony z listu Aleksandra Erwina: *...paskudne miasto!*<sup>9</sup>.

Wielopolski i Potocki wracali do domu drogą wiodącą przez Paryż. Mieli tutaj wielu znajomych, więc postanowili spędzić trochę czasu w ich towarzystwie. Zakwaterowanie w swojej kamienicy zaoferował im światowej sławy śpiewak operowy, Jan Reszke (1850-1925), który aktualnie dawał występy we Francji. Atmosfera panująca w Paryżu nie przypominała klimatu stolicy Wielkiej Brytanii. W mieście położonym nad Sekwaną na brak atrakcji nie można było narzekać. Margrabia, otoczony gronem dawnych znajomych, w ciągu dnia zwiedzał popularne paryskie zabytki, z kościołem Inwalidów oraz muzeum w Luwrze na czele, natomiast wieczory spędzał w teatrze, bądź nocnym klubie. Wszystko wskazuje na to, że taki tryb życia mu odpowiadał - szczególną sympatią darzył wieczorny program rozrywkowy i gdyby doba miała się składać tylko z niego, pewnie by nie protestował. Pobyt Aleksandra Erwina w Anglii i Francji w sumie trwał około dwóch tygodni. Głównym środkiem transportu była kolej żelazna oraz statek pasażerski<sup>10</sup>.

Zimą 1903 roku młodszy brat ordynata - Alfred - odbył egzotyczną podróż do Afryki. Z zalem stwierdzamy, że nie prowadził podczas tej ekspedycji dziennika, który byłby dobrym źródłem historycznym. Alfred Wielopolski, będąc w Afryce utrzymywał z rodziną kontakt korespondencyjny - ten kontakt był jednakże nieregularny i trochę przypadkowy, co łatwo zrozumieć, mając na uwadze okoliczności. Listy wysyłane z Czarnego Łądu umożliwiają odtworzenie etapów wyprawy tylko w ogólnym zarysie. Nie znając wielu istotnych szczegółów, musimy zdać się w tym miejscu na przypuszczenia. Zaznaczmy na początku, że Alfred był zawodowym żołnierzem - mieszkał na stałe w okolicach Petersburga i służył w elitarnym carskim pułku kawalerii. Zimą 1903 roku został członkiem rosyjskiego poselstwa dyplomatycznego, wysłanego do stolicy Etiopii - Addis Abeby. W jakim charakterze młodszy brat margrabiego udał się do Afryki, czy jako żołnierz, czy jako dyplomata, a może jako zwykły cywil i podróżnik - trudno powiedzieć. Warunki panujące w Etiopii były dla niego bardzo uciążliwe. Różnice cywilizacyjne, dzielące Czarny Łąd od kontynentu europejskiego były ogromne - prosta strawa, zakwaterowanie w prymitywnej lepiance, surowy klimat - wszystkie te czynniki dokuczały uczestnikom ekspedycji, zaś złe wrażenie potęgowała dodatkowo miejscowa ludność, z którą trudno było dojść do porozumienia<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Ibidem, sygn. 1172, k. 111-117.

<sup>10</sup> Ibidem, sygn. 1172, k. 119-127.

<sup>11</sup> Ibidem, sygn. 1154, k. 158-160.

Z listów pisanych przez Alfreda wynika, że gorąca atmosfera afrykańskiego miasta udzielała się dyplomatom przebywającym na placówce, między którymi nieustannie dochodziło do utarczek i konfliktów. Brat ordynata, aby uniknąć nieporozumień, zorganizował karawanę i wyruszał w głąb kontynentu. W jednym z listów odnajdujemy następującą relację z takiej wyprawy: *Podróż moja trwała daleko dłużej niż myślałem. Zaszedłem bardzo daleko na południe, wracając stałem miesiąc przed rozlaną rzeką, nie mogąc przejść z karawaną. Nareszcie, zmuszeni głodem, zdecydowaliśmy się na bardzo ryzykowną przeprawę. Przy pomocy (...) o własnych siłach sfabrykowanego instrumentu (coś średniego między łódką i promem), bez wielkich strat, udało mi się z karawaną przepłynąć na drugi brzeg. Głównie dzięki temu podróż trwała tak długo. Choć w ciągu niej masę miałem rozmaitych przykrości, nie żałuję jednak niczego, bo polowanie udało mi się świetnie...*<sup>12</sup>.

Alfred Wielopolski podczas swego pobytu w Afryce przeżył niezapomnianą przygodę, lecz zapłacił za to wysoką cenę. Po pierwsze, ucierpiało jego zdrowie, które już wcześniej było nadszarpnięte na skutek wieloletniej służby w wojsku. Po drugie, wyprawa na Czarny Łąd poczyniła znaczne spustoszenia w domowym budżecie młodszego brata margrabiego. Alfred w listach pisanych z Afryki do rodziny wielokrotnie ponawiał prośby o przesłanie czeków z pieniędzmi potrzebnymi na pokrycie bieżących wydatków. Być może był on przykładem postaci napiętnowanej przez głos ówczesnej opinii publicznej - takiej, która trwoni za granicą oszczędności, nie troszcząc się o przyszłość? Pobyt Alfreda na kontynencie afrykańskim w sumie trwał kilkanaście miesięcy. Wielopolski początkowo planował powrót drogą wiodącą wzdłuż Nilu, lecz coś pomieszało mu szyki. Nowa trasa odwrotu wyglądała następująco: Pustynia Dankali, Pustynia Somali, miasto Dżibuti nad Zatoką Adenską - i dalej (przypuszczalnie) żegluga statkiem przez Morze Czerwone, Kanał Sueski, Morze Śródziemne i Morze Czarne do jednego z czarnomorskich portów Imperium Rosyjskiego. Alfred pokonał tę trasę bez większych przeszkód w trzy tygodnie<sup>13</sup>.

Trzeci z braci Wielopolskich, Albert Krzysztof, wiosną 1906 roku udał się na wypoczynek do Włoch. Podróż przepisana była przez lekarza, który w trakcie badania wykrył pewne nieprawidłowości w pracy serca oraz w płucach pacjenta. Wyjazd stał się dla Alberta okazją do opuszczenia koszar wojskowych - Albert, podobnie jak Alfred, był zawodowym żołnierzem i służył w armii carskiej. Podczas przejazdu przez Królestwo Polskie, postanowił zatrzymać się na trochę w Warszawie. Pobyt w mieście, po dłuższej nieobecności, poświęcił przede wszystkim na składanie wizyt znajomym. Oprócz tego wybrał się do cyrku, grał w tenisa ziemnego w Łazienkach Królewskich i jeździł konno w Wilanowie. Z Warszawy przeniósł się na pewien czas do Wiednia i tutaj także włączył się w nurt życia towarzyskiego miejscowych elit. Za dnia spotykał się z krewnymi, wieczorem wybierał się do teatru, bądź opery, natomiast noce spędzał w modnych restauracjach. Pewnego razu pojechał również do parku rozrywki na Praterze, gdzie miał okazję sprawdzić swoje umiejętności na strzelnicy. Kolejnym miastem na trasie peregrynacji Alberta Krzysztofa po Europie Zachodniej był Mediolan. W tej miejscowości przywitały jednak podróżnika ulewne deszcze, które uniemożliwiły odbycie spaceru połączonego ze zwiedzaniem<sup>14</sup>.

Właściwym celem wyprawy były kurorty uzdrowiskowe położone nad Jeziorem Como, na północy Włoch. Wpierw Albert zamieszkał w miasteczku noszącym taką samą nazwę jak jezioro, później przeniósł się do ośrodka Cadenabia. Niezapomnianych wrażeń dostarczyła mu podróż powozem między tymi dwiema miejscowościami. Trasa wiodła wąską górską ścieżką, z której rozciągał się zapierający dech w piersiach widok na odległe doliny,

<sup>12</sup> Ibidem, sygn. 1154, k. 168-173.

<sup>13</sup> Ibidem, sygn. 1154, k. 165-180.

<sup>14</sup> Ibidem, sygn. 1155, k. 65-68.

wąwozy oraz domy wybudowane na zboczach wzgórz, wyglądające z tak dużej wysokości, jak pudełka zapalek. Po dotarciu do Cadenabii dobry nastrój Alberta rozproszył się jednak, pogoda się pogorszyła i kuracjusz nie miał zbyt wielu okazji do opuszczania pokoju hotelowego. Na terenie ośrodka natomiast nie było nikogo znajomego, większość gości stanowili przybysze z Wysp Brytyjskich, z którymi Wielopolski nie pragnął nawiązywać bliższej znajomości. W efekcie wolny czas spędzał sam, sięgając dla zabicia nudy po lekturę. Po zakończeniu kuracji nad Jeziorem Como, Albert planował pozostać jeszcze przez pewien okres we Włoszech i obejrzeć najbardziej znane zabytki Półwyspu Apenińskiego. Nie wiemy jednak, czy udało mu się doprowadzić do skutku ten projekt<sup>15</sup>.

Latem tego samego roku Alfred Wielopolski wybrał się w podróż do Francji. Także w tym przypadku przyczyną wyjazdu za granicę były kłopoty ze zdrowiem, a konkretnie reumatyzm w kolanie, którego Alfred nabawił się kilka lat wcześniej podczas manewrów wojskowych. Pierwszą część czasów brat ordynata spędził w niewielkiej uzdrowiskowej miejscowości Aix-les-Baines, położonej w Sabaudii, tuż przy granicy francusko-szwajcarskiej. Pobyt tutaj zajął mu około pięciu tygodni. W tym czasie Alfred poddawany był różnym zabiegom, które miały przywrócić mu pełnię władzy w nogach. Treść listów dowodzi, że kuracja przepisana pacjentowi nie przynosiła skutku, mimo to rekonwalescent nie tracił dobrego samopoczucia, gdyż w najbliższym sąsiedztwie wyszedł substytut, który w pełni rekompensował fiasko leczenia. Pozwólmy sobie w tym miejscu przytoczyć odpowiedni fragment korespondencji wysyłanej do Chrobrza z Aix-les-Baines: *Dotychczas było tu bardzo miło. Miałem znajomych, których bardzo lubię i z którymi mi przyjemnie czas schodził. Teraz zaś po ich wyjeździe po prostu nie wiem, co ze sobą począć. Robiłem dużo ciekawych wycieczek. Byłem m.in. w Chamonix, pod Mont Blanc. Łaziłem po górach, o ile można było to na mulach czynić. Miałem wielką ochotę wleźć na Mont Blanc ale wstrzymałem się z powodu kolana i zresztą ta góra wygląda ogromnie poważnie i nagania strachu*<sup>16</sup>.

Drugą część kuracji Alfred przebył w miejscowości Biarritz, ulokowanej nad Zatoką Biskajską. Tutaj również dni upływały mu w miłej atmosferze i międzynarodowym gronie znajomych. Regularnie zażywał kąpeli słonecznych na miejscowej plaży, do morza jednak nie wchodził gdyż lekarze - w trosce o jego stan zdrowia - odmówili mu tej przyjemności. Pewnego razu wybrał się do położonego w bliskim sąsiedztwie miasteczka Bayonne, gdzie miał okazję przyglądać się walkom byków, organizowanym na stadionie komunalnym. Pobyt we Francji prędko dobiegł końca, z medycznego punktu widzenia był niepowodzeniem, lecz z innych względów przyniósł same korzyści i dostarczył Wielopolskiemu motywacji do następnych podróży<sup>17</sup>.

Kolejna większa wyprawa młodszego brata właściciela Ordynacji, o której dowiadujemy się z materiału źródłowego, miała miejsce na przełomie 1911 i 1912 roku. Trwała prawdopodobnie kilka miesięcy. Tym razem Alfred Wielopolski pojechał do Azji Południowo-Wschodniej. Trasa wędrówki pozwala przypuszczać, że była to podróż o charakterze typowo turystycznym, a więc rzecz dość wyjątkowa w rodzinie ordynatów pińczowskich. Głównym środkiem lokomocji był statek pasażerski, na którym Alfred wypłynął z jednego z portów śródziemnomorskich. Następnie pokonał Kanał Sueski, Morze Czerwone i dotarł do Oceanu Indyjskiego. Wśród miejsc, które odwiedził w tej części świata, możemy wymienić: Wyspę Cejlon, Jawę, Singapur, Bangkok oraz Sajgon. Relacje z tej wyprawy są bardzo zdawkowe, lecz pełne zachwyty nad pięknem poznawa-

<sup>15</sup> Ibidem, sygn. 1155, k. 65-68; sygn. 1168, k. 230-231.

<sup>16</sup> Ibidem, sygn. 1154, k. 103-105.

<sup>17</sup> Ibidem, sygn. 1154, k. 101-102.



nych okolic, nie ma się czemu dziwić, że Alfred nie chciał tracić czasu na pisanie obszernej korespondencji, skoro po raz pierwszy i być może po raz ostatni w życiu przebywał w krainie „...jak z baśni”<sup>18</sup>.

Przykłady, które już przytoczyliśmy, wystarczą by stwierdzić, że przedstawiciele rodziny Wielopolskich z Chrobrza podróżowali po całym świecie. Koszty prowadzenia takiego trybu życia z pewnością były wysokie, ale Wielopolscy mogli sobie pozwolić na duże wydatki, gdyż ich dobrze prosperujący majątek ziemski przynosił wystarczająco duże dochody. Kwestię, czy byliby gotowi zrezygnować z dalekich wyjazdów gdyby ich sytuacja finansowa pogorszyła się, pozostawimy w tym miejscu nierozstrzygniętą.

Kolejną rozrywką ziemiańską były polowania. Zwyczaj urządzania polowań ma na ziemiach polskich długą tradycję, w praktycznie w niezmienionej formie tradycja ta przetrwała do początku XX wieku, przekazywana z pokolenia na pokolenie w rodzinach szlacheckich. Jedyne co zmieniło się wraz z upływem czasu, to rozłożenie akcentów. Kilka stuleci wcześniej naczelnym motywem myślistwa było zaprowiantowanie gospodarstwa domowego, elementy ludyczne tej formy aktywności schodziły na dalszy plan. Natomiast w epoce zaborów proporcje odwróciły się, polowanie stało się sportem, zaś motywacja ekonomiczna straciła na znaczeniu, gdyż dwory zaopatrywały się w żywność inną drogą. Trudno powiedzieć, co zadecydowało o tak dużej popularności myślistwa wśród właścicieli majątków ziemskich Królestwa Polskiego. Przypuszczamy że niemалą rolę odgrywało tu nawiązanie do obyczaju rycerskiego. Paralela wydaje się oczywista, uzbrojony oddział żołnierzy wychodzący na plac, by stoczyć walkę z wrogiem i dobrze wyposażona kompania myśliwych wyjeżdżająca do lasu na łowy. Dla osoby obserwującej to zjawisko z dystansu to drugie może wyglądać, jak niezamierzona parodia pierwszego, lecz ziemianie z pewnością tak tego nie widzieli. Mieli poczucie, że na ich barkach spoczywa ciężar odpowiedzialności, ponieważ są potomkami zwycięzców spod Grunwaldu, Kircholmu i Wiednia, stąd prawdopodobnie brało się przywiązanie do wszelkiego rodzaju militariów oraz zabaw z bronią w rękę<sup>19</sup>.

W polskich majątkach ziemskich, na przełomie XIX i XX wieku urządzano dwa typy polowań, które różniły się między sobą od strony organizacyjnej. Pierwszy typ nie wymagał w praktyce wielu przygotowań, myśliwy w wolnej chwili zarzucał strzelbę na ramię, brał zapas amunicji i sam, bądź w niewielkim towarzystwie ruszał do lasu. Jego łupem padały przede wszystkim zwierzęta małych rozmiarów, jak lis, zając, dzika kaczka, czy kuropatwa. Kilka ustrzelonych sztuk zazwyczaj kończyło całe przedsięwzięcie. Polowania drugiego typu różniły się od samotnych wędrówek ze strzelbą po lesie skalą

<sup>18</sup> Ibidem, sygn. 1154, k. 87-94.

<sup>19</sup> Na temat staropolskich obyczajów myśliwskich zob. m.in.: T. Chrzanowski, *Ziemiańskie szczytujące lata*, w: *Ziemianstwo na Lubelszczyźnie*, pod red. R. Maliszewskiej, Muzeum Zamoyskich w Koźłowie 2001, s. 9-19; B. Dyakowski, *O dawnych łowach i dawnej zwierzynie*, Warszawa 1925; J. Fabiański, W. Sarnowska, *Łowiectwo na ziemiach polskich*, Wrocław 1976; A. Haber, T. Paślowski, S. Zaborowski, *Gospodarka łowiecka*, Warszawa 1983; B. Jaciewicz, *Trofea łowieckie - vademecum*, Warszawa 2007; J. Jerzmanowski, *Wśród myśliwych przed półwiekiem*, Warszawa 1987; E. Kopczyński, *Myśliwskie opowieści*, Łódź 1979; A. Kryński, *Z kart łowiectwa polskiego*, Warszawa 1991; P.M. Krzemiń, *Tradycje i zwyczaje łowieckie*, Warszawa 1990; idem, *Kultura łowiecka w zarysie*, Kraków 2004; M. Ledwosiński, *Tradycje i zwyczaje łowieckie*, Warszawa 2005; T. Petrowicz, *Pies, strzelba i ja*, Lublin 1988; E. Szałpak, *Opisanie łowów, godnych obyczajów myśliwskich i przekazu tradycji*, Wrocław 1992; K.J. Szpetkowski, *Etyka łowiecka*, Warszawa 2004; M. Wańkowicz, *Szczytujące lata*, Warszawa 1990.

wielkości. Na organizację dużych łowów mógł sobie pozwolić jedynie zamożny właściciel ziemski, który posiadał rozległe obszary leśne, obfitujące w zwierzynę różnych gatunków. Wielkie polowanie odbywało się w jednym majątku ziemskim przeważnie raz do roku, termin ustalano ze znacznym wyprzedzeniem, ponieważ zaproszeni goście mieli dość napięty kalendarz imprez myśliwskich, na których obecność była obowiązująca. Zaproszenia otrzymywały oczywiście tylko i wyłącznie osoby z towarzystwa, od czasu do czasu skład kompanii łowieckiej uzupełniano kimś spoza tego elitarnego grona, na przykład zaprzyjaźnionym z dworem księdzem proboszczem, czy ekonomem cieszącym się sympatią swoich pracodawców. Organizacja polowania była dużym i skomplikowanym przedsięwzięciem logistycznym, z którym dwory radziły sobie z trudem. Lecz gra była warta świeczki, zadowoleni goście odwdzięczali się bowiem zaproszeniem do siebie, zaś kroniki towarzyskie gazet codziennych rozpisywały się na temat dobrobytu w staropolskim stylu, panującego w majątku gospodarza<sup>20</sup>.

Polowanie rozpoczynało się wczesnym rankiem. Mężczyźni ubrani w modne stroje myśliwskie, zaopatrzeni w broń, naboje oraz służbę do pomocy, schodzili się do miejsca wyznaczonego na obozowisko. Tutaj następowała odprawa i podział ról, po czym każdy ruszał w głąb lasu, by zająć przypisaną sobie pozycję. Po pewnym czasie wypuszczano nagonkę, czyli myśliwskie psy lub służbę folwarczną, wyposażoną w kije i kołatki, jej zadaniem było wypłoszenie zwierząt z kryjówek. Przestraszona zwierzyna uciekając przed nagonką biegła prosto w kierunku strzelców i, kiedy znalazła się w zasięgu ich wzroku, stawała się łatwym łupem. Taka organizacja polowania gwarantowała dużą skuteczność, upolowaną zwierzynę liczono w setkach, a czasem w tysiącach sztuk. Trofea zwożono do obozowiska, gdzie pod wieczór rozpoczynała się część rozrywkowa imprezy, myśliwi zgromadzeni przy rozpalonym ognisku dzielili się wrażeniami z minionego dnia, kosztując kulinarnych specjałów przygotowanych w domu gospodarzy.

Współcześni sympatycy ekologii i obrońcy zwierząt pewnie by protestowali przeciwko takiej gehennie populacji zamieszkujących polskie lasy oraz puszcze, lecz nie do końca mieliby rację. Polowania urządzone w majątkach ziemskich nie zagrażały wyginięciem poszczególnych gatunków zwierząt. Odstrzał był wprowadzany w życie zgodnie z odgórnie narzuconym planem. Przez większą część roku w lesie panował okres ochronny, który gwarantował bezpieczną reprodukcję i odchowanie potomstwa. Poza tym właściciele majątków ziemskich prowadzili statystykę stanu liczebnego zwierząt na obszarze swoich rewirów, dobra orientacja w tej dziedzinie pozwalała swobodnie decydować, ile sztuk przeznaczyć można na odstrzał, aby nie zakłócić równowagi biocenotycznej panującej w najbliższej okolicy.

W rodzinie Wielopolskich wszyscy mężczyźni byli pasjonatami myślistwa. XV ordynat - Aleksander Erwin, urządzał wielkie polowania na terenie lasów w Chrobrzu i Książu Wielkim. Oprócz tego był zaangażowany w organizację myśliwskich wystaw, na których eksponowano trofea oraz inne pamiątki związane z łowiectwem. Dla mężczyzny udział w polowaniu był formą nobilitacji, dobrze świadczył o jego odwadze i kondycji fizycznej. Jak jednak traktowały tę rozrywkę kobiety? Wszystko wskazuje na to, że cokolwiek oportunistycznie, nawet jeśli nie przypadła im do gustu, starały się to ukryć, by nie rozczarować swoich bliskich. Widok kobiety spacerującej po lesie ze strzelbą zapewne nie był zbyt częsty, a kiedy już się przytrafiał, obserwowano to z przymrużeniem oka. Przedstawicielka „słabszej płci” nie mogła być myśliwym równorzędnym mężczyźnie. W korespondencji prywatnej rodziny Wielopolskich odnajdujemy dwa fragmenty od-

<sup>20</sup> Liczne uwagi na ten temat zob. m.in. w wydaniach „Gazety Kieleckiej” z lat 1870-1939.

noszące się do tej kwestii, które przytoczymy w porządku chronologicznym. Najpierw cytat z listu Zofii Wielopolskiej z 26 sierpnia 1901 roku: *Pozwoliłam sobie na używajtis, pojechałam wczoraj z Wojtkiem do dębiny młodzawskiej i strzelałam do dwóch pięknych Szostaków, naturalnie bez skutku. Dziś wybrałam się z mamą, bardzo be mi się udało, stałam bez końca z łydką wyczekując; w chwili, gdy się ruszyłam, żeby iść dalej, kozioł wyszedł, zobaczył mnie i zaraz ruszył daleko w koniczynę, strzelałam sama nie wiem dlaczego, strasznie byłam zła, że tak paskudnie mi się udało*<sup>21</sup>. Oprócz tego fragment listu Marii Anny Potockiej z 4 września 1915 roku: *Polowanie na kaczki i innego zwierza (...) wcale ładne było (...), nic nam służyć nie chciało, strzelba się zatykała, ptaki niezręcznie latały itd. (...) Helenka, Henryś i ja, pomimo 68 strzałów, wróciliśmy z pustymi rękami, do tego smutnego rezultatu najwięcej Henryś się przyczynił, ja raczej pilnowałam strzelby i bezpieczeństwa reszty ludzkości, Gucia z daleka ciarki przechodziły. Ale swoją drogą zabawili się wszyscy*<sup>22</sup>. Wypowiedzi sugerują, że kobiety w odróżnieniu od mężczyzn, nie potrafiły traktować polowania z pełną powagą. Ich aktywność i pola zainteresowań leżały gdzie indziej, ukształtowane w procesie wychowania stosowanym wobec córek w zamożnych domach ziemiańskich.

Córki trzymane z dala od broni palnej, lecz synowie w młodym wieku zapoznawali się z rzemiosłem myśliwskim. Ich początki zazwyczaj były niezręczne i nieporadne, nauka obsługi strzelby o najprostszej konstrukcji mogła raczej wzbudzić rozbawienie, niż dostarczyć ojcu powodu do dumy, ale wraz z upływem lat, doświadczenie chłopców wzrastało, aż wreszcie stawali się wystarczająco dojrzały, by samodzielnie wybierać się do lasu na łowy. Zygmunt Konstanty Wielopolski, najstarszy syn XV ordynata, pierwszą broń w życiu otrzymał w prezencie. Rodzice pozwalali mu z niej korzystać tylko wtedy, kiedy dobrze sprawował się w szkole. W jednym z listów Zofii Wielopolskiej czytamy: *Zygmus poszedł z nauczycielem na wróble, największa to przyjemność. Dziś prawie zwariował z radości, że szczęścia stracił zupełnie głowę, zabił pierwszego ptaka, sikorkę, pozwoliłam do sikorki strzelać, ponieważ wróble bardzo czujne i nie dają się łatwo podejść, sam dobrze wymierzył, ja mu trochę strzelbę podtrzymałam, skakał, krzyczał z wielkiej radości*<sup>23</sup>.

Polowania nie były jedyną pasją ziemian mieszkających w Królestwie Polskim na przełomie XIX i XX wieku. Rozrywką o podobnym znaczeniu dla tutejszej szlachty była hodowla koni, która tak samo jak myślistwo, stanowiła charakterystyczny element życia codziennego dworów<sup>24</sup>. Aleksander Erwin Wielopolski był właścicielem stadniny koni, cieszącej się renomą w kraju i poza jej granicami. Stadnina pochłaniała każdego roku duże sumy pieniędzy i nie przynosiła prawie żadnych dochodów, lecz była oczkiem w głowie margrabiego, który nie wyrzekłby się jej za żadne skarby. Korzyścią niemate-

<sup>21</sup> APK, AOM, sygn. 1152a, k. 52-53.

<sup>22</sup> Ibidem, sygn. 1162, k. 144-158.

<sup>23</sup> Ibidem, sygn. 1152a, k. 405-406.

<sup>24</sup> Na temat zainteresowań polskiej szlachty hodowlą koni rasowych zobacz szerzej: W. Pruski, *Dzieje państwowej stadniny w Janowie Podlaskim 1817-1939*, Poznań 1948; idem, *Chów koni*, Warszawa 1953; idem, *Hodowla koni*, Warszawa 1960; idem, *Dzieje wyścigów i hodowli koni pełnej krwi w Polsce. Królestwo Polskie 1815-1918*, Warszawa 1970; idem, *Wyścigi i hodowla koni pełnej krwi oraz czystej krwi arabskiej w Polsce w latach 1918-1939*, Wrocław 1980; idem, *Dzieje konkursów hipicznych w Polsce*, Warszawa 1982; idem, *Dwa wieki polskiej hodowli koni arabskich (1778-1978) i jej sukcesy na świecie*, Warszawa 1983.

rialną, płynącą z utrzymywania hodowli, był prestiż. Ordynat systematycznie uczestniczył w wyścigach, czasem jako właściciel konia stającego do rywalizacji, czasem tylko w roli obserwatora, jednak zawsze towarzyszyły mu podczas zawodów wielkie emocje. Zacytujmy w tym miejscu fragment jego listu z 31 sierpnia 1913 roku, w którym zdaje relację z przebiegu zakończonych zmagania: *Przed samymi zapisami przyszedł do mnie Sieradzki, mówiąc, że na pewno wygra na Alasce i żeby ją kupić za 200 rubli. Miałem tylko czasu dosyć, żeby dodać meldunek, że przeszła na moją własność. Bardzo się śmiałem, jak wygrała, bo nawet nie wiedziałem jakiej jest maści. Sieradzki bardzo roztropnie na niej pojechał, było siedem koni w wyścigu, trzymał ją z tyłu aż do zakrętu, potem poszedł do przodujących koni, a na linii prostej zaczął ficerkować w środku i wygrał o długość. Ogromna była frajda i trybuny się trzęsły, a Lubliniacy się wściekali. Wziąłem także, jak Ci telegrafowałem, Sieradzkiego, jako trenera*<sup>25</sup>.

W trakcie zawodów margrabia często stawał do rywalizacji z własnym bratem, Albertem Wielopolskim. Przed wybuchem I wojny światowej Albert Krzysztof wraz z Fryderykiem Jurjewiczem (1871-1929), prezesem Towarzystwa Wyścigów Konnych, prowadzili jedną z największych stadnin w Królestwie Kongresowym. Konie pochodzące z tego stada z reguły okazywały się bezkonkurencyjne i zdobywały większość pierwszych nagród podczas wyścigów. Młodszy brat nie zadowalał się jednak dopingiem i biernym uczestnictwem w zmaganiach, od czasu do czasu przywdziewał kostium dżokeja i osobiście stawał do walki na torze. Umiejętności oraz ułańskiej fantazji z pewnością mu nie brakowało, gdyż przez wiele lat służył jako zawodowy żołnierz w kawalerii armii carskiej<sup>26</sup>.

Aleksander Erwin Wielopolski zaraził swym zamiłowaniem do sportów konnych całe otoczenie. Wynikami zawodów interesowała się jego małżonka Zofia, ich potomstwo, lecz także pracownicy majątku. Żona ordynata w jednym z listów w następujący sposób opisała atmosferę panującą w pałacu w Chrobrzu w dzień rozgrywania wyścigu: *Depeszę Twoją dziś rano otrzymałam i ogromnie ucieszyłam się, nie myślałam, że tak łatwo pójdzie. Ciekawa jestem tylko, jakie konie biegały w wyścigu Lorda, myślałam, że Świerczewski dokładnie o wszystkim mi opowie, tymczasem już wieczór, a jego jeszcze nie ma. Przyjemną wiadomość o Lordzie oznajmiłam w całym domu, Antoś ogromnie się ucieszył, powiedział, że to ogromna przyjemność dla mnie, mówiąc o Lordzie, Staszek naturalnie też kontent, praczka zupełnie jest już pocieszona, a nawet Franek Doros po niesporach wyraził swoje zadowolenie*<sup>27</sup>.

Przytoczony cytat to dobry przykład na to, w jaki sposób sport spełnia funkcję integrującą społeczność, nawet jeśli składa się ona z przedstawicieli różnych klas.

Stereotyp spopularyzowany przez kulturę masową często łączył polskie ziemiaństwo z grami hazardowymi - rozrywką w takim samym stopniu wciągającą, co zgubną. Prasa oraz literatura z epoki piętnowały gry hazardowe, sugerując że prowadzą właścicieli majątków do bankructwa i sprzedaży ziemi w obce ręce. Wszystko jednak wskazuje na to, że przestrogi wygłaszane przez pisarzy oraz żurnalistów na przełomie XIX i XX wieku miały tylko i wyłącznie charakter profilaktyczny, na palcach jednej ręki można było zliczyć przypadki roztrwonienia fortuny w kasynie przez szlachtę z Królestwa Kongresowego. Proces wyzbywania się majątków ziemskich miał inne podłoże, w pierwszej kolejności

<sup>25</sup> APK, AOM, sygn. 1172, k. 161-164.

<sup>26</sup> Ibidem, sygn. 1155, k. 61-64.

<sup>27</sup> Ibidem, sygn. 1152a, k. 115-116.

polityczne i ekonomiczne, lecz nie zmienia to faktu, że szlachta miała styczność z grami hazardowymi. Częste pobyty w dużych miastach oraz modnych kurortach uzdrowiskowych stwarzały okazję do skosztowania owocu zakazanego, co szczególnie podsycało męską wyobraźnię<sup>28</sup>. Alfred Wielopolski, uległ pokusie latem 1906 roku, podczas wizyty we Francji: *Zacząłem z początku* - pisze Alfred w liście wysłanym do Chrobrza - *trochę grać w Kasino. Miałem ogromne szczęście, bo zaczynając od 50-100 franków, przez jaki tydzień wygrałem około 10 000 franków. Jako gracz niedoświadczony i idiota myślałem, że to tak zawsze będzie i grałem w dalszym ciągu, już na większą skalę. Teraz rezultat ujemny, bo przegrałem już swoich 1500 franków. Jak to głupio, nieprawda? Toteż mam moralny katzenjammer i więcej grać nie będę*<sup>29</sup>.

Alfreda trudno nazwać hazardzistą, był raczej wczasowiczem, który zbłądził i chciał przekonać się jak wygląda rozrywka, o której tyle się pisze i mówi. Prędko się jednak rozczarował i od tej pory trzymał się z dala od kasyn. Chyba nie popełnimy błędu zakładając, że w podobny sposób reagowała większość obywateli ziemskich po pierwszym zderzeniu z hazardem.

Sama gra w karty, nie traktowana jako przedmiot hazardu była bardzo popularna wśród szlachty Królestwa Polskiego. Grali w nie zarówno mężczyźni, jak i kobiety, bez względu na wiek oraz stosunek do wizyt w kasynie. Karty były sposobem na przyjemne spędzenie czasu w gronie zaprzyjaźnionych osób, nie zapominajmy, że wachlarz rozrywek oferowanych przez dwór ziemiański położony na prowincji, w oddaleniu od sąsiednich majątków był niewielki, szczególnie wtedy, kiedy złe warunki atmosferyczne nie pozwalały na opuszczenie domu. Gra w karty nie zawsze była niewinną zabawą, mężczyźni w swoim towarzystwie czasem grali na pieniądze, jednak obstawiane sumy nie były wysokie i z pewnością nie mogły doprowadzić do niczyjej ruiny. Kończąc niniejszy wywód, powrócimy do jego początku i jeszcze raz podkreślimy, że kultura popularna myliła się co do związku polskiego ziemiaństwa z hazardem, gry hazardowe były wśród szlachty zjawiskiem sporadycznym i nie prowadziły do sprzedaży folwarków w obce ręce.

\* \* \*

Podróże, polowania, hodowla koni, karty, to popularne ziemiańskie rozrywki, którym poświęcony został niniejszy artykuł. Równocześnie autor starał się przedstawić czytelnikowi rodzinę Wielopolskich z Chrobrza, jedną z najzamożniejszych rodzin szlacheckich regionu świętokrzyskiego do wybuchu II wojny światowej. Jeszcze kilka dekad temu dwory ziemiańskie wywierały decydujący wpływ na kształt kulturowego oblicza kraju, dziś są już tylko przedmiotem kwerendy archiwalnej, lecz warto pamiętać i popularyzować ich dorobek.

Arkadiusz Toporski

<sup>28</sup> Na temat gier hazardowych w ujęciu historycznym zob. szerzej: J. Giżycki, A. Górny, *Fortuna kołem się toczy*, Warszawa 1976; A. Hamerliński-Dzierożyński, *O kartach, karciarzach, grach pocziwych i grach szulerskich. Szkice obyczajowe z wieków XV-XIX*, Kraków 1976.

<sup>29</sup> APK, AOM, sygn. 1154, k. 103-105.

PASTIMES OF THE WIELOPOLSKI  
FAMILY OF CHROBERZ  
A STUDY OF PRIVATE CORRESPONDENCE FROM THE YEARS 1875-1937

The Wielopolski family of Chroberz belonged to the Polish aristocracy during the period of the Congress Kingdom of Poland. They appear an interesting subject for research as they held one of the largest landed properties in the former Kielce Guberniya and Kielce Voivodeship. Besides taking an active part in the economic life of the country, they were also involved in political and cultural life. The present article is based on the collection of private correspondence, now kept in the State Archive in Kielce. The letter collection, which comes from the turn of the twentieth century, is a valuable source material to the history of the region and country. The article focuses on the problem of pastimes. Polish landowners used to have different sorts of entertainment - some of them were much more popular than others. Particularly journeys, hunting, horsemanship and playing cards were among the favourite aristocratic pastimes. They appear an important part of life in the Wielopolski family of Chroberz. The members of this family used to spend a lot of time and money to satisfy the need of participating in the popular pastimes. This kind of behaviour was accepted in the circle of their noble acquaintances but on the other hand it was criticized by the representatives of lower social classes.

*Arkadiusz Toporski*

ROBERT KOTOWSKI

## KSIĄŻKA, KINO, TEATR – ROZRYWKI INTELEKTUALNE MŁODZIEŻY ŻEŃSKIEJ W MIĘDZYWOJENNEJ POLSCE

### KSIĄŻKI

Lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku w Polsce przyniosły szereg różnorodnych zmian w wielu obszarach życia społecznego. Dawne normy obyczajowe sukcesywnie były zastępowane przez nowe. Postępująca demokratyzacja obyczaju wpływała m.in. na sposoby spędzania wolnego czasu przez przedstawicieli różnych środowisk, w tym także młodzieży, a wśród niej nastoletnich dziewcząt, uczennic szkół średnich. Stopniowo zaczęło pojawiać się ich samodzielne uczestnictwo w nowych formach rozrywki intelektualnej, takich jak kino czy teatr itp.<sup>1</sup>. Uzupełniały one dotychczasowe, najpopularniejsze sposoby wykorzystywania czasu poza szkołą, jak spotkania rodzinne, rozmowy przy stole, zabawy, gry na instrumentach czy czytanie książek. Ta ostatnia forma cieszyła się wciąż bardzo dużym powodzeniem wśród dziewcząt, uczennic gimnazjów, liceów czy seminariów nauczycielskich. Inspiracje co do wyboru lektur nadchodziły z wielu miejsc: z domu - zwłaszcza w środowisku inteligenckim, szkoły, kościoła, organizacji społecznych, instytucji wychowawczych. Przy doborze lektur znaczący udział miała także od 1923 roku Komisja Oceny Książek do Czytania dla Młodzieży Szkolnej. Oceniała ona książki według trzystopniowej skali (konieczna, pożądana, dozwolona), a od 1929 roku dwustopniowej („dozwolona” „niedozwolona”) i na tej podstawie dopuszczała do bibliotek<sup>2</sup>. Młodzież, zarówno żeńska jak i męska najchętniej sięgała po tradycyjne powieści obyczajowe, przygodowo-przyrodnicze, historyczne, jednak czego innego poszukiwały w lekturach dziewczęta, a czego innego chłopcy. Badania i obserwacje czytelnictwa dzieci i młodzieży, prowadzone w latach dwudziestych i trzydziestych przez Marię Potworowską-Dmochowską, Janinę Wuttkową, Marię Gutry i Barbarę Groszlikową czy Anzelmę Żebrowską, potwierdzały że upodobania czytelnicze

<sup>1</sup> A. Żarnowska, *Aspiracje oświatowe kobiet w rodzinach robotniczych w Królestwie Polskim na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Kobieta i edukacja na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, zbiór studiów pod red. A. Żarnowskiej i A. Szwarca, t. 2, cz. 1, Warszawa 1992, s. 18-28.

<sup>2</sup> E. Kruszyńska, *Wokół literatury dla dziewcząt w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, w: *Polonistyka szkolna lat 1918-1939. Koncepcje i polemiki, programy i ich realizacja*, pod red. L. Jazownika, Zielona Góra 2002, s. 141.

dziewcząt były odmienne od upodobań chłopców<sup>3</sup>. Niektóre tytuły wybierane były tylko przez dziewczęta i bywało, że nie były one znane chłopcom i na odwrót. Pomocne w odpowiednim doborze były czasopisma młodzieżowe, na łamach których prezentowano wiele nowości wydawniczych<sup>4</sup>. Dziewczęta sięgając po książkę dla siebie kierowały się zupełnie innymi kryteriami niż chłopcy: *...żeby książka była cenna, musi dać mi choć jedną dobrą myśl, dać mi coś, co byłoby jeszcze jedną cegielką do budowy silnych fundamentów charakteru*, zdradzała swe oczekiwania w szkolnym miesięczniku „Brzask” jedna z uczennic seminarium nauczycielskiego w Mariówce, miłośniczka literatury Prusa. To właśnie u niego znajdowała to, czego poszukiwała w literaturze: *...bohaterowie są świetnie ujęci pod względem psychicznym. Ich nastroje, ich radości i smutki, ich ból i walki duchowe są oddane niezrównanie; w ich przeżyciach odnajduję swoje*<sup>5</sup>. Słowa te zdają się potwierdzać, że dziewczęta sięgały po książki o pogłębionej tematyce psychologicznej, refleksyjne, pobudzające ich ciekawość, zamiłowanie do tajemniczości. Upodobania literackie wynikały z ich „uczuciowej” natury, skłonności do wzruszeń. Ważne były dla nich wątki obyczajowe, często traktujące o życiu rodzinnym, które wzmacniały u czytelniczek instynkt opiekuńczy, a często pogłębiały pragnienie doświadczenia prawdziwej przyjaźni i miłości, nasączone elementami sentymentalnymi. Motywy szlachetności i współczucia pojawiające się w książkach zdecydowanie bardziej przyciągały czytelniczki niż czytelników.

Wśród lektur przeznaczonych dla młodzieży, istniały także książki poruszające wątki literackie wzbudzające zainteresowanie obu płci, jednak powody wspólnego zainteresowania były zgoła odmienne dla dziewcząt i chłopców. Fascynacja nastolatek motywem bohaterstwa była podyktowana, jak zauważyła Wuttkowa: *...pewnym podkładem erotyzmu*. Stwierdzeniem: *...podoba mi się ten chłopiec bohater*, czytelniczki uzasadniały motyw bohaterstwa. Od egzotycznych przygód wołały zaś przygody domowe; zagadnienia patriotyczne dziewczęta traktowały zaś bardzo sentymentalnie i uczuciowo, w przeciwieństwie do chłopców, których bardziej zajmowała historia narodu i oręża. Przyczyny zróżnicowanych upodobań czytelniczych tkwiły, jak uważano, w odmiennościach psychicznych obu płci, co spotykało się także z krytyką, bowiem uważano że tego typu podział jedynie pogłębia i utrwała różnice intelektualne między chłopcami i dziewczętami<sup>6</sup>.

Dość dużą popularnością wśród nastolatek w okresie dwudziestolecia międzywojennego cieszyła się, ukształtowana na przełomie XVIII i XIX wieku powieść dla dziewcząt. Była to odmiana powieści młodzieżowej, propagująca w duchu tradycyjnych funkcji literatury określone wzorce osobowe. Cechą charakterystyczną tego podgatunku literackiego była niewielka liczba typów bohaterek i elementy idealizacji oraz szablonowości w ich przedstawianiu. Najczęściej były to dobre, grzeczne i pracowite dziewczynki. Te szlachetne i urodzive bohaterki to zazwyczaj panienki z dworów. *Ania z lechickich pól* Marii Dunin-Kozickiej, *Nasza panienka* Zofii Sokołowskiej, *Panienka ze dworu* Michaliny Domańskiej. Prezentacja ich świata i przeżyć symbolizowała przywiązanie do wartości polskiej tradycji szlacheckiej. Przestrzeń życia szkolnego,

<sup>3</sup> M. Graban-Pomirska, *Szkola narzeczonych. O powieści dla dziewcząt w dwudziestoleciu międzywojennym*, Gdańsk 2006, s. 45-47.

<sup>4</sup> „Iskry” 1931, nr 52, s. 798.

<sup>5</sup> „Brzask” 1927, nr 12, s. 9.

<sup>6</sup> J. Wuttkowa, *Czytelnictwo dzieci w świetle nowych badań*, w: „Polonista” 1931, z V-VI, s. 186; M. Graban-Pomirska, *Szkola narzeczonych...*, op. cit., s. 46.



życia na pensji przybliżał nieco inny typ szablonowych wyidealizowanych bohaterek, również grzecznych, szlachetnych i ułożonych panienek-pensjonarek. Ten, ukształtowany w Polsce pod wpływem tendencji światowych, model bohaterki przedstawiany był zazwyczaj na tle rówieśniczek, zaś problematyka tzw. powieści pensjonarskich dotyczyła się głównie spraw szkolnych. *Poczwarki Wielkiej Parandy* Haliny Auderskiej, *Start* Jadwigi Korczakowskiej, *Koleżanki z V A* Lili Jedlińskiej czy *Koleżanki i Klasówka* Heleny Dununówny<sup>7</sup>.

Próbę przełamania istniejących schematów i pokazania innych typów bohaterek zwyczajnych dziewcząt, sportsmenek, harcererek podjęły m.in. Maria Kann w powieści *Jutro będzie słońce*, czy Maria Wardasówna w powieści *Maryśka ze Śląska*<sup>8</sup>. Nowe elementy w powieści dla dziewcząt pojawiły się także za sprawą Kornela Makuszyńskiego, który wprowadził do niej dużą dawkę humoru. Dzięki temu traciła ona swój dotychczasowy posepny nastrój i cikliwy, podszyty nudą, egzaltowany i dewocyjny charakter<sup>9</sup>. Nie była to jeszcze ogólnie obowiązująca tendencja, bowiem przemiana przez całe dwudziestolecie modelu literackiego bohaterki szła niezwykle mozolnie. Wciąż przeważała anachroniczna w swej formie powieść dla dziewcząt nacechowana natrętnym dydaktyzmem, sentymentalizmem i cikliwością. Większość autorek literatury dla dziewcząt, bowiem to właśnie kobiety zdominowały w dwudziestoleciu międzywojennym piśmiennictwo dla kobiet, zdawało się nie dostrzegać przemian obyczajowych i społecznych zachodzących w Polsce, stając tym samym w opozycji do zmian emancypacyjnych i prób określenia nowego statusu kobiety. Autorki kurczowo trzymały się dotychczasowego modelu wychowania dziewcząt i przygotowania ich do najważniejszej życiowej roli - żony i matki. Dla nich posłuszeństwo, wrodzona dobroć i miłość do świata to wartości nadrzędne. Nie próbowały nawet swym czytelniczkom przybliżać innych wzorców wychowawczych, pozostając wciąż w kręgu inspiracji *Pamiętki po dobrej matce* Klementyny z Tańskich Hoffmanowej i propagowanych tam wzorców.

Dużym powodzeniem wśród dziewcząt cieszyła się także literatura obca. Wśród tłumaczonych tytułów, po które najchętniej sięgały panienki były książki o tematyce przyrodowo-przyrodniczej, krajoznawczej, obyczajowej m.in.: Frances Hodgson Burnett *Tajemniczy ogród*, Lucy Maud Montgomery *Ania z zielonego wzgórza*, Angeli Brazil *Przyjaciółki*, Jean Webster, *Właśnie Inka*, Louisy May Alcott *Małe kobietki u progu życia*<sup>10</sup>.

Zarówno rodzice, szkoła, jak i Kościół oraz organizacje młodzieżowe zabiegały o odpowiedni dobór literatury dla dziewcząt. Zalecano czytanie m.in. książek historycznych, podróżniczych, naukowych, ale także innych, równie wartościowych, z wyraźną jednak przestrogą kierowaną do młodej czytelniczki: *Czytając takie książki łatwo spostrzeżesz, czy one wspierają cię w dążeniu ku celom dobrym i pięknym, czy zobojętniają cię wobec twoich dążeń szlachetnych, a nawet budzą w tobie chęci czynienia rzeczy, których nie mogłabyś opowiedzieć swojej matce. Gdybyś uczuła coś podobnego, gdyby książka budziła w tobie myśli, które trzeba zatajać, to już możesz być pewną, że książka taka jest złą i że czytać jej nie należy. Taka książka będzie złą zawsze, choćby ją ludzie inni*

<sup>7</sup> J.Z. Białek, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918-1939*, Warszawa 1987, s. 131.

<sup>8</sup> J.Z. Białek, *Literatura dla dzieci...*, op. cit., s. 133; M. Graban-Pomirska, *Szkola narzeczonych...*, op. cit., s. 131.

<sup>9</sup> J.Z. Białek, *Literatura dla dzieci...*, op. cit., s. 133.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 50-52; M. Graban-Pomirska, *Szkola narzeczonych...*, op. cit., s. 46.

nie wiem jak zachwalali. (...) Książki złej nie powinnaś czytać nigdy<sup>11</sup>. Przestrzegano przed skutkami niewłaściwych dla dorastających panienek lektur, jakimi były romanse czy literatura sensacyjna, powieści kryminalne i sensacyjno-awanturnicze, erotyczne i pornograficzne, poradniki dotyczące higieny i życia płciowego, a także książki o treści religijnej i naukowej mogące wpływać na powstanie wątpliwości w umysłach młodych dziewcząt: *Stale pamiętać musimy o tem, że książki które czytamy, obrazki, jakie oglądamy, myśli które myślimy i uczucia, które napelniają nasze serca, wszystko to oddziaływa na nasze stany duchowe i cielesne. Jeśli rzeczy te są złe, to szkodzą one nam dotkliwie*<sup>12</sup>. Ostrzeżenia, przestrogi, zakazy dotyczące niewłaściwej literatury nie przynosiły jednak oczekiwanych efektów, zwłaszcza że sami ich autorzy, rodzice, nauczyciele, dawali negatywny przykład, czytując powieści sensacyjne<sup>13</sup>.

Dorastające dziewczęta, ciekawe świata i różnych sfer życia chętnie sięgały po literaturę nie przeznaczoną dla nich, czy wręcz zakazaną: *...na każdej książce musiała widnieć pieczętka „imprimatur” przystawiona przez odpowiednią komisję Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, czyli po prostu przez przedstawiciela Kościoła Rzymskokatolickiego. Do rodzicielskich księgozbiorów dobierały się chłopaczyny i dziewczuszyny w domach, kryjąc się przed rodzicami w poczuciu grzechu i nieomal przestępstwa*<sup>14</sup>. Motywy tych zainteresowań scharakteryzował, definiując także pojęcie „książki zakazanej” Jan Kuchta w opracowaniu pt. *Książka zakazana jako przedmiot zainteresowań młodzieży w okresie dojrzewania*<sup>15</sup>. Sensacja, humor, romans, erotyka to wątki, które przyciągały młode czytelniczki. Dużym powodzeniem cieszyła się twórczość takich autorek jak: Rodziewiczówna, Mniszkówna czy Zarzycka<sup>16</sup>. Dziewczęta w tajemnicy czytały, a następnie przekazywały sobie najciekawsze tytuły z rąk do rąk, mimo licznych apeli rodziców, nauczycieli i autorów poradników o doborze odpowiednich do wieku lektur. Pisano: *Dla dziewczęcia w okresie dojrzewania jest daleko lepiej zajmować się pracami domowymi, niż wylegiwać się i czytać romanse. Taka lektura szkodzi jej tylko, a mianowicie szkodzi i na ciele i na duchu. Wpływ takiej lektury może być przyrównany do atmosfery cieplarni, która pęk kwiatu przymusza do szybszego rozwinięcia się. Wiele dziewcząt dzięki czytaniu romansów dojrzewa przedwcześnie*<sup>17</sup>.

Modnym było także czytanie książek wydawanych z dużym rozgłosem, a często nawet w atmosferze skandalu. Z wypiekami na twarzy, często po kryjomu, czytały dziewczęta Pittigrillego, *Chłopczykę* Victora Margeuritte’a, *Płomienie* Stanisława Brzozowskiego czy *Dzieje grzechu* Stefana Żeromskiego<sup>18</sup>. Z tą ostatnią książką związana jest anegdota, której bohaterką stała się córka autora, Monika. Podczas jednej ze spowiedzi wielkanocnych zapytana przez księdza czy nie czytała zakazanych książek wyznała w konfesjonale, że czytała fragmenty *Dziejów grzechu*, co wprawiło spowiednika w głębokie zdziwienie. Tak opisała to zdarzenie Monika Żeromska w swych wspomnieniach: *Ksiądz zachnął się i powiedział ostro „A skąd się u was w domu takie świństwa biorą?”*

<sup>11</sup> M. Wood-Allen, *O czym każda dziewczynka wiedzieć powinna*, Łódź 1925, op. cit., s. 102.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 82.

<sup>13</sup> K. Sierakowska, *Rodzice, dzieci, dziadkowie. Wielkowiejska rodzina inteligencka w Polsce 1918-1939*, Warszawa 2003, s. 149.

<sup>14</sup> W. Krzemiński, *Mój przedwojenny świat*, Warszawa 2001, s. 60.

<sup>15</sup> J. Kuchta, *Książka zakazana jako przedmiot zainteresowań młodzieży w okresie dojrzewania*, Warszawa 1933, passim.

<sup>16</sup> J.Z. Bialek, *Literatura dla dzieci...*, op. cit., s. 132.

<sup>17</sup> M. Wood-Allen, *O czym każda dziewczynka wiedzieć powinna...*, op. cit., s. 126.

<sup>18</sup> M. Graban-Pomirska, *Szkoła narzeczonych...*, op. cit., s. 47.

*Dotknęło mnie to bardzo, ale powiedziałam grzecznie „Bo mój tatuś napisał”. Ksiądz otworzył konfesjonał, wystawił głowę, spojrzał na mnie wściekle i wrzasnął „Tatuś jej napisał! Dzieje grzechu! Bezczelna smarkula, mało że takie książki czyta, jeszcze kłamię przy spowiedzi! A Napoleon nie był twój tatuś? A może ty wariatka, co?”<sup>19</sup> Inaczej we wspomnieniach twórczość swego ojca zapamiętała Maria Iwaszkiewiczówna, która pisała: *Ksiązek Ojca nie dawano nam czytać, bo to literatura nie dla dorastających panienek*<sup>20</sup>. Podobnie Irena Jurgielewiczowa w swych wspomnieniach podkreśliła swój dystans do literatury dla dorosłych: *Najtrudniejsze do zrozumienia, tajemnicze i pociągające są słowa, które dorośli wymieniają na temat książek, koncertów czy wystaw. Książki to nie było tylko to, co nam kupowano, czytano lub z czasem dawano do czytania. Były i inne, nie dla nas przeznaczone, stojące rzędami na półkach, leżące na stołach. Wzrastałam w szacunku dla ich ważności. Rodzice mówili o nich z ożywieniem, jakby chodziło o ludzi, ludzi bliskich i znanych. Możliwość obcowania z tym, co zawierały drukowane stronicie, uważałam za trudny do pojęcia, tajemniczy, ponętny składnik statusu „bycia dorosłym”. I nie przychodziło mi na myśl, że między okładkami mogą się kryć treści podlegające wartościowaniu, nie mówiąc już o ocenie ujemnej*<sup>21</sup>.*

Wśród książek dużą popularnością cieszyły się dzieła najwybitniejszych polskich pisarzy - Mickiewicza, Sienkiewicza czy Prusa: *Największą wartość mają dla mnie dawni pisarze, gdyż oni wszystkim swoim dziełom dają podkład filozoficzny i dlatego na mojej półce błyskają barwnymi okładkami i złoconymi literkami ulubieni: „staruszkowie” i ich „Pan Tadeusz”, „Dziady”, Trylogja, „Quo Vadis”, „Emancypantki” itd.* - pisały w szkolnych pismach uczennice seminarium nauczycielskiego<sup>22</sup>. Maria Paszewska, uczennica prywatnej szkoły żeńskiej Gimnazjum i Liceum Heleny Miklaszewskiej w Łodzi, prowadzonej przez bezhabituowe Zgromadzenie Sióstr Poczyszczycelek Najświętszego Serca Jezusowego, wspomina: *Bardzo dużo czytałam, uwielbiałam Mickiewicza, „Pana Tadeusza”, czasem się sprzeczałam z tym moim kuzynem kogo bardziej cenimy: ja Mickiewicza, on Słowackiego. Mówił, że Mickiewicz go nudzi, a Słowackiego co najwyżej nie rozumie. Zamiłowanie do klasyków literatury narodowej potwierdzała także inna gimnazjalistka warszawska, wspominając o obowiązujących lekturach i swoich upodobaniach czytelnicznych: Czytałyśmy powieści Sienkiewicza i drugiego polskiego literata nagrody Nobla, Reymonta, a także Prusa, Żeromskiego, Orzeszkowej, wiele czasu poświęcałyśmy Mickiewiczowi i uczyłyśmy się na pamięć mnóstwa ustępów z „Pana Tadeusza”. Słowackiego, ten polski Shelley, był moim ulubieńcem, nie tylko ze względu na cudowny język, ale i niezrównaną wrażliwość. Z romantyków czytałyśmy także Zygmunta Krasińskiego*<sup>23</sup>.

Różnorodność w doborze lektur przez uczennice gimnazjum potwierdzają wspomnienia, jak choćby Michaliny Wisłockiej, która przytacza swoje ulubione tytuły książek z lat szkolnych: *Ja czytałam „Anię z Lechickich Pól” Dunin-Kozickiej, „Przygody Niny Dżawachy” Czarskiej, Sienkiewicza, Prusa, Londona, Curwoda, Makuszyńskiego, a także wszelkie książki o zwierzętach. Najpoważniejszą moją lekturą była biografia Marii Curie-Skłodowskiej pióra jej córki.(...) Jagoda zapisała się do czytelnicy i z pasją czytywała Courths-Mahlerową, „Iwonkę”, „Dzikuskę”, „Kwiat jabłoni” Zarzyckiej, „Uskrzydloną przygodę”, która dała nam tyle przeżyć no i oczywiście „Trędowatą”*<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> M. Żeromska, *Wspomnienia*, Warszawa 1994, s. 116.

<sup>20</sup> M. Iwaszkiewiczówna, *Z pamięci*, Warszawa, 2006, s. 46.

<sup>21</sup> I. Jurgielewiczowa, *Byłam, byliśmy. Wspomnienia*, Warszawa 1937, s. 113.

<sup>22</sup> „Brzask” 1927, nr 12, s. 10.

<sup>23</sup> H. Rodzińska, *Nasze wspólne życie*, Warszawa 1981, s. 55.

<sup>24</sup> M. Wisłocka, *Malinka, Bratek i Jaś*, Warszawa 1998, s. 205.

O swych przeżyciach związanych z czytelnictwem książek pisała we wspomnieniach inna gimnazjalistka Alina z Chwistków Dawidowiczowa: *W listopadzie 1934 roku kończyłam 16 lat. Lidka był pół roku starsza, ale czuła się już dojrzała, czytywała „Wiadomości Literackie”, książki Nałkowskiej, wiersze Illakowiczówny, a ja ciągle jeszcze najbardziej lubiłam opowieści o pensjonarkach, udawałam jednak, że interesują mnie powieści podróżnicze i o Indianach. Gdy poznałam Lidkę, zaczęłam ją naśladować i zmuszać się do czytania tego, co ona*<sup>25</sup>.

## KINO

Bardzo popularną formą spędzania wolnego czasu przez uczennice szkół średnich było w dwudziestoleciu międzywojennym kino, którego znaczenie w tym okresie rosło z roku na rok. W większości pamiętników, wspomnień czy dzienników nastoletnich dziewcząt ta forma rozrywki była bardzo skrupulatnie odnotowywana, nawet z przytaczaniem repertuaru, co może świadczyć o roli, jaką X Muza odgrywała w życiu młodzieży: *Do kina się chodziło dosyć często, nawet pamiętam do dzisiaj takie różne filmy, które tutaj oglądałam*, wspominała w relacji ustnej Halina Chamerańska, uczęszczająca pod koniec lat trzydziestych do Gimnazjum Unii Lubelskiej w Lublinie<sup>26</sup>.

Wzbudzało to pewien niepokój dorosłych, rodziców i wychowawców czy zewnętrznych środowisk. Początki rozwoju kinematografii spotykały się raczej z niechęcią z ich strony niż zrozumieniem. W Kielcach np. decyzja o tworzeniu nowego kina spotkała się nawet z wyraźnym sprzeciwem ze strony konserwatywnych środowisk kobiecych. Kobiety z Koła Polek Polskich, Związku Niewiast Katolickich, Koła Ziemianek i Katolickiego Związku Młodzieży Żeńskiej obawiały się ujemnego wpływu rozwoju kinematografii na postawy młodzieży. Podkreślały, że: *...nowy kinematograf przyniesie rozprzężenie obyczajów, lekceważenie wszelkich obowiązków społecznych i rodzinnych, nadmierną chęć używania bandytyzmu i deprawację młodzieży*<sup>27</sup>.

W tym duchu w wielu szkołach, zwłaszcza w pierwszych latach dwudziestolecia międzywojennego, uczennice obowiązywał zakaz chodzenia do kina. Wanda Pawlakowa, uczęszczająca do seminarium nauczycielskiego w Sandomierzu właśnie w tym okresie, zapamiętała: *Do kina chodzić nam nie było wolno, wyjątkowo, gdy grano coś odpowiedniego. Pamiętam, że byłam tylko na filmie „Pan Tadeusz”*<sup>28</sup>. W regulaminach szkolnych znajdowały się odpowiednie zapisy wyznaczające zasady korzystania z tej formy rozrywki. Barbara Frank, uczennica lubelskiego gimnazjum sióstr urszulanek, zapamiętała: *Ja chodziłam do gimnazjum Urszulanek i nie wolno nam było chodzić do kina na niektóre seanse*<sup>29</sup>. Było to usankcjonowane odpowiednimi przepisami. W uchwalonym przez władze szkolne w Lublinie w 1930 roku regulaminie szkół średnich i zakładów kształcenia nauczycieli, zapisano: *W kinematografach młodzieży wolno być tylko na seansach dozwolonych dla młodzieży i pozostawać tam nie dłużej, niż do godziny 19-tej, od godziny 15-tej lub wcześniej. Na dodatkach kabaretowych, jak i na seansach wieczorowych nawet z rodzicami być nie wolno*<sup>30</sup>.

<sup>25</sup> A. Dawidowiczowa z Chwistków, *Zeschnięte liście i kwiat...*, Kraków 1989, s. 124.

<sup>26</sup> H. Chamerańska, Relacja mówiona zarejestrowana w ramach Programu Historia Mówiona realizowanego w Ośrodku „Brama Grodzka - Teatr NN” w Lublinie, ([www.historiamowiona.teatrnn.pl](http://www.historiamowiona.teatrnn.pl))

<sup>27</sup> R. Renz, *Kobieta w społeczeństwie międzywojennej Kielecczyny. Dom - praca - aktywność społeczna*, Kielce 2008, s. 161.

<sup>28</sup> W. Pawlakowa, c.d. *Pamiętników*, „Notatnik Sandomierski”, nr 9, 1996, s. 46.

<sup>29</sup> B. Frank, Relacja mówiona zarejestrowana w ramach Programu Historia Mówiona realizowanego w Ośrodku „Brama Grodzka - Teatr NN” w Lublinie, ([www.historiamowiona.teatrnn.pl](http://www.historiamowiona.teatrnn.pl)).

<sup>30</sup> *Państwowe Seminarium Nauczycielskie Żeńskie im. Grzegorza Piramowicza w Lublinie 1916-1936*,

Ograniczenia i regulacje tego typu obowiązywały we wszystkich szkołach średnich na terenie całego kraju. Wizyty w kinie uczących się dziewcząt możliwe były jedynie za pozwoleniem dyrekcji szkoły, ale także pod opieką rodziców bądź osób dorosłych<sup>31</sup>. Te surowe zasady wynikały, ze wspomnianych już, ciągle utrzymujących się obaw o niekorzystny wpływ kinematografii na wychowanie młodzieży. Nie przeszkadzało to jednak dorastającym panienkom, miłośniczkom filmu z różną częstotliwością odwiedzać ulubione kina. Większą przeszkodą w oddawaniu się przyjemności obcowania z X Muzą, niż ograniczenia regulaminowe, były finanse. Ceny biletów w kinach nie były jednakowe, ale najczęściej wynosiły kilkadziesiąt groszy, w zależności od kina i miejsca, w jakim się znajdowało. Skromne kieszonkowe dziewcząt zwykle nie wystarczało na wszystkie ich rozrywki. Bardziej zaradne radziły sobie dorabiając korepetycjami, czy jak w przypadku Zofii Rutkowskiej - obrabianiem na szydełku chusteczek, lub drobnym szyciem dla koleżanek. Dzięki temu, jak wspomina, miała zawsze pieniądze<sup>32</sup>. Były kina droższe i tańsze, zwłaszcza w większych miastach. Tańsze kina były oblegane przez młodzież i swym repertuarem nastawiały się na tę właśnie grupę widzów. Maria Sobocka zapamiętała, że w Lublinie tanim kinem, dostępnym dla kieszeni młodych dziewcząt i z repertuarem przeznaczonym dla nich, było np. kino „Uciecha”. Oprócz tego lubelskie gimnazjalistki miały jeszcze dość duży wybór, na który wpływała zasobność kieszeni, upodobania, środowisko i oczywiście repertuar. Elżbieta Margulowa, uczennica Gimnazjum Unii Lubelskiej zapamiętała, że w owym czasie w Lublinie działały trzy kina lepsze, w których wyświetlano najnowsze filmy i trzy kina gorsze, przez co tańsze, ze starszym repertuarem. Bez względu na to, do którego się wybrała, podkreśla: *Z kinami było wygodnie. Kupowało się bilet i można było siedzieć, ile się chciało. Na ogół program to były dwa filmy i jeszcze jakieś dodatki, i jak ktoś chciał, to mógł sobie siedzieć. Wchodziło się o każdej porze. Były takie pasjonatki, które wchodziły po południu i siedziały aż do końca seansów*<sup>33</sup>. Możliwość oglądania kilku seansów w cenie jednego biletu cieszyła dużym powodzeniem wśród uczennic szkół średnich, dla których wizyta w kinie stanowiła poważny wydatek. Takie możliwości dawały jednak tylko te miasta, w których działało kilka kin, wyświetlających filmy kilka razy dziennie, o różnych porach i, co najważniejsze, każdego dnia w tygodniu. Tak było np. w Kielcach, gdzie dziewczęta chętnie odwiedzały nowoczesne kino zlokalizowane w gmachu WFiPW, ale bywały także w innych: „Palace”, „Czwartak” czy „Uciecha”<sup>34</sup>. Mieszkanki większych ośrodków miały zdecydowanie lepsze warunki do korzystania z tej formy rozrywki. Warszawa, Kraków, Poznań, wspomniane Lublin czy Kielce oferowały znacznie więcej niż niewielkie miasta powiatowe czy małe mia-

Lublin 1938, s. 90.

<sup>31</sup> Regulamin dla uczennic Gimnazjum im. A. Mickiewicza w Kielcach, Przepisy dla uczennic Miejskiego Gimnazjum Żeńskiego w Toruniu.; Dziennik Filologicznego 8-io kl. Gimnazjum Żeńskiego z Prawami Szkół Państwowych imienia Adama Mickiewicza w Kielcach M. Krzyżanowskiej. Na rok szkolny 1922/1923. Kielce 1922; Przepisy dla uczennic Miejskiego Gimnazjum Żeńskiego w Toruniu, Toruń 1935.

<sup>32</sup> Z. Rutkowska, Relacja mówiona zarejestrowana według kwestionariusza do projektu „Łączymy pokolenia” „Sandomierskie dziewczęta - nastolatki w dwudziestoleciu międzywojennym i dziś. Życie codzienne - kultura i obyczaje, nauka i czas wolny” zrealizowanego przez oddział Polskiego Towarzystwa Historycznego w Sandomierzu w latach 2006-2007.

<sup>33</sup> E. Margulowa, Relacja mówiona zarejestrowana w ramach Programu Historia Mówiona realizowanego w Ośrodku „Brama Grodzka - Teatr NN” w Lublinie, ([www.historiamowiona.teatrnn.pl](http://www.historiamowiona.teatrnn.pl)).

<sup>34</sup> W. Zimoląg-Szczeptańska, *Stare kieleckie ścieżki*, Kielce 1999, s. 18.

steczka. Tu dziewczęta miały ograniczony wybór, bowiem najczęściej było tylko jedno kino, które nie każdego dnia wyświetlało filmy, jak np.: „Kometa” w Szczekocinach czy kino „Czary” w Sandomierzu lub „Bajka” w Pińczowie. Seanse w tych miejscach odbywały się dwa, trzy razy w tygodniu. Mimo to, także w tych ośrodkach, dziewczęta chętnie uczestniczyły w seansach, a ich zachwyt filmem i kinem nie odbiegał od tego, który towarzyszył ich koleżankom z dużych miast. Repertuar był podobny, co prawda nowości do mniejszych kin trafiały nieco później, niemniej jednak wszyscy mogli oglądać te same obrazy, ale wszystkich też obowiązywały te same ograniczenia wiekowe: ...wiele filmów nosi na afiszu groźny napis „dla młodzieży niedozwolone”<sup>35</sup>, wspominała ówczesna gimnazjalistka. Oznaczało to, że zbyt młode miłośniczki kina nie były wpuszczane na nieodpowiednie dla nich filmy: *Trzeba było pokazać legitymację szkolną z rokiem urodzenia. Byłam bardzo nieszczęśliwa, bo wyglądałam na mniej niż miałam, tak że czasem koleżanki wyglądały doroślejsze i je wpuszczano na filmy od szesnastu, a ja jak miałam piętnaście – to nie wyglądałam na więcej. Bardzo tego pilnowałam i potem jak te filmy oglądałam, to były zupełnie niewinne- tak, że zupełnie nie wiem dlaczego*<sup>36</sup>, wspominała Elżbieta Margulowa.

W repertuarach przeważały filmy zagraniczne: *Obejrzałam w kinie „Roma” najlepszy repertuar filmowy świata*, wspominała Barbara Nawrocka-Dońska<sup>37</sup>. Niestety, polska kinematografia w pierwszych latach niepodległości przeżywała kryzys i nie stała na najwyższym poziomie<sup>38</sup>. Tym samym jej obecność na ekranach nie była zbyt częsta, a lukę wypełniały filmy z innych krajów. Cieszyły się one dużym powodzeniem, zwłaszcza wśród młodych widzów, o czym wiedzieli właściciele kin, którzy zamieszczali repertuar także na łamach szkolnych pismach. Dyrekcja radomskiego kina „Adria” w „Głosach Sztubackich” - czasopiśmie młodzieży szkół średnich, informowała o planowanych wybranych premierach filmowych, odpowiednich dla kilkunastoletniej młodzieży. Wśród nich jednak przeważały filmy zagraniczne: „Anna Karenina” – z Gretą Garbo, komedia z serii Flip i Flap pt. „Indyjscy piechurzy” oraz „Chińskie morza” z Clarkiem Gable, „Zaczął się od pocałunku” z Joan Crawford i tylko jedna zapowiedź polskiego filmu „Pan Twardowski”. Irena Koprowska wspomina, że: *W tych czasach niewiele było dobrych polskich filmów, ale nie brakowało francuskich, niemieckich, brytyjskich, amerykańskich i innych. Podziwialiśmy Mauricea Chevaliera, Gretę Garbo, Marlenę Dietrich, Charliego Chaplina*<sup>39</sup>. Kielecka gimnazjalistka wspomina z kolei swe wrażenia z pierwszej wizyty w kinie, na filmie z udziałem Deanny Durbin - kanadyjskiej aktorki, laureatki tzw. dziecięcego Oscara: *Film był bardzo ładny, z ulubienicą młodzieży Dianą Darbin (zapis fonetyczny). Przeżywałyśmy go potem miesiącami*<sup>40</sup>.

Bywało, że w sali rekreacyjnej wywieszane były opinie na temat filmu nauczycieli, ale także uczniów, z radą, czy warto oglądać dany film: *Nigdy się nie zdarza*, pisze uczennica klasy szóstej szkoły: *...abyśmy nie usłuchały rady i poszły na coś innego*<sup>41</sup>.

Film pod koniec lat trzydziestych traktowany był już jako metodyczna pomoc na-

<sup>35</sup> I. Płoska-Łoś, *Wiele lat minęło...: (z młodzięcych wspomnień płoścanki)*, Płock 2006, s. 37.

<sup>36</sup> E. Margulowa, Relacja mówiona..., op. cit.

<sup>37</sup> B. Nawrocka-Dońska, *Prywatny pamiętnik*, Warszawa 1988, s. 269.

<sup>38</sup> J. Chwastyk-Kowalczyk, „Bluszc” w latach 1918-1939. Tematyka społeczna oraz problemy kultury i literatury, Kielce 2003, s. 322.

<sup>39</sup> I. Koprowska, *O moim życiu i medycynie: wspomnienia*, Poznań 1998, s. 55.

<sup>40</sup> W. Zimoląg-Szczepańska, *Stare kieleckie ścieżki...*, op. cit., s. 17.

<sup>41</sup> W. Kalinowska, *Młodzież przed ekranem. Na marginesie broszurki B. W. Lewickiego „Świat Filmu” 1935*, nr 5.

ukowa w szkołach średnich ogólnokształcących. Wzbogacał wiedzę młodzieży o życiu, podnosił jej poziom kulturalny i rozwijał wrażliwość estetyczną. Mógł jednak także niekorzystnie wpływać na wrażliwość dziewcząt, stąd wprowadzony został system kwalifikacji każdego filmu dla odpowiedniego wieku<sup>42</sup>.

Czasem jednak te kwalifikacje nie były zrozumiałe jak np. w przypadku filmów „Ada to nie wypada” z 1936 roku Konrada Toma lub „Pani minister tańczy” z 1937 roku Juliusza Gardana, które były zakazane dla młodzieży poniżej 18. roku życia<sup>43</sup>. Spowodowane to było pruderią, dopatrywano się w tego typu filmach komediach wartości obyczajowo destruktywnych. Komedia co prawda stanowiła w polskim kinie raczej zjawisko marginalne, niemniej jednak ten gatunek filmowy podobał się młodzieży. Zwłaszcza w okresie, kiedy już po latach od odzyskania niepodległości uwolniono się od wiekowych tradycji i nastrojów. Dorastało już pokolenie młodzieży urodzone w wolnym kraju, domagające się lekkiej rozrywki i beztrudnego śmiechu, nie zaś jedynie kultywowania tradycji i utrzymywania podniosłych nastrojów<sup>44</sup>.

Pomimo że polskie obrazy ustępowały popularności filmów zagranicznych, miały one także duże rzesze swoich zwolenniczek wśród kilkunastoletnich dziewcząt. Wychodząc z kina, nuciły poznane melodie: „Umówiłem się z nią na dziewiątą”, „Kocha lubi szanuje”, „Mała kobietko...” - wspominała Anna Szanecka<sup>45</sup>. W 1930 roku do kin wszedł pierwszy polski film dźwiękowy: „Moralność Pani Dulskiej”, wyreżyserowany przez Bolesława Newolina. Duże wrażenie na dziewczętach zrobił, zapamiętany przez sandomierską gimnazjalistkę Zofię Rutkowską, film „Młody las” z 1934 roku w reżyserii Józefa Lejtesa, na podstawie sztuki Adolfa Hertza z udziałem Kazimierza Junoszy Stępowskiego<sup>46</sup>. Ogromnym powodzeniem cieszyły się filmy z udziałem Franciszka Brodniewicza, jak np. „Pan Twardowski”, „Trędowata”, „Wierna rzeka”. Duże znaczenie miała tu osoba aktora, bowiem był on jednym z popularniejszych w owym czasie artystów, ulubieńcem wielu młodych dziewcząt. Niektóre nawet pod wpływem zauroczenia pisywały do swoich ulubieńców z ekranu. Bywało, że znajdowało to odzew, jak w przypadku Radzywińskiej, która: *Zwyczajem wielu pensjonarek...* napisała do Franciszka Brodniewicza i w zamian otrzymała podobiznę aktora z miłym dopiskiem: *Dziękuję za piękny list i proszę napisać, jak się podobala Trędowata. Serdecznie pozdrawiam. F.B.*<sup>47</sup>. Aktor ten był także „miłością” Michaliny Wisłockiej, która była nawet zazdrosna o tego, jak pisała: *...najczarowniejszego ze wszystkich mężczyzn na świecie. (...) Na Trędowatej, kiedy doszło do sceny w karecie, jak on całował Stefcię, mało się nie skręciłam z zazdrości. Niewiele brakowało, żebym wskoczyła na ekran i wyrzuciła Stefcię z karety (ach gdyby to było możliwe!)*, wspominała swe wielkie zauroczenie z lat szkolnych Wisłocka<sup>48</sup>.

Dziewczęta, zafascynowane filmem, wybitnymi kreacjami aktorskimi marzyły o szkołach teatralnych i późniejszych karierach aktorskich. Zwrócono na to uwagę nawet w czasopiśmie, gdzie pisano: *Marzy o tem pensjonarka 6-tej klasy i dojrzała piękność „sur le retour”*<sup>49</sup>.

<sup>42</sup> Z. Pitera, *Młodzież, kino, sztuka „Muza X”* 1937, nr 3, s. 1.

<sup>43</sup> Z. Wyszynski, *Polska kultura filmowa 1918-1939 zarys problematyki*, w: *Polskie Kino lat 1918-1939 (Zagadnienia wybrane)* red. Z. Wyszynski, Warszawa - Kraków 1980, s. 17.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>45</sup> A. Szanecka, *Wspomnienia i anegdoty*, Siemianowicki Rocznik Muzealny, 2007, nr 8, s. 148.

<sup>46</sup> Z. Rutkowska, *Relacja mówiona...*, op. cit.

<sup>47</sup> J. Radzywińska, *Podróż od początku*, Warszawa 1998, s. 247.

<sup>48</sup> M. Wisłocka, *Malinka...*, op. cit., s. 226.

<sup>49</sup> K. Łozowska-Marcinkowska, *Sprawy niewieście. Problematyka czasopism kobiecych Drugiej*

## TEATR

Obok kina dużą popularnością cieszyły się także inne rozrywki kulturalne. Większe możliwości dawało dziewczętom oczywiście duże miasto, niemniej jednak także i te mieszkające w małych miastach nie nudziły się. Warszawska gimnazjalistka Irena Koprowska pisała we wspomnieniach: *W tych czasach w Warszawie nie brakowało rozrywek kulturalnych*<sup>50</sup>, ale dziewczęta z małych miast także podkreślały, że uczestniczyły w różnorodnych przedstawieniach, koncertach itp. Tam gdzie pozwalały możliwości, korzystały z oferty profesjonalnych instytucji, tam gdzie ich nie było, zastępowano to formami amatorskimi, jak szkolny teatr czy chór. Dziewczęta z Mariówki pisały w szkolnej gazecie: *Żyjemy jak ludzie wielkich miast Krakowa, Wilna, a przynajmniej Warszawy. Mamy teatr (sezonowy, ale mniejsza o to), kino, na którego ekranie widzieć można cudną „Dziką dziewczynę”, następnie są przezrocz...*<sup>51</sup>.

Teatr odgrywał niezwykle doniosłą rolę w życiu kulturalnym uczennic szkół średnich. Nawet dynamicznie rozwijające się kino nie było w stanie, w owym czasie, konkurować z tą formą rozrywki, pomimo że sceny zawodowe działały jedynie w kilkunastu największych miastach Polski. Najważniejszym punktem na mapie teatralnej w okresie dwudziestolecia międzywojennego była Warszawa, gdzie znajdowała się największa liczba teatrów, aktorów, reżyserów. Dawało to dziewczętom ze stolicy dużo większe możliwości bywania na przedstawieniach i bezpośredniego kontaktu ze sztuką sceniczną na najwyższym poziomie. Dziewczęta w większości oczarowane były teatrem. Nauczyciele często organizowali wyjścia na spektakle, na przedstawienia dozwolone dla kilkunastoletniej młodzieży. Uczennice w niektórych szkołach mogły korzystać z karnetów szkolnych, pozwalających na uczestnictwo w spektaklach wpisujących się w programy nauczania i związanych z obowiązującymi lekturami<sup>52</sup>. W łódzkim gimnazjum żeńskim, do którego uczęszczała Michalina Wisłocka: *Teatr należał do obowiązkowych zajęć szkolnych z polskiego i miałyśmy stały abonament na przedstawienia raz w tygodniu, zapamiętała ówczesna gimnazjalistka*<sup>53</sup>. Potwierdzają to także wspomnienia innej uczennicy jednego z łódzkich gimnazjów żeńskich, Marii Paszewskiej: *Do teatru najczęściej chodziłyśmy ze szkołą (szkoła załatwiała tańsze bilety), poza szkołą raczej się nie chodziło. W Łodzi był teatr, często przyjeżdżały inne teatry. Zdarzało się, że i dwa razy w tygodniu byliśmy na spektaklu, innym razem nie byliśmy w miesiącu ani razu. Nie opuściłam żadnej sztuki*<sup>54</sup>. Nie wszystkie przedstawienia mogły być jednak oglądane przez dziewczęta. Te kwestie także uregulowane były odpowiednimi przepisami w regulaminach szkoły: *Bywanie młodzieży w teatrze dozwolone jest tylko na sztukach klasycznych i właściwych dla młodzieży, dawanych w godzinach popołudniowych. Na przedstawieniach wieczorowych młodzież bywać może na sztukach wysokowartościowych za pozwoleniem władzy szkolnej i z zapewnieniem odpowiedniej opieki domowej – zwłaszcza dla dziewcząt*<sup>55</sup>.

*Rzeczypospolitej*, Poznań 2010, s. 196.

<sup>50</sup> I. Koprowska, *O moim życiu...*, op. cit., s. 55.

<sup>51</sup> „Brzask”, 1926, nr 9, s. 3.

<sup>52</sup> J. Radzyńska, *Podróż od początku*, Warszawa 1998, s. 250.

<sup>53</sup> M. Wisłocka, *Malinka...*, op. cit., s. 225.

<sup>54</sup> M. Paszewska, Relacja mówiona zarejestrowana 21 stycznia i 2 lutego 2012 r. wg kwestionariusza do projektu *Dziewczęta w mundurkach. Młodzież żeńska szkół średnich w dwudziestoleciu międzywojennym* (w zbiorach autora).<sup>55</sup>

<sup>55</sup> Państwowe Seminarium Nauczycielskie Żeńskie im. Grzegorza Piramowicza w Lublinie..., op. cit., s. 90.



Na przełomie roku 1918/1919 działało w Polsce jedynie 15 scen w siedmiu miastach, w następnym roku było już 21, zaś w latach 1921-1927 działało już ponad trzydzieści. W ostatnim przedwojennym sezonie teatralnym 1938/1939 funkcjonowało już 32 stałe teatry w 16 miastach. Były to jedynie teatry dramatyczne. Wszystkich scen, łącznie z rewiowymi, muzycznymi i objazdowymi działało w Polsce 103<sup>56</sup>.

Nie we wszystkich miastach wojewódzkich działały stałe teatry, mimo że w kilku istniały gmachy teatralne i sceny jak np. w Lublinie czy Kielcach. Głównie jednak swój repertuar prezentowały tam instytucje objazdowe. Była to bardzo popularna forma upowszechniania kultury scenicznej w okresie dwudziestolecia międzywojennego i cieszyła się dużą popularnością wśród młodzieży szkół średnich: *Ogromnym przeżyciem było dla mnie przedstawienie „Balladyny” Słowackiego, także w PW, grane przez gościnnie występujący teatr. Pierwsze zetknięcie się z prawdziwym teatrem, pięknymi dekoracjami i efektami wizualnymi (pioruny, błyskawice) z wspaniałym językiem mistrza Słowackiego, a także groźną fabułą – wywarło na mnie ogromne wrażenie*<sup>57</sup>.

Teatry objazdowe stanowiły poważną konkurencję dla rozwijającego się w owym czasie ruchu amatorskiego, stanowiącego istotny element życia kulturalnego wielu miast, miasteczek i wsi. W szkołach prężnie działały koła teatralne i amatorskie teatry szkolne. Cieszyły się one dużą popularnością wśród uczennic, wpisując się w ówczesne tendencje wychowawcze i edukacyjne, zwłaszcza w obszarze popieranej przez władze, edukacji patriotycznej. Oglądane przez uczennice, w ramach działalności kół, sztuki teatralne poddawane były dyskusji i krytyce w wielu obszarach, literackim, aktorskim czy reżyserskim. Uważano, że może to być dla dziewcząt: *...korzystne dla kształcenia w estetyce barwy, kształtu, stroju, gestu*<sup>58</sup>. Na praktyczne zdobywanie umiejętności aktorskich pozwalały dziewczętom ich inscenizacje czy wystawianie przez nie we fragmentach bądź w całości „dzieła sceniczne”. Repertuar często nasączony był państwowotwórczą propagandą<sup>59</sup>. W większości opierał się na arcydziełach literatury klasycznej, narodowej. Tym samym nadawano szkolnym teatrom charakter sceny dramatycznej, co umożliwiało dziewczętom ścisły kontakt ze sztuką i pozwalało rozbudzać ich artystyczne zainteresowania. Doboru odpowiedniej sztuki dokonywał nauczyciel i dawał do zatwierdzenia kierownictwu szkoły. Reszta należała do uczennic: reżyseria, gra, scenografia, rekwizyty, stroje. Zwolenniczką takiej formy działalności dla amateerek była Maria Grzędzielska. Uważała że nawet dziewczęta, które nie mają zdolności teatralnych powinny się angażować do przygotowania kostiumów czy dekoracji<sup>60</sup>. Było to skuteczne narzędzie dydaktyczne, które nie pozostawiało bez wpływu na kształtowanie i rozwój osobowości oraz dziewczęcych zainteresowań, bez względu na to, czy szkoła znajdowała się dużym ośrodku miejskim, mniejszym, czy też małym miasteczku. Przedstawienie uczennic jednego z warszawskich gimnazjów wspominał Witold Gombrowicz: *...krótko przed wojną pensjonarki z szóstej czy siódmej klasy gimnazjum Królowej Jadwigi zaprosiły mnie na balik - a zaprosiły mnie dlatego, że właśnie wystawiły własnymi siłami moją nowelkę Filidor dzieckiem podszyty przerobiwszy ją uprzednio na sztukę teatralną*<sup>61</sup>.

<sup>56</sup> St. Marczak-Oborski, *Teatr polski w latach 1918-1965 teatry dramatyczne, Dzieje teatru polskiego*, red. Tadeusz Sivert, t. V, Warszawa 1985 s. 120.

<sup>57</sup> W. Zimoląg-Szczepańska, *Stare kieleckie ścieżki...*, op. cit., s. 17-18.

<sup>58</sup> M. Grzędzielska, *O wychowaniu dziewcząt*, Lwów 1938, s. 53.

<sup>59</sup> M.J. Łoziński, *W przedwojennej Polsce*, Warszawa 2011, s. 172.

<sup>60</sup> M. Grzędzielska, *O wychowaniu...*, op. cit., s. 53.

<sup>61</sup> M.J. Łoziński, *W przedwojennej...*, op. cit., s. 172.

W Kielcach dziewczęta z gimnazjum Znojkiwiczowej zasłynęły w mieście z wyjątkowych przedstawień baśni dla dzieci. Wystawiały je zarówno w swojej szkole, ale również w wielu miejscach poza nią<sup>62</sup>. „Aktorki” z kieleckich szkół miały do dyspozycji także scenę miejską, gdzie mogły wystawiać przygotowane sztuki. Jedną z popularniejszych były np. „Jaselka” Lucjana Rydla wspominane przez Karolinę Opuchlik-Karczewską<sup>63</sup>. Bywało, że dziewczęta-aktorki wspomagane były przez kolegów z męskich gimnazjów i wspólnie wystawiano różnorodne przedstawienia i adaptacje arcydzieł literatury narodowej. Młodzież kielecka przygotowała np. w 1930 roku „Zemstę” A. Fredry, „Odprawę posłów greckich” Jana Kochanowskiego, czy „Warszawiankę” Stanisława Wyspiańskiego, wpisując się tym samym w obchody kilku rocznic<sup>64</sup>. W sandomierskim seminarium nauczycielskim teatr szkolny, który wystawiał wiele sztuk np. „Śluby Panieńskie”, „Nieboską Komedie”, „Błękitnego Ptaka”, „Hamleta”-wspólnie z uczniami Gimnazjum Męskiego, „Noc Listopadową” i inne. W Seminarium Nauczycielskim istniał także chór szkolny. Chórzystki początkowo wykonywały pieśni polskich kompozytorów, a z czasem nawet arie z polskich oper<sup>65</sup>. Wszystkie te formy działalności stanowiły bardzo aktywną edukację artystyczną dziewcząt jak również umożliwiały spędzanie wolnego czasu.

Robert Kotowski

<sup>62</sup> J. Jerzmanowski, *W starych Kielcach*, Kraków 1975, s. 255.

<sup>63</sup> K. Opuchlik-Karczewska, *Moje wspomnienia z pobytu w Państwowym Gimnazjum im. Błogosławionej Kingi (matematyczno-przyrodniczego) w Kielcach 1921-1929*, Gdynia 1994, s. 19.

<sup>64</sup> M. Meducka, *Życie kulturalne Kielc 1918-1939*, Warszawa - Kraków 1983, s. 156.

<sup>65</sup> W. Pawlakowa, *Zdarzenia i ludzie w moim życiu...*, op. cit., s. 9-10; W. Pawlakowa, c.d. „*Pamiętników*”..., op. cit., s. 46; R. Kotowski, *Szkolnictwo i oświata pozaszkolna w Sandomierzu w latach międzywojennych*, „Notatnik Sandomierski” 1997, nr 11, s. 45.

BOOKS, CINEMA, THEATRE  
- INTELLECTUAL PASTIMES OF FEMALE YOUTH IN INTERWAR POLAND

The article describes some chosen ways of spending free time by female high school students in the interwar period in Poland. It outlines the development of this sphere of life, connected with a revolution in manners and morals which took place at the time. The 1920s and 1930s in Poland saw a number of different changes in many areas of social life. Former moral standards were gradually replaced by new ones. The progressive democratization of manners and the changing social position of women and girls influenced the ways of spending free time by members of various communities, including young people, and in their number - teenage girls, the students of secondary schools. Step by step, they began to participate on their own in new forms of intellectual entertainment, such as cinema, theatre etc.

For high school students in the interwar period, the cinema was a very popular pastime, and its importance in this period grew year by year. However, it could not compete with the theatre which still played a vital role in the cultural life of young people, despite the fact that professional theatre companies were active only in several major Polish cities. Both forms of entertainment and leisure complemented the already existing, popular forms of spending free time, such as family gatherings, conversations at the table, playing games, playing musical instruments, or reading books – one of the favourites in youth circles.

The paper, largely based on memoirs and diaries, also shows female youth's preferences concerning literature and cinema and theatre repertoires.

*Robert Kotowski*

ANNA LEWICKA

## ALBUM KIELECKI Z FOTOGRAFII HENRYKA PODDĘBSKIEGO

W zbiorach Działu Historii Muzeum Narodowego w Kielcach znajdują się negatywy znakomitego fotografa, przedstawiciela tzw. fotografii krajoznawczej, Henryka Poddębskiego (1890-1945)<sup>1</sup>. Artysta urodził się w Chrzastowie (obecnie dzielnica Koniecpola). Po śmierci ojca w 1900 roku wraz z rodzeństwem i matką zamieszkał w Warszawie. Zginął w 1945 roku w obozie Veihingen koło Stuttgartu, w którym znalazł się po upadku powstania warszawskiego.

Po ukończeniu Szkoły Handlowej Warszawskiego Zgromadzenia Kupców pracował w znanym wydawnictwie i księgarni Jana Gebethnera, gdzie poznał wielu intelektualistów i społeczników działających w utworzonym w 1908 roku Polskim Towarzystwie Krajoznawczym<sup>2</sup>.

Fotografią zainteresował się, oglądając przygotowywane do druku i sprzedaży karty pocztowe oraz albumy ze zdjęciami. W roku 1912 wstąpił do Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego i został stałym uczestnikiem wycieczek krajoznawczych. Był wieloletnim sekretarzem Komisji Fotograficznej PTK, która sporządzała archiwum zdjęć i opracowywała materiały ikonograficzne kraju. Poddębski rozpoczął dokumentację fotograficzną krajobrazów, zabytków i osobliwości turystycznych dla zbioru Towarzystwa oraz na własny użytek. Dla działaczy i członków PTK fotografia krajoznawcza pełniła rolę narzędzia pracy dokumentacyjnej i oświatowej, a Poddębski - obok innego słynnego w owym czasie artysty fotografa Jana Bułhaka - stworzył interesujący dokument fotograficzny swej epoki.

Polskie Towarzystwo Krajoznawcze zarekomendowało Poddębskiego w 1925 roku do inwentaryzacji ikonograficznej kraju, na zlecenie Referatu Turystyki Ministerstwa Robót Publicznych, kierowanego przez Mieczysława Orłowicza, wybitnego krajoznawcę, autora przewodników. Referat miał obowiązek m.in. rozwijania turystyki oraz uzdrowisk, widząc w tej dziedzinie przyszłość kraju. Organizowano zatem wyprawy fotograficzne w celach dokumentacyjnych, sporządzano sprawozdania z obserwacji pe-

---

<sup>1</sup> M. Florczak, *Misje fotograficzne Henryka Poddębskiego* (cz. I). *Rys historyczny, początki działalności*, „Dagerotyp”, t. 17, s. 59-86, Warszawa 2008; M. Florczak, *Misje fotograficzne Henryka Poddębskiego - od Wileńszczyzny po Śląsk, od Pomorza po Huculszczyznę* (cz. II) „Dagerotyp”, t. 18, s. 95-111, Warszawa 2009.

<sup>2</sup> J. Pazdur, *Dzieje Kielc 1864-1939*, Wrocław 1971, s. 71.

netrowanych terenów. Powstało wówczas wiele negatywów przedstawiających krajobrazy, zabytki oraz pomniki historyczne, widoki zabudowy miejskiej i wiejskiej, osobliwości przyrody, sceny z życia i pracy miejscowego ludu<sup>3</sup>.

Henryk Poddębski dużo podróżował, podejmował samodzielne wyprawy w mało rozpoznane regiony kraju, przygotowywał materiał ilustracyjny do czasopism, wykładów prowadzonych przez członków PTK i do ekspozycji na wystawach fotograficznych krajowych oraz zagranicznych, na których zdobywał najwyższe nagrody. Jego fotografie ukazywały się najczęściej w „Tygodniku Ilustrowanym” i na łamach oficjalnego pisma PTK „Ziemia”, drukowano je także na kartach pocztowych.

Zainteresowanie artysty Kielecczyną zaowocowało objazdami po tym terenie w 1914 oraz w 1936 roku, kiedy to wyruszył na wycieczkę w towarzystwie Mieczysława Orłowicza. Podróż po województwie kieleckim trwała od 25 do 28 lipca. Pierwszego dnia fotografowano Kielce i okolice, wykonano negatywy przedstawiające ogólny widok miasta, zabytki architektury, przemysł i folklor. W następnych dniach pracowano w miejscowościach położonych w południowej części województwa.

Córka Poddębskiego Krystyna Kukiela, tak pisze o nim w relacji do Małgorzaty Florczak: *Ojciec mój, urodzony na Ziemi Kieleckiej, do której chętnie wracał w swoich wyprawach fotograficznych, był pod urokiem wspaniałego krajobrazu Gór Świętokrzyskich, Puszczy Jodłowej, pofałdowanego wzgórzami terenu*<sup>4</sup>.

Kolekcja kielecka liczy 27 negatywów szklanych, wykonanych wielkoformatowym aparatem na klisze szklane 13x18 cm oraz 478 negatywów małoobrazkowych na klisze celuloidowe 24x36 mm, wykonane aparatem marki Leica. Negatywy kupiono do zbiorów muzeum w 1977 roku od córki autora.

Wśród negatywów błonowych, wykonanych 25 lipca 1936 roku, 69 egzemplarzy poświęcono Kielcom i okolicy. Zespół MNKi/Mat/H/257/1-69 *Negatywy błonowe: Widoki Kielc* przedstawia: dwadzieścia jeden ujęć - kopalni w kamieniołomie na Wzgórzu Kadzielnia; sześć - basenu na Stadionie; sześć Rynku; pięć klatek filmu zajmuje - Dom Wychowania Fizycznego i Przysposobienia Wojskowego im. Marszałka Józefa Piłsudskiego; pięć - Wzgórze Karczówka i klasztor; cztery - widoki placu Panny Marii; cztery - wizerunki Katedry z Ogrójcem i dzwonnica; dwa - ujęcia symbolicznego grobu Wojciecha Bartosa Głowackiego<sup>5</sup> na cmentarzu katedralnym; cztery zdjęcia - pałacu biskupów krakowskich; cztery - parku miejskiego; trzy kadry - ulicy biskupa Władysława Bandurskiego; dwa - ulicy Henryka Sienkiewicza; jeden negatyw - kościoła pw. Podwyższenia Krzyża Świętego (potocznie nazywanego kościołem Św. Krzyża) i po jednej klatce - widoku z drogi na wzgórze oraz pejzaż z rzeczką.

Prace Henryka Poddębskiego pozwalają stworzyć interesujący album fotograficzny, pokazujący Kielce w latach 30. XX wieku. W ślad za ich kolejnością w albumie można poprowadzić spacer po mieście. Warto go zacząć od urokliwego parku miejskiego,

<sup>3</sup> T. Wągrowski, *Mieczysław Orłowicz na szlakach Gór Świętokrzyskich*, Kielce 2011, s. 7-15.

<sup>4</sup> K. Kukiela-Poddębska, *Moje wspomnienie o Ojcu*, w: *Kresy w fotografii Henryka Poddębskiego*. Lublin, 2010, s. 14.

<sup>5</sup> Polski Słownik Biograficzny, t. 8, Wrocław 1959-1960, s. 128, hasło Głowacki (Bartos, Bartosz, Kuman) Wojciech: *...Celem nagrodzenia Głowackiego za okazane męstwo [w bitwie pod Raclawicami], a równocześnie dla zachęcenia innych chłopów do służby wojskowej, 8. IV. podczas uroczystości krakowskich Kościuszkę awansował go do stopnia oficerskiego. Na Wawelu nastąpiło zawieszenie szarfy na piersiach i mianowanie go chorążym Grenadierów Krakowskich. W związku z nominacją przyszła zmiana nazwiska z Bartosa na Głowacki.*



Il. 1. Park. Pomnik Stanisława Staszica.

powstałego za czasów Dyrekcji Głównej Górniczej i Stanisława Staszica<sup>6</sup>, którego pomnik stoi przy głównej alei (Il. 1). W mieście pamięć o tym czołowym reformatorze i uczonym polskiego oświecenia, założycielu Szkoły Akademiczno-Górniczej w Kielcach była i pozostaje nadal żywa. Z inicjatywy prezydenta Władysława Garbińskiego w 80. rocznicę śmierci Staszica w kieleckim parku, odsłonięto pierwszy w kraju pomnik tego wybitnego naukowca. Projekt przygotował architekt Stanisław Szpakowski, związany z Kielcami od 1901 roku<sup>7</sup>. Żeliwne popiersie<sup>8</sup> postaci w surducie z Orderem Orła Białego umieścił na postumencie w centrum półkolistej kamiennej ławy z oparciem. W okresie międzywojennym odbywały się tu uroczystości patriotyczne. Na początku wojny monument został zdemonstrowany, a w październiku 1939 roku harcerze ukryli popiersie. Po 1945 władze kieleckie zleciły konserwację pomnika, który powrócił na swoje dawne miejsce.

Idąc główną aleją w kierunku zachodnim mijamy pseudogotycką wieżyczkę zwaną „plotkarką” (Il. 2). Okrągła baszta z arkadowym otworem, przykryta stożkowym dachem, posadowiona jest na murze odgradzającym park od posesji z neogotyckim pałacem Tomasza Zielińskiego<sup>9</sup>. Ten malowniczy zakątek miasta, podobnie jak dziś, był

<sup>6</sup> Park miejski położony jest w centrum miasta, na stoku Wzgórza Zamkowego. Część zachodnią parku zajmuje staw. Teren należał do folwarku biskupiego, w skład którego wchodził ogród kuchenny. Dobra biskupów przeszły na skarb państwa w 1789 roku, a gdy utworzono w Kielcach Dyrekcję Górniczą i Sąd Górniczy, znalazły się pod zarządem tych instytucji. Górnictwo zajęło budynki oraz ogród kuchenny. Po przeprowadzce Dyrekcji Górniczej do Warszawy w 1826 roku, Rada Administracyjna Królestwa Polskiego zezwoliła na oddanie ogrodu na użytek publiczny. W 1830 roku rozpoczęto porządkowanie i urządzanie parku oraz budowanie wokół niego ogrodzenia. Dla upiększenia ustawiono w nim figury kamienne i wazony sprowadzone z Jędrzejowa, a w 1906 roku, park uświetniono pomnikiem Staszica, zob.: J.L. Adamczyk, J. Szczepański: *Park miejski w Kielcach*, Kielce 1983.

<sup>7</sup> *Białogon, przewodnik historyczny*, Kielce, b.r.w., s. 39-43.

<sup>8</sup> Popiersie żeliwne okazało się za małe w stosunku do założenia architektonicznego, zastąpiono je większym marmurowym. Żeliwne W. Grabiński przekazał do zbiorów muzeum PTK. Wpisano je 13 października 1908 do *Inwentarza przedmiotów, stanowiących własność Kieleckiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego* pod nr 2, na stronie 1, a obecnie widnieje w inwentarzu Działu Historii Muzeum Narodowego w Kielcach, nr inw. MNKi/H/269.

<sup>9</sup> Tomasz Zieliński (1802-1858) - naczelnik powiatu kieleckiego od 1846 roku przez kilkanaście lat



Il. 2. Park. Baszta „plotkarka”. Za murem pałacyk z pawilonem oraz neogotycką wieżę.



Il. 3. Park.  
W dali figura  
św. Jana Nepomucena.

za czasów Podłębskiego atrakcją dla mieszkańców i odwiedzających Kielce turystów. Przy pobliskim stawie zwraca uwagę wysoki postument z kamienną figurą św. Jana Nepomucena, stojącego na kuli. Autorstwo jej przypisuje się kieleckiemu rzeźbiarzowi, Jakubowi Korneckiemu<sup>10</sup>. Ta rokokowa rzeźba z 1777 roku (jedna z dwóch podobnych), pochodzi z dziedzina klasztoru Cystersów w Jędrzejowie<sup>11</sup>. Fotografik wykonał dwa

pracy dbał o estetykę miasta, opiekował się zabytkami. Był mecenasem artystów, kolekcjonerem dzieł sztuki, posiadał dużą bibliotekę. Wydierżawił od rządu posesję, dawniej należącą do biskupich budynków gospodarczych, sąsiadującą z parkiem miejskim, gdzie stworzył dom - muzeum. Bogate zbiory Zielińskiego uległy rozproszению po bezpotomnej śmierci kolekcjonera, zob. np. I. Jakimowicz, *Tomasz Zieliński kolekcjoner i mecenas*, passim, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1973.

<sup>10</sup> Zob.: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. 3, z. 4, Warszawa 1957, s. 42.

<sup>11</sup> Wraz z nią przywieziono z Jędrzejowa jeszcze dwa wazony za: J.L. Adamczyk, J. Szczepański: *Park miejski w Kielcach*, passim, Kielce 1983. Figury ustawiono w parku w 1835 roku, jedną nad stawem, drugą późnobarokową z datą 1757 na cokole, nad groblą przy obecnej ulicy Ogrodowej. W połowie



Il. 4. Park. Figura św. Jana Nepomucena, z boku, na grobli kamienny most z arkadowym przepustem.



Il. 5,7. Pałac Biskupów Krakowskich, różne ujęcia.

lat 60. XX wieku poszerzono ulicę oraz zbudowano rondo. Okrojono zatem powierzchnię a figurę św. Jana Nepomucena przeniesiono do parku, następnie przed Seminarium Duchowne. Wazony do dziś ozdabiają centralny plac przed muszlą koncertową, za: J.L. Adamczyk, J. Szczepański: *Park miejski w Kielcach*, passim, Kielce 1983.





Il. 6. Pałac. Widok z cmentarza.



Il. 8. Pałac Biskupów Krakowskich.

ujęcia (Il. 3, 4) stawu z figurą i kamiennym mostem, od strony ulicy Zamkowej, prowadzącej na Wzgórze Zamkowe z pałacem<sup>12</sup>, potocznie nazywanym zamkiem. XVII-wieczny gmach zbudowany na skale, na wprost katedry, z którą łączy się dziedzińcem, dominuje nad centrum miasta. Jego jednopiętrowy korpus główny na rzucie kwadratu, ujęty po bokach późniejszymi (XVIII-wiecznymi) skrzydłami, wzbogacają cztery baszty nakryte hełmami. Była to rezydencja biskupów krakowskich, wzniesiona z inicjatywy biskupa Jakuba Zadziką w 1638 roku, rozbudowywana przez jego następców na urzędzie, w których posiadaniu przetrwała do sekularyzacji dóbr biskupich. W czasach Podłębskiego oraz powojennych miał tu swoją siedzibę Urząd Wojewódzki, a od 1971 roku Muzeum Świętokrzyskie (Muzeum Narodowe od 1975). Artysta sfotografował fasadę pałacu od strony południowej, z okolic bramy prowadzącej z dziedzińca na ulicę

<sup>12</sup> Zob.: J.L. Adamczyk, *Wzgórze Zamkowe w Kielcach*, passim, Kielce 1991.

Il. 9. Katedra. Fasada boczna.



Il. 10. Symboliczny nagrobek  
Wojciecha Bartosa Głowackiego.



Il. 11. Płyta z nagrobkiem  
Bartosa Głowackiego.



Zamkową (Il. 5) oraz z wyżej położonego cmentarza katedralnego (Il. 6, 7, 8). Na zdjęciu utrwalili południową elewację kolegiaty z masywnymi szkarpami (Il. 9) kościoła, którego początki sięgają 1171 roku<sup>13</sup>. Upamiętnił też, usytuowany w południowo-zachodnim narożniku cmentarza przykościelnego symboliczny grób żołnierza insurekcji kościuszkowskiej, bohatera bitwy pod Raclawicami, Wojciecha Bartosa Głowackiego,

<sup>13</sup> Zob. J.L. Adamczyk, *Przewodnik po zabytkach architektury i budownictwa Kielc*, Kielce 1998, s. 22-25.



Il. 12. Plac katedralny. Budynek Ogrójca.

zmarłego w Kielcach w wyniku ran odniesionych w walkach pod Szczekocinami<sup>14</sup>. Wykonał tu dwa kadry, widok ogólny nagrobka i zbliżenie kamiennej płyty (Il. 10, 11). Na kolejnej fotografii przedstawił, znajdującą się w północnej części placu kościelnego, kaplicę Ogródzową z 1760 roku (Il. 12)<sup>15</sup>.



Il. 13. Ulica Henryka Sienkiewicza. Kamienica Smoleńskiego.

<sup>14</sup> Polski Słownik Biograficzny, t. 8, Wrocław 1959-1960, s. 128, hasło - Głowacki.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 26.

II. 14. Rynek. Zabudowa.



II. 15. Rynek. Kamienica „Soltyki”.



Opuściwszy Wzgórze Katedralne autor wykonał szereg zdjęć pryncypalnej ulicy miasta, im. Henryka Sienkiewicza<sup>16</sup>. Domy pokazane na fotografiach stoją tu do dziś. Większość zbudowana została w latach 30. XX wieku, a kilka z nich pochodzi jeszcze z 2. poł. XIX stulecia. Uwieczniona na negatywie (II. 13) dwupiętrowa kamienica ze ściętym narożnikiem, zwieńczonym na dachu hełmem mieściła od początku XX wieku słynną cukiernię Smoleńskiego, która po wojnie ze zmienioną nazwą „Kolorowa”, funkcjonowała jeszcze w latach 70. Kolejnym etapem wędrówki jest główny plac miasta z okazałym, zajmującym całą pierzeję gmachem magistratu. Widok Rynek<sup>17</sup> zabudowanego mieszczańskimi piętrowymi kamienicami, utrwalony przez Poddębskiego

<sup>16</sup> Ulica swą nazwę zawdzięcza pisarzowi związanemu z ziemią kielecką posiadłością w Oblęgorku, otrzymaną od narodu po uzyskaniu w 1901 roku nagrody literackiej Nobla.

<sup>17</sup> W pocz. XIX wieku stały tam parterowe domy z podcieniami i bramami. Najlepiej zachowaną w pierwotnej formie, z XVIII wieku, jest kamienica z podcieniami w narożniku Ryнку zwana „Soltyki”, tradycja wiąże jej budowę z biskupem Kajetanem Soltykiem, o czym ma świadczyć herb Soltyków - orzeł umieszczony na fasadzie budynku. Data budowy była wyryta wraz z napisem na płycie wmurowanej nad orłem, usunęli ją Niemcy podczas II wojny. Równie dobrze jest zachowany budynek siedziby Oddziału MNKi, poprzedzony od frontu sklepionymi podcieniami, na parterze wspartymi na filarach. Zachodnią pierzeję Ryнку zajmuje gmach Urzędu Miasta, przebudowywany wielokrotnie, połączony w całość z sąsiednimi kamienicami. W latach 30. XX wieku zdjęto XIX-wieczne dekoracje neorenesansowe, w latach 50. przywrócono elewację sprzed pożaru w 1873 roku, zob. J.L. Adamczyk, *Rynek w Kielcach*, passim, Kielce 2005.



II. 16. Rynek. Kamienica z podcieniami, dziś Muzeum Narodowe, Oddział Muzeum Dialogu Kultur.



II. 18. Rynek.  
Gmach magistratu.



II. 17. Rynek. Podcienia.



Il. 19. Rynek. Grupa wieśniaczek w tradycyjnych strojach.



Il. 20. Kościół pw. Podwyższenia  
Krzyża Świętego.



Il. 21. *Ulica Duża. Widok w kierunku placu Panny Marii.*



Il. 22. *Widok od strony ulicy Dużej na plac katedralny.*

w latach 30. XX wieku (Il.14, 15) niewiele różni się od współczesnego. Jedynie podczas wojny złączono trzy niewielkie kamienice w jeden budynek, obecnie mieszczący oddział Muzeum Narodowego (Il. 16, 17); zabrano sprzed magistratu płytę upamiętniającą poległych legionistów kieleckich pułków (Il. 18). Wielu kielczan pamięta jeszcze wiejskie kobiety w ludowych strojach, które na tym placu sprzedawały mleko z „kanek” i świeży nabiał (Il. 19), niedawno zlikwidowano skwerek i całkowicie go zmodernizowano<sup>18</sup>. Patrząc z Rynku w głąb ulicy Piotrkowskiej, w kierunku zachodniej, przemysłowej dzielnicy Kielc, artysta sfotografował neogotycki kościół pw. Podwyższenia

<sup>18</sup> Projekt zabudowy w ramach Regionalnego Programu Operacyjnego Województwa Świętokrzyskiego na lata 2007-2013: Rewitalizacja zabytkowego Śródmieścia Kielc, etap I - przebudowa płyty Rynku.



Il. 23. *Plac Panny Marii. Widok od ul. Dużej.*



Il. 24. *Widok od ul. Dużej na katedrę.*





Il. 25. Wylot ul. Dużej na plac Panny Marii.



Il. 27. Ulica bpa. W. Bandurskiego.  
Kościół pw. św. Trójcy.



Il. 26. Plac Panny Marii, budynek parafii katedralnej.

Krzyża Świętego, fundacji kieleckiego biskupa Tomasza Kulińskiego, wzniesiony w latach 1903-1927 wg projektu Stanisława Szpakowskiego (Il. 20)<sup>19</sup>. Można przypuszczać, że powstanie tej okazałej budowli, w robotniczej dzielnicy niewielkiego miasta, było ważnym wydarzeniem skoro warszawski fotograf udokumentował go na swojej kliszy. Obecnie z powodu znacznie wyższej, niż niegdyś zabudowy ulic oraz obecności ekranów dźwiękoszczelnych wykonanie takiego ujęcia byłoby utrudnione.

Z przeciwnej pierzei Rynku do placu Panny Marii prowadzi ulica Duża (Il. 21). Z jej perspektywy artysta wykonał kilka widoków placu katedralnego z Kolegiatą (Il. 22, 23, 24) oraz charakterystyczną bryłą dzwonnicy<sup>20</sup> (Il. 25), ozdobioną wmurowaną płytą

Il. 28. Ulica bpa. W. Bandurskiego.  
Wschodnia pierzeja.



Il. 29. Perspektywa ulicy bpa. W. Bandurskiego, widok od Krakowskiej Rogatki.

<sup>19</sup> Zob. J.L. Adamczyk, *Przewodnik po zabytkach architektury i budownictwa Kielc*, Kielce 1998, s. 76.

<sup>20</sup> Dzwonnica wzniesiona po północnej stronie katedry w XVII wieku. W wieku XVIII nadbudowana w formie ośmioboku, przykryta hełmem, ozdobiona zegarem. Posągi Ewangelistów zdjęto podczas kolejnego remontu. Płyta Kościuszki zdemonstrowana w pierwszych dniach II wojny światowej, rozbita, porzucona poza cmentarzem katedralnym, odnaleziona po wojnie została sklejoną i umieszczoną w alejce pobliskiego skweru.



Il. 30. *Dom Wychowania Fizycznego i Przystosowania Wojskowego im. Józefa Piłsudskiego.*

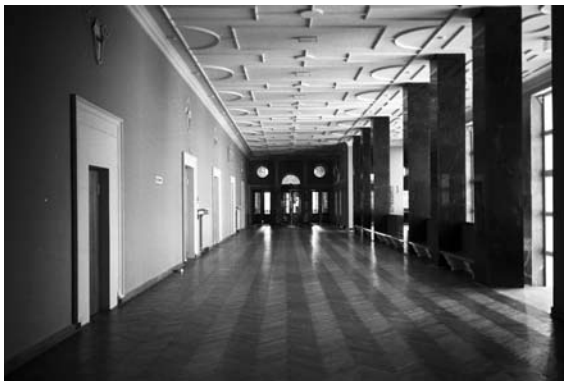


Il. 31. *Dom WFiPW. Elewacja boczna.*



Il. 32. *Dom WFiPW. Wnętrze.*

Tadeusza Kościuszki i rzeźbionymi posągami Ewangelistów w narożach kondygnacji. Pokazał też gmach probostwa katedralnego (Il. 26), usytuowany w północnej części placu. Kolejne udokumentowane przez fotografa obiekty znajdują się na przedłużeniu ul. Dużej, wówczas ulicy biskupa Władysława Bandurskiego. Zabudowana jest tylko jej wschodnia pierzeja, tworząca zwartą ścianę gmachów: najstarszej w mieście szkoły średniej (pierwotnie przygotowującej alumnów do seminarium) oraz kościoła pw.



Il. 33. *Dom WFiPW.*  
*Hol na piętrze.*

św. Trójcy i Seminarium Duchownego, wybudowanych w XVII-XVIII wieku. Naukę w szkole rozpoczęto w 1727 roku<sup>21</sup>; w kolejnych wiekach w budynku mieściły się różne szkoły rządowe, a obecnie biblioteka oraz Muzeum Lat Szkolnych Stefana Żeromskiego<sup>22</sup>. W zbiorze tych negatywów są trzy ujęcia tej grupy: perspektywa ulicy od katedry w kierunku Krakowskiej Rogatki, z dominującą bryłą kościoła (Il. 27); horyzontalne ujęcie fasad trzech wymienionych budynków (Il. 28), trzecie, również horyzontalne, wykonane jest od strony Rogatki w kierunku centrum miasta (Il. 29). Zachodnią pierzeję ulicy zajmuje ogrodzenie parku miejskiego oraz słabo widoczne dworki w ogrodach za wysokimi parkanami. Ulica bp. W. Bandurskiego prowadziła od Placu Panny Marii u podnóża Wzgórza Katedralnego do Krakowskiej Rogatki i historycznego miejsca wkroczenia do miasta w 1914 roku oddziałów strzeleckich Józefa Piłsudskiego<sup>23</sup>.

Dla upamiętnienia tego ważnego wydarzenia, na obszarze tym, zaplanowano budowę gmachu na potrzeby organizacji niepodległościowych, kombatanckich i sportowych. Dom Wychowania Fizycznego i Przysposobienia Wojskowego im. Marszałka Józefa Piłsudskiego zaprojektował profesor Politechniki Warszawskiej, architekt Edgar Norwerth<sup>24</sup>. Okazały modernistyczny gmach mieścił kasyno z salą balową, świetlice żołnierskie, salę widowiskowo-kinową, salę gimnastyczną, na tylnym dziedzińcu boisko i korty tenisowe. Obiekty sportowe miały posłużyć podniesieniu sprawności fizycznej i przygotowaniu młodzieży do obrony kraju. Gmach oddany do użytku w 1935 roku, po wojnie przemianowano na Wojewódzki Dom Kultury, obecnie pełni podobną funkcję. Henryk Poddebski poświęcił pięć klatek filmu na udokumentowanie tego nowo powstałego obiektu. Dwa z nich przedstawiają widok ogólny budynku od strony Rogatki - z oddali oraz zbliżenie kadru. Wieloczołnowy gmach składa się z kilku prostopadłościanów, do wejść wiodą arkadowe loggie (Il. 30). Trzeci kadr przedstawia elewację boczną z zewnętrzną eliptyczną klatką schodową i żelaznym ogrodzeniem, z wizerunkami włóczy i halabard, podkreślającymi militarny charakter budynku (Il. 31). Dwa zdjęcia wykonał

<sup>21</sup> Zob. J.L. Adamczyk, *Wzgórze Zamkowe w Kielcach*, Kielce 1991, s. 50-66.

<sup>22</sup> Pisarz kształcił się tu w latach 1874-1886, za: K. Zapalowa, *Muzeum Lat Szkolnych S. Żeromskiego, przewodnik*, Kielce 1996, s. 14.

<sup>23</sup> Zob. np. T. Kosiński, *Kampania kielecka oddziałów strzeleckich pod dowództwem J. Piłsudskiego w sierpniu 1914 r.*, RMNKi, t. 17, Kielce 1993, s. 107-109.

<sup>24</sup> Zob. J.L. Adamczyk, *Przewodnik po zabytkach architektury i budownictwa Kielc*, Kielce 1998, s. 45; A. Myślińska, *Wejście strzelców do Kielc w 1914 r.*, w: *wizji malarzkiej Stanisława Kaczora Batowskiego w: RMNKi t. 19*, Kielce 1998, s. 256.



Il. 34. *Basen na Stadionie.*



Il. 35. *Stadion. Narożnik basenu z trampoliną.*



Il. 36. *Stadion. Narożnik basenu.*

artysta we wnętrzu, bogato wyłożonym różnymi rodzajami marmuru - obszerne schody wiodące na piętro (Il. 32) oraz hol na piętrze z drzwiami do reprezentacyjnych pomieszczeń (Il. 33). Realizacja tak nowatorskiego projektu, znana w całej Polsce wzbudziła zainteresowanie fotografika, tak jak wcześniejsza inwestycja Komitetu Budowy Stadionu X-lecia Niepodległej Polski<sup>25</sup>. Zaprojektowano wówczas zespół rekreacyjno-sportowy w kompleksie leśnym południowej części Kielc, do którego prowadzi ulica ks. Piotra Ściegiennego. Na terenie Stadionu urządzono tor saneczkowy, skocznię narciarską, boisko i basen. Najbardziej okazały był kompleks basenów o zróżnicowanej głębokości, zaopatrzonych w trampoliny, przebieralnie i łazienki. Fotografik wykorzystał wiele klatek filmu dla udokumentowania tych nowoczesnych, jak na owe czasy basenów, niektóre ujęcia zdublował (Il. 34, 35, 36, 37, 38). Ślad po tych obiektach sportowych pozostał już tylko na fotografiach.



Il. 38. *Stadion. Basen.*

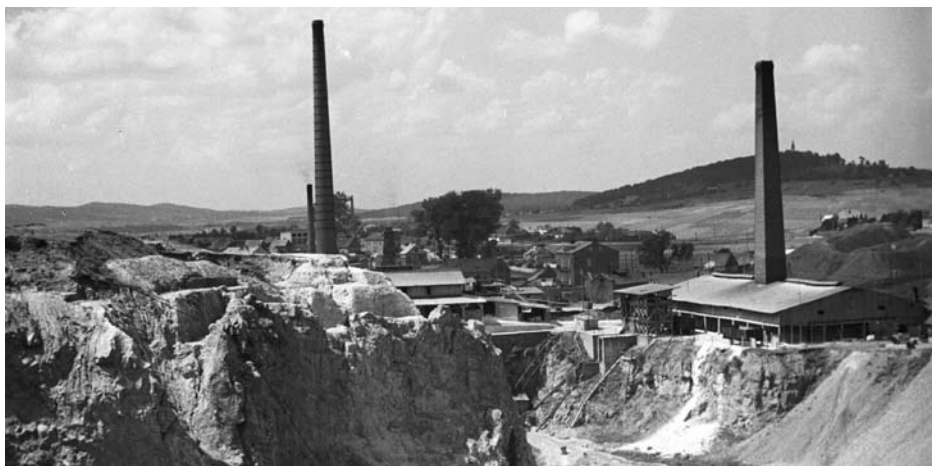


Il. 37. *Stadion. Drewniany budynek przy pływalni.*

<sup>25</sup> K. Myśliński, *Założenie przestrzenne Stadionu – Ogrodu. Z dziejów urbanistyki Kielc okresu międzywojennego*, w: *Architektura pierwszych dziesięcioleci XX w. w Kielcach*, Kielce 1999, passim.



Il. 39. Panorama Kielc ze Wzgórza Kadzielnia.



Il. 40. Kadzielnia. Kominy Zakładów Wapienniczych.

W niewielkiej odległości od Stadionu położone jest Wzgórze Kadzielnia. Henryk Poddębski, jako aktywny działacz PTK, wiedział o bogactwach mineralnych Kielecczyny i o ich wydobywaniu, dlatego odbył wycieczkę na to wzgórze. Działała tam znana kopalnia wapienia<sup>26</sup>, której początki sięgają XVIII wieku, a rozkwit przypadał na początek XX. Po likwidacji kopalni, w końcu lat 60. XX wieku, wzgórze przekształcono w rezerwat geologiczny, a w wyrobisku urządzono amfiteatr, gdzie od 1971 roku, każdego lata odbywa się Harcerski Festiwal Młodzieży Szkolnej. Fotografik wykonał serię 21 zdjęć, niektóre z nich to podobne, charakterystyczne widoki Kadzielni oraz fotografie pojedynczych skał, kamieniołomu i pracy w kopalni (Il. 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53).

<sup>26</sup> W Zakładach Wapienia „Kadzielnia”, należących wówczas do rodziny Ehrlichów, wydobywano i produkowano najlepsze gatunki wapna niegaszonego i lasowanego za: J. Pazdur, *Dzieje Kielc 1864-1939*, op. cit. s. 244; K. Urbański, *Reklama w dawnych Kielcach*, Kielce 2005, s. 31.

Il. 41. *Kadzielnia. Kopalnia.*



Il. 42. *Kadzielnia. Kamieniołom i budynki przemysłowe.*



Il. 43. *Kadzielnia. Kopalnia.*





Il. 44. Kadzielnia. Kopalnia.



Il. 45. Kadzielnia. Kopalnia.



Il. 46. Kadzielnia. Wozacy.

Il. 47. *Kadzielnia. Skalka.*



Il. 48. *Kadzielnia. Skala nad wyrobiskiem.*



Il. 50. *Kadzielnia. Kamieniołom.*



Il. 49. Kadzielnia. Skala.



Il. 51. Kadzielnia.  
Widok kopalni z wylotu jaskini.



Il. 52. Kadzielnia. Kopalnia.



Il. 53. Kadzielnia. Kamieniołom.

Ostatnim punktem zaproponowanej wędrowki po mieście jest Karczówka, wzgórze z XVII-wiecznym zespołem klasztornym i kościołem pw. św. Karola Boromeusza<sup>27</sup>. Fotografie pokazują piaszczystą drogę z miasta na wzniesienie z założeniem kościelno-klasztornym otoczonym murem (Il. 54); dwa ujęcia przedstawiają kościół od strony południowo-zachodniej (Il. 55, 56), kolejne zaś najbardziej charakterystyczny motyw - wielokrotnie powtarzany przez fotografików i malarzy, mur z basztą południowo-wschodnią w skrzydle wschodnim klasztoru (Il. 57). Na wzgórzu, które obecnie jest rezerwatem przyrody, w dawnych wiekach wydobywano rudę ołowiu i do dziś stoki Karczówki usiane są zapadliskami po dawnej działalności górniczej. Kierując się z tego miejsca na południe, mijając wzgórze posłowickie i górę Biesak oraz koryto rzeki Silnicy (Il. 58, 59), dotarł na Słowik, i dalej do Chęciny.

Henryk Poddębski wykonał fotografie Kielecczyny, dokumentujące najważniejsze miejscowości, krajobrazy, zabytki, z których wiele nie zachowało się do naszych czasów. Negatywy zewidencjonowane są zespołami w księgach: inwentarzowej i materiałowej Działu Historii MNKi<sup>28</sup>. Większość nie była dotąd publikowana, znikomą część

<sup>27</sup> Zespół klasztorny i kościół pod wezwaniem św. Karola Boromeusza, ufundowany został w 1624 roku przez bp. Marcina Szyszkowskiego, jako wotum chroniące przed zarazą. Zob. M. Samek, *Fundacje artystyczne na terenie Kielc w XVII i XVIII w.*, Kielce 2005, s. 354; zob. także J.L. Adamczyk, *Przewodnik po zabytkach architektury i budownictwa Kielc*, Kielce 1998, s. 78.

<sup>28</sup> Księga inwentarzowa - Negatywy szklane 13x18 cm, z 1914 r. numery inwentarzowe: MNKi/H/2897/1-4, Chęciny; MNKi/H/2901/1-3, Kielce; MNKi/H/2904/1-2, Książ Wielki; MNKi/H/2917/1-3, Skalbmierz; MNKi/H/2923/1-5, Szydłów; MNKi/H/2925/1-4, Święty Krzyż; Księga materiałowa - MNKi/Mat/H/451/1-6 wizerunki zabytków polski południowej. Negatywy celulooidowe 2,5x3,7 cm, wykonane w 1936 r.: MNKi/H/2896/1-34, Busko; MNKi/H/2899/1-18, Działoszyce; MNKi/H/2900/1-11, Jędrzejów; MNKi/H/2903/1-30, Kurozwęki; MNKi/H/2905/1-17, Książ Wielki; MNKi/H/2907/1-10, Miechów; MNKi/H/2908/1-11, Mnichów; MNKi/H/2909/1-30, Nowy Korczyn i Pińczów; MNKi/H/2911/1-5, Opatowiec; MNKi/H/2912/1-55, Pińczów i Sancygniów; MNKi/H/2914/1-37, Raclawice; MNKi/H/2915/1-9, Rogów; MNKi/H/2916/1-3, Sancygniów; MNKi/H/2918/1-3, Słowik; MNKi/H/2919/1-5, Smogorzów; MNKi/H/2920/1-12, Stopnica; MNKi/H/2922/1-28, Solec Zdrój; MNKi/H/2924/1-44, Szydłów; MNKi/H/2927/1-25, Wiślica; MNKi/H/2928/1-10, Wodzisław; MNKi/H/2930/1-12, Zborów; Księga materiałowa MNKi/Mat/275/1-69, Kielce.



Il. 54. Droga  
na Karczówkę.



Il. 55.  
Karczówka. Kościół.



Il. 56. Karczówka.  
Panorama Kielc.

Il. 57. *Karczówka.  
Klasztor. Baszta.*



Il. 58. *Droga na Słowik.*



Il. 59. *Rzeczka przy  
drodze na Słowik.*



pokazano w 1986 roku na wystawie w Muzeum Regionalnym w Pińczowie. Prezentację przygotował regionalista, fotografik, pracownik muzeum pińczowskiego Jan Górecki, który był również autorem folderu *Architektura i krajobraz Ponidzia...*<sup>29</sup>.

W 1997 roku pokazano zdjęcie *Most w Słowiku* (MNKi/H/2918/3) na wystawie w Galerii Fotografii, zorganizowanej przez pracowników Muzeum Narodowego<sup>30</sup> pod patronatem Związku Polskich Artystów Fotografików Okręgu Świętokrzyskiego. Niewielka wzmianka o pracach Poddębskiego, nieopatrzona ilustracjami, pojawiła się w Roczniku Muzeum Narodowego w Kielcach, przy okazji opracowywania kolekcji fotograficznej muzeum<sup>31</sup>. Zdjęcia z negatywów tego artysty, posiadają niezwykle wielką wartość artystyczną oraz dokumentalną i posłużyć mogą do opracowania dużego, bogatego wydawnictwa o regionie. Prezentowany w artykule zespół (MNKi/H/Mat/257/1-69) obejmuje tylko 59 fotografii Kielc, z pominięciem ujęć podobnych lub technicznie niedoskonałych. Zdjęcia przedstawiają obiekty zarówno stare, często zabytkowe jak i powstałe współcześnie autorowi. Większość z nich pozostała w przestrzeni miasta, nie przetrwał jedynie kompleks rekreacyjno-sportowy na Stadionie. Jego urządzenia czynne jeszcze w 2. poł. lat 60. XX wieku uległy zniszczeniu. Rozebrana została wielokrotnie przebudowywana skocznia narciarska, a w miejscu basenów wybudowano prywatny hotel. Utrwaliła się natomiast nazwa Stadion. W ostatnich latach wybudowano tam, nawiązując do tradycji, nowy stadion oraz halę sportową, zwaną Halą Legionów, gdzie odbywają się międzynarodowe mecze siatkówki i piłki ręcznej.

Stadion, Kadzielnia, Karczówka z ich malowniczymi zakątkami i urokliwymi pejzażami zachęcają do fotografowania tradycyjną metodą. Po latach oglądane mogą budzić podobny sentyment, jak te z albumu Henryka Poddębskiego.

## ALBUM

### II. 1, MNKi/Mat/H/257/1

Park. Pomnik Stanisława Staszica ustawiony przy głównej alei.

### II. 2, MNKi/Mat/H/257/2

Park. Baszta „plotkarka”. Za murem pałacyk z pawilonem oraz neogotycką wieżą. W tle baszty pałacu biskupów krakowskich.

<sup>29</sup> J. Górecki, *Architektura i krajobraz Ponidzia w fotografii Henryka Poddębskiego*, Pińczów 1986; Fotografie w katalogu wykorzystano z negatywów przechowywanych w Dziale Historii Muzeum Narodowego w Kielcach: MNKi/H/2900/9 Jędrzejów, kościół cystersów; MNKi/H/2909/19 Nowy Korczyn, Wisła; MNKi/H/2912/23 Nowy Korczyn, Nida przy ujściu do Wisły; MNKi/H/2909/20 Nowy Korczyn, barki na Wiśle; MNKi/H/2909/24 Nowy Korczyn, spław drewna Nidą do Wisły; MNKi/H/2920/11 Stopnica, kościół Reformatów; MNKi/H/2900/4 Jędrzejów, kościół parafialny; MNKi/H/2915/8 Rogów, kościółek drewniany; MNKi/H/2915/1 Rogów, zabudowania dworskie; MNKi/H/2900/6 Jędrzejów, brama wjazdowa do opactwa Cystersów; MNKi/H/2912/39 Pińczów, dawny wjazd do rynku od strony Kielc; MNKi/H/2912/51 Pińczów, drewniany młyn wodny; MNKi/H/2899/16 Słaboszów, karczma; MNKi/H/2899/4 Działoszyce, fragment Rynku; MNKi/H/2927/12 Wiślica, widok na Dom Długosza, kolegiatę i dzwonnice; MNKi/H/2920/7 Stopnica, targ w Rynku; MNKi/H/2909/14 Nowy Korczyn, synagoga; MNKi/H/2896/9 Busko Zdrój, sanatorium dziecięce „Górka”; MNKi/H/2927/1 Kapliczka przydrożna koło Wiślicy; MNKi/H/2899/3 Działoszyce, droga; MNKi/H/2912/18 Pińczów, cmentarz żydowski; MNKi/H/2909/30 Pińczów, ulica Złota i fragment ówczesnego chederu; MNKi/H/2896/4 Busko Zdrój, sanatorium, Willa „Oblęgorek”.

<sup>30</sup> P. Król, *Krajobrazy Kielecczyny na dawnej fotografii (1913-1939)*, Kielce 1997.

<sup>31</sup> M. Janik, *Zbiory fotografii w muzeach województwa kieleckiego*, RMNKi, t. 14, Kraków 1985 s. 223.

Il. 3, MNKi/Mat/H/257/3

Park. Figura św. Jana Nepomucena.

Il. 4, MNKi/Mat/H/257/4

Park. Przy alejce figura św. Jana Nepomucena, z boku, na grobli, słabo widoczny kamienny most z arkadowym przepustem.

Il. 5, MNKi/Mat/H/257/11

Pałac. Ujęcie od str. południowej. W kadrze loggia wejściowa, północna baszta wraz z arkadowym skrzydłem bocznym pałacu.

Il. 6, MNKi/Mat/H/257/17

Pałac. Widok z cmentarza katedralnego na fasadę budynku z murami parawanowymi łączącymi korpus główny z basztami. Na dziedzińcu dwa trawniki, w narożnikach młode świerki.

Il. 7, MNKi/Mat/H/257/16

Pałac. Baszta pd. wsch. i fragment korpusu pałacu widziane ponad żeliwną bramą ogrodzenia katedry.

Il. 8, MNKi/Mat/H/257/15

Pałac. Fragment fasady, baszta pn. wsch. oraz łącznik do skrzydła północnego.

Il. 9, MNKi/Mat/H/257/14

Katedra. Ściana ze szkarpami.

Il. 10, MNKi/Mat/H/257/12

Symboliczny nagrobek Wojciecha Bartosa Głowackiego.

Il. 11, MNKi/Mat/H/257/13

Narożnik pd. zach. cmentarza katedralnego. Za ogrodzeniem fragment południowego skrzydła pałacu.

Il. 12, MNKi/Mat/H/257/18

Plac katedralny. W kadrze ujęty budynek Ogrójca - na planie kwadratu z niewielką absydą. W tle dzwonnica. Ujęcie od strony pałacu.

Il. 13, MNKi/Mat/H/257/21

Ulica Henryka Sienkiewicza przy skrzyżowaniu z ulicą Małą. Kamienica mieszcząca cukiernię Smoleńskiego oraz przeciwległa ze sklepem J. Ossowskiego i kinem Kometa. W głębi bielejący gmach dworca kolejowego.

Il. 14, MNKi/Mat/H/257/30

Rynek. Zabudowa południowej i zachodniej pierzei placu.

Il. 15, MNKi/Mat/H/257/29

Rynek. Zabudowa południowej pierzei z narożną kamienicą z podcieniami, zwaną „Sołtyki”. Z prawej fragment lica budynku magistratu. Ponad dachami widoczna sygnaturka katedry.



Il. 16, MNKi/Mat/H/257/24

Rynek. Pierzeja północna placu. Kamienica z podcieniami. Obecnie siedziba Oddziału Muzeum Narodowego.

Il. 17, MNKi/Mat/H/257/23

Rynek. Podcienia z arkadami otwartymi na plac. W głębi, między arkadami widoczna zabudowa pierzei wschodniej Rynku.

Il. 18, MNKi/Mat/H/257/31

Rynek. Ujęcie na gmach magistratu, kamienicę z podcieniami i skwer.

Il. 19, MNKi/Mat/H/257/32

Rynek. Grupa wieśniaczek w tradycyjnych ciemnych zapaskach.

Il. 20, MNKi/Mat/H/257/22

Neogotycki kościół pw. Podwyższenia Św. Krzyża.

Il. 21, MNKi/Mat/H/257/33

Ulica Duża od Sienkiewicza. Kamienice z lokalami opatrzonymi szyldami *Biuro podań*, *Singer*. W perspektywie ulicy plac Panny Marii z dzwonnica i katedrą.

Il. 22, MNKi/Mat/H/257/10

Widok od strony ulicy Dużej na plac katedralny z dzwonnica i katedrą. W prawym dolnym rogu fragment dachu budynku parafii katedralnej. W głębi gmach pałacu.

Il. 23, MNKi/Mat/H/257/20

Plac Panny Marii. Widok od ul. Dużej. W kadrze uchwycony sztafaż z postaciami, dorożką i furą. Na wzniesieniu dzwonnica, za nią katedra i Ogrójec.

Il. 24, MNKi/Mat/H/257/36

Widok od ul. Dużej na elewację płn. wsch. katedry. Plac kościelny otoczony kamiennym murem.

Il. 25, MNKi/Mat/H/257/35

Wylot ul. Dużej na plac Panny Marii. Ujęcie wertykalne wzgórze katedralnego z dzwonnica.

Il. 26, MNKi/Mat/H/257/19

Plac Panny Marii, w pierzei północnej budynek parafii katedralnej między ulicami Małą i Dużą. Z lewej strony mur placu katedralnego.

Il. 27, MNKi/Mat/H/257/37

Ulica bp. W. Bandurskiego. Ujęcie wertykalne przedstawiające kościół pw. Św. Trójcy z przyległymi budynkami.

Il. 28, MNKi/Mat/H/257/38

Ulica bp. W. Bandurskiego. Wschodnia pierzeja z budynkami szkoły, kościoła oraz Seminarium Duchownego. W głębi zabudowa Krakowskiej Rogatki.

## Il. 29, MNKi/Mat/H/257/39

Perspektywa ulicy bp. Bandurskiego widoczna od Krakowskiej Rogatki. Na pierwszym miejscu budynek Seminarium Duchownego, dalej kościół, szkoły, w głębi gmach kurii. W zachodniej pierzei ulicy zabudowania willi dyrektora gimnazjum.

## Il. 30, MNKi/Mat/H/257/8

Dom Wychowania Fizycznego i Przysposobienia Wojskowego im. Józefa Piłsudskiego. Fasada główna. Wejście do arkadowego przedsionka. Nad portykiem taras z trzema oknami. Na ścianie frontowej duży kartusz herbowy z napisami, niżej skrzyżowane buławy i wstęgi z napisami. W narożniku ozdobiony półkolumnami i sterczyną na dachu. Ogrodzenie posesji metalowe. Plac przed budynkiem od frontu z brukowanym półkolistym podjazdem.

## Il. 31, MNKi/Mat/H/257/5

Dom WFiPW. Elewacja boczna z zewnętrzną klatką schodową. W głębi widoczne pozostałe człony budynku. Ogrodzenie posesji metalowe z bramą wjazdową i furtką.

## Il. 32, MNKi/Mat/H/257/6

Dom WFiPW. Wnętrze. Główne schody prowadzące na hol piętra. Na ścianie na wprost schodów lustro z odbijającymi się w nim postaciami żołnierzy. Z prawej ściana z oknami wysokimi na dwie kondygnacje. Z lewej balustrada z kolumnami holu otwartego nad parterem. Na balustradzie okrągłe mozaiki. Sufit zdobiony sztukaterią o geometrycznym ornamentcie.

## Il. 33, MNKi/Mat/H/257/7

Dom WFiPW. Hol na piętrze z drzwiami do Sali Kominkowej. W głębi przeszklone wejście do Sali Lustrzanej.

## Il. 34, MNKi/Mat/H/257/25

Basen na Stadionie. Widok ogólny na pływalnię płytką i głęboką oraz chodniki z ławkami. W tle wzgórze z widocznym klasztorem na Karczówce.

## Il. 35, MNKi/Mat/H/257/28

Stadion. Ujęcie przedstawiające narożnik basenu z trampoliną.

## Il. 36, MNKi/Mat/H/257/40

Stadion. Narożnik głębokiego basenu z trampoliną.

## Il. 37, MNKi/Mat/H/257/27

Stadion. Drewniany budynek przy pływalni. Na dachu wieża czworokątna z oknami, z tarasem i masztem z flagą.

## Il. 38, MNKi/Mat/H/257/41

Stadion. Basen otoczony szerokim chodnikiem z ławkami. W dali wśród drzew zabudowa przedmieścia.

## Il. 39, MNKi/Mat/H/257/51

Panorama Kielc ze Wzgórza Kadzielnia. W dole kopalnia, za nią szosa krakowska, domy wśród drzew, widoczna cerkiew. W głębi bryła kościoła Św. Krzyża.

Il. 40, MNKi/Mat/H/257/48

Kadzielnia. Kominy Zakładów Wapienniczych. W tle szosa i miasto z domami wśród drzew. Na horyzoncie Wzgórze Karczówka.

Il. 41, MNKi/Mat/H/257/44

Kadzielnia. Kopalnia.

Il. 42, MNKi/Mat/H/257/46

Kadzielnia. Kamieniołom i budynki przemysłowe. Z prawej obecny rezerwat „Skałka Geologów”.

Il. 43, MNKi/Mat/H/257/53

Kadzielnia. Praca w kopalni.

Il. 44, MNKi/Mat/H/257/50

Kadzielnia. Praca w kopalni.

Il. 45, MNKi/Mat/H/257/47

Kadzielnia. Praca w kamieniołomie.

Il. 46, MNKi/Mat/H/257/42

Kadzielnia. Wozacy.

Il. 47, MNKi/Mat/H/257/45

Kadzielnia. Skałka.

Il. 48, MNKi/Mat/H/257/54

Kadzielnia. Skała nad wyrobiskiem.

Il. 49, MNKi/Mat/H/257/56

Kadzielnia. Skała.

Il. 50, MNKi/Mat/H/257/57

Kadzielnia. Kamieniołom.

Il. 51, MNKi/Mat/H/257/59

Kadzielnia. Widok kopalni z wylotu jaskini.

Il. 52, MNKi/Mat/H/257/60

Kadzielnia. Kopalnia.

Il. 53, MNKi/Mat/H/257/62

Kadzielnia. Kamieniołom.

Il. 54, MNKi/Mat/H/257/63

Karczówka. Droga na wzgórze z klasztorem.

Il. 55, MNKi/Mat/H/257/65

Karczówka. Kościół od strony zachodniej.

Il. 56, MNKi/Mat/H/257/66

Karczówka. Panorama Kielc.

Il. 57, MNKi/Mat/H/257/67

Karczówka. Klasztor, baszta.

Il. 58, MNKi/Mat/H/257/68

Droga na Słowik. Widok na wzgórze.

Il. 59, MNKi/Mat/H/257/69

Droga na Słowik. Widok na rzeczkę.

*Anna Lewicka*

## KIELCE ALBUM OF HENRYK PODDĘBSKI'S PHOTOGRAPHS

History Department of the National Museum in Kielce has in its collection negatives of Henry Poddębski (1890-1945), a renowned photographer, an activist of the Polish Tourist Association and a long standing secretary of the PTA's Photographic Section. Over the years the artist created an iconographic documentation of Poland. His interest in the Kielce region resulted in touring the area first in 1914 and then in 1936 in the company of Mieczysław Orłowicz, a prominent geographer, explorer and sightseer who described their expeditions in his diaries. Both men stayed in the Kielce region from July 25 to 28, 1936. On the first day, they pictured the city of Kielce and its neighbourhood, and in the following days Busko, Chęciny, Działoszyce, Jędrzejów, Kielce, Książ Wielki, Kurozwęki, Miechów, Mnichów, Nowy Korczyn, Opatowiec, Pińczów, Raławice, Rogów, Sancygniów, Skalmierz, Słowik, Smogorzów, Stopnica, Solec Zdrój, Szydłów, Święty Krzyż, Wiślica, Wodzisław and Zborów were photographed. In 1977 the negatives were bought by the Museum from the author's daughter. The collection includes 27 glass negatives taken with a large-format camera on 13x18 cm glass plates, and 478 miniature negatives on 24x36 mm celluloid films taken with Leica.

We hereby present a small collection MNKi/Mat/H/257/1-69 called Membrane negatives: Views of Kielce, containing many photos of the landmarks and most emblematic places of the city: a mine in a quarry at Kadzielnia Hill; modern pools at the Stadium; the Market Square; The Marshal Józef Piłsudski House of Physical Education and Military Preparation; Karczówka Hill with the church and the monastery; the Virgin Mary Square at the foot of the Cathedral Hill; the Cathedral with the Gethsemane garden and the bell tower; a symbolic tomb of Wojciech Głowacki Bartos, a hero of the Kościuszko Uprising, at the cathedral cemetery; the palace of the Kraków Bishops; the city park with small architecture; historical buildings at Bishop Władysław Bandurski and Henryk Sienkiewicz Streets; the neo-Gothic church of the Exaltation of the Holy Cross; and landscapes seen from Kielce – Słowik road.

With the works of Henry Poddębski we can create interesting photo albums showing the City and the Land of Kielce in the 1930s.

*Anna Lewicka*





H I S T O R I A   S Z T U K I





MAŁGORZATA OSOBIŃSKA

## WNĘTRZA BAROKOWEJ REZYDENCJI. CHARAKTERYSTYCZNE ELEMENTY WYSTROJU I WYPOSAŻENIA W ODNIESIENIU DO PAŁACU BISKUPÓW KRAKOWSKICH W KIELCACH<sup>1</sup>

W 2010 roku, z inicjatywy Dyrektora dr. Roberta Kotowskiego, został utworzony nowy oddział Muzeum Narodowego w Kielcach, oddział Pałac Biskupów Krakowskich, a następnie powołany zespół merytoryczny do badań oraz ochrony wartości historycznych, artystycznych, architektonicznych i archeologicznych tej barokowej rezydencji. Na początku podejmowanych zadań warto przypomnieć, że wiele już dokonano w zakresie dokumentacji, oceny, interpretacji, prac konserwatorsko-restauratorskich<sup>2</sup>. Pałac kielecki był przedmiotem analizy wielu badaczy<sup>3</sup>, a obok rysu historycznego, rozważano walory architektury<sup>4</sup>, cechy stylowe, autorstwo projektu<sup>5</sup>, program funkcjonalno-użytkowy wnętrza<sup>6</sup>, omawiano poszczególne elementy wystroju, przede wszystkim

<sup>1</sup> Artykuł dotyczący wystroju i wyposażenia wnętrz pierwszego piętra pałacu kieleckiego w epoce baroku. Przyjęte ramy czasowe wyznaczają lustracje dokonane w 1645 i 1746 roku. Znaczące zmiany stylowe w zakresie architektury wnętrz pałacowych, przypadające na 2. poł. XVIII stulecia, zasługują na osobne omówienie.

<sup>2</sup> Pełna dokumentacja przeprowadzonych prac konserwatorskich w zbiorach Działu Inwestycyjno-Konserwatorskiego Muzeum Narodowego w Kielcach (dalej MNKi); warto nadmienić, że oprócz szeroko zakrojonych prac budowlanych, w roku 2000 zakończono trwającą od 1989 restaurację Apartamentu Biskupiego, za co MNKi otrzymało w 2001 roku I nagrodę Ministra Kultury w konkursie *Sybilla* w kategorii: *Dokonania w zakresie konserwacji*, natomiast w 2009 roku sfinalizowano prace konserwatorskie przy stropie ramowym *Pakty i traktaty szwedzkie* w pierwszym pokoju Apartamentu Senatorskiego.

<sup>3</sup> O pałacu kieleckim zob.: M. Pieniążek-Samek, *W honor domu jego i pamięć. Kilka uwag o dekoracji Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach*, Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach (dalej RMNKi), t. 25, Kielce 2010, s. 134, przypis 9; M. Sobala, *Dwór Klecki, rezydencja biskupów krakowskich w Kielcach w świetle nieznanego Inwentarza z 1635 roku*, RMNKi, Kielce 2010, t. 25, s. 27-70.

<sup>4</sup> A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980, s. 194-197; J. Kuczyński, *Kielecka rezydencja biskupów krakowskich*, RMNKi, t. 15, Kraków 1990, s. 15-56; J. Lepiarczyk, *O artystycznym uroku pałacu w Kielcach*, RMNKi, t. 16, Kielce 1992, s. 115-123; J.L. Adamczyk, *Kielecka rezydencja biskupów krakowskich*, w: *Siedziby biskupów krakowskich na terenie dawnego województwa sandomierskiego*, Materiały z sesji naukowej, Kielce 20 IX 1997, Kielce 1997, s. 87-90.

<sup>5</sup> M. Karpowicz, *Tomasz Poncino architekt pałacu kieleckiego*, Kielce 2002.

<sup>6</sup> Problematykę wystroju i wyposażenia wnętrz pałacu podejmowali m.in.: J. Kuczyński, *Muzeum zabytkowych wnętrz z XVII i XVIII w. w kieleckim pałacu*, RMNKi, t. 13, Kraków 1984, s. 11-53; M. Pieniążek-Samek, *Apartament biskupi w pałacu biskupów krakowskich w Kielcach - inwentarze*, RMNKi, t. 21, Kielce 2003, s. 21-29; A. Kwaśnik-Gliwińska, *Wystrój i wyposażenie apartamentu*

stropy ramowe<sup>7</sup>, czy program treściowy zawarty w dekoracji<sup>8</sup>. Problematiczną nadal okazuje się rzetelna analiza przemian, którym ulegało wyposażenie ruchome pałacu, jako rezydencji magnackiej.

Wystrój, poprzez zespolenie z architekturą oraz większą trwałość elementów, w dużej mierze zachował się w pierwotnej formie<sup>9</sup>, lub był możliwy do zrekonstruowania dzięki dość precyzyjnym opisom zawartym w inwentarzach. Nie ma jednak możliwości odtworzenia na podstawie źródeł pisanych, jak urządzone były komnaty kieleckiej siedziby biskupiej w 2. poł. XVII i na początku XVIII wieku. Nie zachowały się przede wszystkim przedmioty stanowiące pierwotne wyposażenie. Trzy inwentarze spisane w latach: 1645, 1668, 1746 wskazywały, że w epoce baroku uposażenie pałacu było skromne. Brak umeblowania tłumaczy fakt, że rezydencja kielecka stanowiła siedzibę czasową, a lustracji dokonywano w okresie nieobecności gospodarzy. Dziś jedynie z pewną dozą prawdopodobieństwa, można naszkicować obraz reprezentacyjnego piętra pałacu odwołując się do typowego „repertuaru” elementów zdobiących wnętrza barokowych siedzib magnackich.

### DYSPOZYCJA WNĘTRZ, ELEMENTY WYSTROJU I WYPOSAŻENIA REZYDENCJI BAROKOWYCH. CHARAKTERYSTYKA OGÓLNA

Program funkcjonalny, wystrój i wyposażenie wnętrz zawsze były odbiciem stylu życia, obyczajów i kultury określonej warstwy społeczeństwa. Jak się wydaje warunki oraz styl życia elity w Polsce i innych krajach europejskich w XVII i XVIII wieku były zbliżone, a nawet w podobny sposób oddziaływały na rozwiązania rezydencjonalne<sup>10</sup>.

1. poł. XVII wieku stanowiła niezwykle ważny okres zarówno w zakresie architektury, jak i rozplanowania wnętrz polskiej rezydencji magnackiej. Rezygnacja z obwarowań obronnych, która postępowała w poprzednim stuleciu doprowadziła do wykształcenia nowego typu siedziby wielkopańskiej - najpierw tzw. *palazzo in fortezza*, z czasem rezydencji otwartej, połączonej wspólną osią z dziedzińcem paradnym oraz ogrodem<sup>11</sup>. Elementy architektury średniowiecznej, jak wieże w narożach korpusów mieszkalnych czy dekoracyjne obwarowania stosowane jeszcze na początku XVII wieku, nie pełniły już funkcji militarnej, lecz stały się symbolem nawiązującym do: *...rycerskiej, feudalnej tradycji*<sup>12</sup>. We wnętrzach natomiast wielką nowością było łączenie, zgodnie z nowożyt-

*biskupiego w Kielcach w XVII i XVIII wieku. Dane historyczne a rzeczywistość*, RMNKi, t. 21, Kielce 2003, s. 31-39. M. Mazurek, A. Szelejewski, *Restauracja apartamentu biskupiego w Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach. Zakończenia i realizacja*, RMNKi, t. 21, Kielce 2003, s. 47-54.

<sup>7</sup> A. Celichowska, *Konserwacja obrazów ze stropu ramowego „Sąd nad arianami” w kieleckim pałacu*, RMNKi, t. 19, s. 41-46; M. Osęka, *Konserwacja stropu ramowego w Pierwszym Pokoju Senatorskim pałacu biskupów krakowskich w Kielcach*, RMNKi, t. 25, Kielce 2010, s. 89-119.

<sup>8</sup> A. Oborny, *Pałac Biskupów Krakowskich. Muzeum Narodowe w Kielcach*, w: *Kielce. Historia. Kultura. Sztuka*, RMNKi t. 21, Kielce 2003, s. 109-162; M. Pieniążek-Samek, *W honor domu jego i pamięć*, s. 132-164; Z. Żygulski jr., *Opisanie malowideł plafonowych pod kątem historyczno-ikonograficznym*, RMNKi, t. 25, Kielce 2010, s. 71-88.

<sup>9</sup> J. Kuczyński, *Muzeum zabytkowych wnętrz*, op. cit., s. 42.

<sup>10</sup> A. Miłobędzki, *Polskie rezydencje wieku XVII - typowe programy i rozwiązania*, w: *Architektura rezydencjonalna historycznej Małopolski*. Materiały sesji SHS (Łańcut czerwiec 1975), Łańcut 1982, s. 10.

<sup>11</sup> *Krótką nauka budownictwa dworów, pałaców, zamków podług nieba i zwyczaju polskiego*, oprac. A. Miłobędzki, Wrocław 1957, s. X.

<sup>12</sup> A. Miłobędzki, *Polskie rezydencje...*, op. cit, s. 9.

ną zasadą włoskiego *piano nobile*, na jednym piętrze izb mieszkalnych z reprezentacyjnymi, w przeciwieństwie do stosowanego w wiekach poprzednich podziału na piętro pierwsze - mieszkalne, oraz drugie - reprezentacyjne<sup>13</sup>.

Preferowano budynki na rzutach regularnych, raczej prostokątnych niż kwadratowych, które zgodnie z regułą *compartitio*<sup>14</sup> dzielono na: ...*przysionki, ganki, izby wielkie i wysokie, po narożnikach izdebki małe, alkierzyki, apteczki, kapliczki i skarbcie*<sup>15</sup>. Nie tylko rozmiary rezydencji, czy bogaty wystrój, ale i dyspozycja wnętrz była definiowana przez status społeczny właściciela. Autor *Krótkiej nauki budowniczej* z 1659 roku zaleca: ...*aby się comparatitio zgadzała do kondycyjej tego, który tam ma mieszkać, to jest, czy wielki, czy mały pan i z jakim dworem. Z tej uwagi liczba pokoiów i wielkość izb ma pochodzić*<sup>16</sup>.

Centralną część budynku zajmowały *izby wielkie*, czyli pomieszczenia o charakterze reprezentacyjnym, które w najbogatszych programach mieszkaniowych nazywano *sallami*<sup>17</sup>. Główny człon stanowić musiała izba stołowa: ...*ozdobna i do pokazania pompy stosowna*<sup>18</sup> oraz podobnie jak sień zawsze: ...*wysokości wielkiej i wielkich okien potrzebująca*<sup>19</sup>. Za sienią, znajdowała się: ...*antykamera dla pokojowych, dalej pokój, w którym gospodarz przyjmował gości, a następnie retirata, czyli prywatny gabinet*<sup>20</sup>. Pokoje te służyć miały wyłącznie do dyspozycji pana domu.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że idea wydzielenia prywatnej przestrzeni od pomieszczeń ogólnodostępnych, bardziej publicznych, pojawiła się wśród włoskich architektów już w 3. ćw. XV wieku i rozwinęła w kolejnych wiekach, w odpowiedzi na potrzeby coraz bardziej okazałego i skomplikowanego ceremoniału dworskiego. Tę grupę prywatnych pokoi przeznaczonych do dyspozycji konkretnej osoby zaczęto z czasem nazywać apartamentem<sup>21</sup>. Jego pierwsze pomieszczenie o charakterze przejściowym, z języka włoskiego nazywane było *antykamerą*, czyli pokojem przed *kamerą*, jak określano sypialnię. Reprezentacyjna sypialnia z najważniejszym elementem - łóżem, stanowić miała serce apartamentu. Za nią znajdowały się mniejsze pomieszczenia o wyłącznie prywatnym charakterze, gdzie właściciel mógł odpoczywać. W ostatnim z pokoi powinno było się znaleźć sekretne wyjście umożliwiające dyskretne opuszczenie budynku. Zwykle w rezydencjach znajdowały się co najmniej dwa apartamenty, dla pana domu oraz jego małżonki. Na ogół starano się ustawiać je symetrycznie, by dać wrażenie, że przestrzenie przeznaczone dla męża i żony miały jednakowy status ważności<sup>22</sup>. W domach możnowładców, którzy mogli spodziewać się np. wizyty króla musiał znajdować się apartament dla specjalnych gości: ...*przynajmniej o paru pokojach i komorą z ustępem*<sup>23</sup>, urządzony według tego samego schematu co apartament gospodarza.

<sup>13</sup> *Krótką nauka budownicza*, op. cit., s. XI-XII.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 9.

<sup>15</sup> J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Wrocław 1951, s. 321.

<sup>16</sup> *Krótką nauka budownicza...*, op. cit., s. 9-10.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 61.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 12.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>21</sup> Temat genezy i rozwoju Apartamentu był szeroko podejmowany przez badaczy, m.in. P. Thornton, *The Italian Renaissance Interior 1400-1600*, Londyn 1991, s. 294-313; A. Rottermund, *Kształtowanie się apartamentu w nowożytniej architekturze polskiej*, RMNKi, t. 21, Kielce 2003, s. 13-21 wraz z przytoczoną literaturą.

<sup>22</sup> P. Thornton, *The Italian Renaissance Interior...*, op. cit., s. 301.

<sup>23</sup> *Krótką nauka budownicza...*, op. cit., s. 11.

Niekiedy wydzielano również inne, mniej ważne apartamenty - na potrzeby najstarszego syna, owdowiałej matki, niezamężnej siostry lub niżej sytuowanych gości<sup>24</sup>.

Na planach rezydencji zauważalna jest zasada, wg której im bardziej publicznie było pomieszczenie tym większe, zatem każda z kolejnych komnat powinna być mniejsza i co istotne, bardziej elegancko urządzona od poprzedniej. Gość, poruszając się w głąb, w kierunku pokoi prywatnych, w każdym kolejnym znajdował wystrój coraz bogatszy, aż do kulminacji w spektakularnej sypialni. Ten „tunelowy” układ pomieszczeń zapewniał domownikom poczucie prywatności i bezpieczeństwa. Umożliwiał również decydowanie o tym, kto dostąpi zaszczytu przebywania w najbardziej prywatnych pomieszczeniach, odzwierciedlając status wizytujących<sup>25</sup>.

Najbardziej pożądanym, wzmacniającym wrażenie splendoru, był układ amfiladowy pomieszczeń, popularny w Polsce od ok. 1630 roku<sup>26</sup>. Drzwi wejściowe starano się umieszczać w linii prostej, blisko okien, co dawało większą przestrzeń do aranżacji wnętrza, a dodatkowe otwory raczej ukrywano, stosując dla symetrii równoważące ślepe, iluzjonistyczne portale.

Z jednej strony w urządzaniu wnętrz nawiązywano do rezydencji zachodnioeuropejskich, z drugiej trzeba pamiętać, że wiek XVII oraz 1. poł. wieku XVIII, hołdowały sarmatyzmowi i rozwojowi stylu narodowego, opartego na tradycji sztuki polskiej, który przejawiał się w konserwatyzmie<sup>27</sup>.

Ów tradycjonalizm i brak potrzeby nowości wpływał na powszechne stosowanie jeszcze w XVIII wieku stropów belkowych, zdobionych polichromią o motywach: *...wcale nie nowatorskich*<sup>28</sup>. Chętnie malowano również krance podstropowe, jak w ubiegłych epokach. W latach 1630-1640 najważniejszym elementem wystroju wnętrz stały się stropy ramowe<sup>29</sup>, wykonane po raz pierwszy w zamku królewskim na Wawelu, a następnie w Zamku warszawskim i ujazdowskim. Pod względem formy i treści (program ikonograficzny przedstawiony na stropach w królewskich rezydencjach gloryfikował dokonania dynastii Wazów), były one szeroko naśladowane w pałacach magnackich w całym kraju<sup>30</sup>. Ponadto, od początku XVII wieku wprowadzano do wnętrz mieszkalnych dekoracje stiukowe o rodowodzie krakowsko-lubelskim. W 2. poł. stulecia: *...plafony z dekorowanymi stiukiem fasetami*<sup>31</sup> zastąpiły stropy ramowe, a od końca XVII wieku w dekoracji sufitów zaczęło przeważać malarstwo iluzjonistyczne, w oprawie rzeźbiarsko-stiukowej<sup>32</sup>.

W XVII wieku za najlepszą posadzkę uznawano podłogę: *...z dębu rzezanego, którą dla zabezpieczenia woskowano: ...a nade wszystko, kogo na to stanie, jest marmur*<sup>33</sup>. Stosowanie marmuru: *...który odpowiadał zamilowaniu architektury barokowej do kontrastów kolorystycznych i walorowych*, weszło w modę w kręgu sztuki dworskiej na

<sup>24</sup> P. Thornton, *The Italian Renaissance Interior...*, op. cit., s. 301.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 300.

<sup>26</sup> *Krótką nauka budownicza...*, op. cit., s. 68.

<sup>27</sup> S. Opalińska, *Wnętrza mieszkalne mieszczan krakowskich w XVII i XVIII wieku*, „Krzysztofor”, R. 18, 1991, s. 57.

<sup>28</sup> *Krótką nauka budownicza...*, op. cit., s. 29.

<sup>29</sup> J. Lewicki, *Stropy ramowe warszawskich rezydencji królewskich*, „Kronika zamkowa”, 1997, nr 1 (35), s. 71.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 61.

<sup>31</sup> *Krótką nauka budownicza...*, op. cit., s. 101.

<sup>32</sup> S. Sienicki, *Wnętrza mieszkalne*, Warszawa 1962, s. 305.

<sup>33</sup> Ibidem.

przełomie XVI-XVII wieku<sup>34</sup>. Od lat 1620-1630 we wnętrzach coraz śmielej stosowano zróżnicowanie kolorystyczne, poprzez wykorzystanie czarnego czy pstrego marmuru, jako materiału do wykonania nie tylko posadzek, ale również portali, fundamentów pieca oraz opraw kominkowych<sup>35</sup>.

Kominiek należał do niezwykle ważnych elementów wystroju, nie tylko jako źródło ciepła, ale przede wszystkim światła, oraz symbolicznie rozumianego światła życia. W polskich rezydencjach kominki stawiano w sąsiedztwie pieca, z którym łączył je: ...*piecowy komin*<sup>36</sup>. Zwykle w pokojach prywatnych znajdował się on w pobliżu drzwi wejściowych, często w narożach pomieszczenia, natomiast w izbach reprezentacyjnych mógł być umieszczony w części środkowej ściany, naprzeciwko okien bądź drzwi wejściowych, jak to bywało w rezydencjach zachodnioeuropejskich<sup>37</sup>. Formy XVI-wiecznych kominków były dosyć masywne, z dużym otworem wywiewowym, a oprawy składały się ze skomplikowanych elementów architektonicznych, jednak pod wpływem mody francuskiej w XVII wieku oprawa kominka stała się bardziej subtelna i elegancka. Stopniowo zmniejszały się proporcje i upraszczano dekorację do skromnej profilowanej listwy i gzymsu. Stosowano wówczas dwa rodzaje kominków - francuskie, z ogniskiem wzniesionym ponad podłogę i holenderskie równe z podłogą, uważane za lepsze, bo ogrzewające i stopy<sup>38</sup>.

Piece natomiast, z biegiem lat, stawały się coraz bardziej rozbudowane. Stawiane na rzucie kwadratu, prostokąta lub koła na kamiennej bądź marmurowej podmurówce, najczęściej dwukondygnacyjne z wysuniętym gzymsiem wieńczącym, urozmaicano profilowaniami i silnie wysuniętymi gzymsami<sup>39</sup>. W XVII i XVIII wieku stosowano przede wszystkim kafle w kolorze zielonym, zwłaszcza w 2. poł. XVII wieku, oraz białym i niebieskim<sup>40</sup>. Na początku XVII wieku każdy kafel stanowił odrębną kompozycję, z czasem popularność zyskał wzór tapetowy - ornament rozpoczynający się na jednym z kafli był kontynuowany na kolejnych.

Ciepło miały utrzymywać okiennice, które stanowiły jednocześnie zabezpieczenie przed światłem. Nie chodziło o zachowanie prywatności, bowiem apartamenty znajdowały się na pierwszym i drugim piętrze budynku. Sporadycznie w pomieszczeniach prywatnych np.: jadalnie, sypialnie, gabinety czy garderoby dla zabezpieczenia przed przeciągami i światłem stosowano również zasłony, pełniące funkcje dekoracyjne dopiero od XVIII stulecia<sup>41</sup>.

Od czasów średniowiecza, tkaniny wykonane z drogich materiałów miały dawać wrażenie luksusu i bogactwa we wnętrzach. Kiedy życie możnowładców koncentrowało się na odwiedzaniu posiadłości, swój wysoki status mogli oni podkreślać za pomocą eleganckich dodatków, które zdobiły nawet czasowo zamieszkiwaną siedzibę<sup>42</sup>. Wytrzymała i jednocześnie elastyczna forma tapiserii sprawiała, że świetnie nadawały się do mobilnego stylu życia arystokracji w średniowieczu, ale nawet długo po tym jak ich praktyczne zalety przestały mieć znaczenie, kiedy życie możnowładców w wieku XVI

<sup>34</sup> *Krótką nauka budownicza...*, op. cit., s. XIII.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 29.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 26.

<sup>37</sup> P. Thornton, *Seventeenth-Century Interior decoration in England, France & Holland*, Londyn 1990, s. 63.

<sup>38</sup> S. Opalińska, *Wnętrza mieszkalne...*, op. cit., s. 56.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 56-57.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 57.

<sup>41</sup> P. Thornton, *Seventeenth-Century Interior decoration*, op. cit., s. 135.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 97.

nabrało większej stabilizacji, a symbolem wysokich godności stały się pięknie wykonane drewniane meble, tkaniny nadal odgrywały ważną rolę w dekoracji wnętrza.

Jako dowód majętności tapiserie wieszano przede wszystkim w najważniejszych pomieszczeniach rezydencji - w głównych sypialniach, antykamerach czy izbach stołowych<sup>43</sup>. Przy czym ze względu na tendencję do pochłaniania zapachów, od 2. poł. XVII wieku stulecia coraz rzadziej stosowano je w pokojach jadalnych<sup>44</sup>. W szczególnych przypadkach zestawy figuralnych i heraldycznych tapiserii mogły być zaprojektowane specjalnie do konkretnego pomieszczenia bądź ściany. Na ogół jednak kupowano wykończone „gobeliny”, gotowe do adaptacji w odpowiedniej przestrzeni. Stosowano różne metody - skracano tkaninę, zwężano, zawijano główny panel i doszywano bordiurę tkaną osobno, odcinano bądź dodawano fragmenty innej tapiserii<sup>45</sup>. Jeśli te zabiegi wydawały się zbyt drastyczne, zaginano tkaninę a pozostający kawałek przymocowywano na ścianie sąsiedniej. Mimo wysokich kosztów, nie wahano się przed zawieszeniem na ogromnym gwoździu obrazu bądź lustra w samym centrum sceny<sup>46</sup>.

Od 2. poł. XVII wieku do obijania ścian używano również złoczonej, tłoczonej skóry produkowanej w tym czasie na wielką skalę we Flandrii i Holandii, przede wszystkim w Mechelen i Amsterdamie<sup>47</sup>. Kurdybany<sup>48</sup>, które dzięki „złoceniom” przy skromnym oświetleniu dodawały pomieszczeniom świetlistości, były bardzo cenione w XVII wieku. Pod koniec stulecia zaczęły jednak wychodzić z mody we Francji, zaś od początku XVIII wieku coraz rzadziej stosowano je w polskich rezydencjach.

Tkaniny obiciowe zawieszano na hakach, jeśli były bardzo ciężkie przybijano do ścian, czasami nakładano na ramy<sup>49</sup>. Mogły być zmieniane na zimę i lato, a poza sezonem przechowywane w magazynach. Od początku XVIII wieku coraz częściej jednakowa tkanina pokrywana ściany i meble, przede wszystkim łóża, będące na wyposażeniu danego pokoju, nadając komnacie jej indywidualny charakter: *Obicia w pokojach pańskich bywały albo szpalerowe, albo włóczkowe krosnowej roboty, albo adamaszkowe - i te już były najparadniejsze; jakoż uważając wewnętrzny walor, w samej rzeczy takimi były, osobliwie suto galonem złotym szamerowane. Kolor adamaszku czworaki był w zażywaniu do obiciów: karmazynowy, zielony, żółty i błękitny; jakiego koloru było obicie, takiego koloru były i firanki do okien, pospolicie kitajkowe, i krzesła, i kanapy, wszystko pod jedną maścią, od której brał nazwisko pokój, na przykład: pokój żółty, zielony etc.*<sup>50</sup>.

Od połowy XVII wieku najpopularniejszym typem łóżka w całej Europie, było stworzone ok. 1590 roku baldachimowe łóże: ...w typie francuskim, w inwentarzach wymieniane, jako: ...*łóżko z podniebieniem i słupkami albo łóże z namiotkiem*<sup>51</sup>. Miało ono prostopadłościenną formę, bez widocznych drewnianych elementów szkieletu, przysłoniętych tkaniną. Całość wieńczył wspomniany baldachim wsparty na czterech

<sup>43</sup> P. Thornton, *Authentic Decor. The domestic interior 1620-1920*, Wenecja 1984, s. 23.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 23.

<sup>45</sup> P. Thornton, *Seventeenth-Century Interior decoration*, op. cit., s. 134.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 107.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 119.

<sup>48</sup> Kurdybany wykonywano ze skór cieląt, które pokrywano rodzajem srebrzonej folii, lakierowanej na kolor złoty, następnie wytłaczano na drewnianej matrycy oraz malowano; szerzej na ten temat zob. A. Bender, *Złocene kurdybany w Polsce*, Lublin 1992.

<sup>49</sup> P. Thornton, *Seventeenth-Century Interior decoration*, op. cit., s. 108.

<sup>50</sup> J. Kitowicz, *Opis obyczajów...*, op. cit., s. 322.

<sup>51</sup> S. Opalińska, *Wnętra mieszkalne...*, op. cit., s. 60.

słupach, będących przedłużeniem nóg. Kotary oraz falbanki, zwane *plotkami*, mogły być przesuwane horyzontalnie na drążku lub zwijane, jak rolety i podwiązane sznurkami. Mimo dekoracyjności tkanin zdobiono je dodatkowo falbanami, frędzlami, koronkami i galonami. Łoża te ustawiano przy ścianie zagłówkiem albo jednym z dłuższych boków. Wkładano w nie piernaty, czyli materace wypełniane piórami, a od 2. poł. XVII wieku końskim włosiem, które chociaż twarde i sztywne uważano za bardziej higieniczne. Materace przykrywano bielizną pościelową, najlepiej holenderską, prześcieradłem obszywanym koronkami, kołdrą i poduszkami<sup>52</sup>: *W domach wielkich łóżko [...] było adamaszkowe, takiego koloru obiciem był obity pokój, w którym stało. Kształt jego był łóżka szpitalnego, firanki zsuwane, plotek u góry i u dołu, suto galonem złotym obłożony. Stawiano takowe łóżka głowami pod ścianą, nogami na środek pokoju postawione. [...] Łoża przykrywano na dzień kołdrą cienką z takiej materii, z jakiej były firanki i inne ozdoby, nie przeszywaną, pod którą kołdrą...*<sup>53</sup>.

W okresie baroku nie urządzano wnętrz jednolitymi meblami. Było ich stosunkowo niewiele, poza tym były różnorodne. Nowymi sprzętami uzupełniano stare już istniejące, których się nie pozbywano. Tradycyjne meble rodzime, jak szafy malowane, staroświeckie służby - kredensy, ławy dębowe, skrzynie stały obok mebli gdańskich i bardziej ozdobnych, inkrustowanych stolików<sup>54</sup>. Nadrzędnym celem przy urządzeniu wnętrz była wygoda. W dekoracji stosowano elementy architektoniczne oraz intarsjowany lub malowany ornament roślinny lub okuciowy. Meble ujednolicano za pomocą tkaniny, a od początku XVIII wieku do szczególnie ważnych pokoi coraz częściej zamawiano całe zestawy<sup>55</sup>.

Pomieszczenie w którym znajdowało się łóżko, nie spełniało wyłącznie roli sypialni. Był to pokój dzienny, gdzie koncentrowało się życie, podejmowano gości, a jego wyposażenie różniło się w wielu rezydencjach. W większości sypialni oprócz łóżka musiał się znajdować mebel do przechowywania osobistych przedmiotów, ale nie ubrań, te bowiem składano raczej w garderobach. Cenne drobiazgi przechowywano wówczas w kabinetach, które wielką popularność zyskały w latach 1625-1685<sup>56</sup>. XVII-wieczne gabinety miały formę prostopadłościenną szafy na nogach, wypełnionej szufladkami, dekorowanej egzotycznymi rodzajami drewna oraz rzadkimi materiałami, jak szylkret, heban, kość słoniowa. Płaskie zwieńczenie pozwalało na rozmieszczenie dodatkowych dekoracyjnych przedmiotów: zegarów, małych rzeźb, szkatulek, naczyń metalowych czy chińskiej porcelany. Często wykonywano je w parach, co podkreślało tak lubianą w XVII wieku symetrię. To właśnie w tego typu meblach uwidaczniał się kunszt rzemieślników. Wyjątkowe wykonanie najpiękniejszych kabinetów było źródłem zachwyty dumnego właściciela. Obok tych unikatowych egzemplarzy, zamawianych w cenionych warsztatach zagranicznych, z wyrobu kabinetów, nieco mniej ekskluzywnych, zasłynęły miasta holenderskie i flamandzkie, przede wszystkim Amsterdam oraz Antwerpia<sup>57</sup>. Poza sypialnią można było je spotkać w prywatnych gabinetach bądź antykamerach. W XVIII wieku gabinety zaczęto stopniowo zastępować komodami, sekretkami, biurkami.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 61.

<sup>53</sup> J. Kitowicz, *Opis obyczajów...*, op. cit., s. 319-320.

<sup>54</sup> S. Sienicki, *Historia architektury wnętrz mieszkalnych*, Warszawa 1954, s. 165.

<sup>55</sup> J. Gostwicka, *Dawne meble polskie*, Warszawa 1965, s. 35.

<sup>56</sup> P. Thornton, *Seventeenth-Century Interior decoration*, op. cit., s. 244.

<sup>57</sup> Ibidem.



W sypialniach mogły się również znaleźć komody, zwłaszcza jeśli były bogato zdobione. Ten typ mebla wywodzący się ze skrzyni, zyskał popularność właśnie w XVII wieku. Skrzynie natomiast, popularne jeszcze w epoce renesansu, wychodziły z użycia jako niepraktyczne. Oprócz tego wyposażenie sypialni stanowiły drobne przedmioty, jak: świeczniki, szkandele, nocniki - co wieczór ustawiane na krześle przy łóżku.

Niekiedy w sypialni, szczególnie w 1. poł. XVII wieku, mogła się również znaleźć szafa kredensowa z nastawą, gdzie umieszczano luksusowe szklane i srebrne zastawy, bądź powszechnie używane naczynia cynowe<sup>58</sup>. Częściej jednak w XVII i XVIII wieku można spotkać kredensy w pokojach, w których jadano, np. antykamerach. To właśnie kredens wyróżniał stałą jadalnię w rezydencji. Oprócz izb stołowych, w barokowej rezydencji nawet kilka pomieszczeń było wyposażonych w meble do jedzenia, co więcej, łatwe do przeniesienia małe okrągłe stoliki pozwalały na spożywanie posiłków w dowolnej komnacie. W czasie formalnych uczt biesiadowano przy stołach refektarzowych, które pozostały modne do 2. poł. XVII wieku. Nadal wykorzystywano też łatwy w demontażu stół na krzyżakach czy koziołkach. Odchodzono od zwyczaju zastawiania stołu na środku pokoju, ustawiano go raczej wzdłuż jednej ze ścian, a goście siadali przy jednym z dłuższych boków. Popularność w epoce baroku zyskiwał również tzw. *draw-leaf table*, czyli stół z ruchomymi klapami bocznymi, zwiększającymi powierzchnię blatu oraz mniejsze, okrągłe bądź owalne stoły *gate-leg* ze składanymi nogami, często spotykane od połowy XVII wieku. Warto zaznaczyć, że niemal wszystkie stoły, nawet te najbardziej dekoracyjne, były nakrywane tkaniną. Mógł być to oczywiście turecki dywan, ale ceniono również miłe w dotyku okrycia z materiałów wełnianych, aksamitów, które obszywano lamówką i frędzlami. Stoły do jadalni dodatkowo przykrywano obrusem - zwykle lnianym.

W rezydencjach XVII- i XVIII-wiecznych mebli było mało, w większej liczbie znajdowały się tam tylko ławy, fotele, taborety i krzesła<sup>59</sup>. W XVII wieku krzesła nawiązywały jeszcze do XVI-wiecznych typów włoskich. Siedziska miały toczzone nóżki w formie kolumnienek albo tralek, później mogły być spiralnie skręcone. Tapicerowane meble były czymś rzadkim i luksusowym, komfort siedzenia podnoszono wówczas za pomocą poduszek. W 2. poł. XVII wieku oparcia krzesel stały się wyższe, a siedziska częściej otrzymywały stałe wyściełanie, wykonane ze skóry na ogół nietłoczonej, ewentualnie kurdybanu, przymocowanej dużymi ozdobnymi mosiężnymi gwoździemi. W XVIII wieku skórę zastępowano tkaniną - adamaszkiem, tkaniną brokatową lub płótnem, a ponieważ zwykle krzesła ustawiano wzdłuż ścian, zbędnym wydawało się opracowanie ich pleców.

Po 1720 roku powodzenie w Polsce zyskały wyplatane krzesła trzcinowe, wykonywane od około 1664 roku, niezwykle popularne w Anglii po okresie Restauracji. W naszym kraju wyszły z użycia zaledwie po dekadzie ze względu na niską wytrzymałość i niewygodę<sup>60</sup>. Natomiast coraz częściej spotkane były wyściełane krzesła z poręczami - ważny element wyposażenia pomieszczeń prywatnych. W sypialni taki fotel czy nawet para foteli przy łóżku była standardem od końca XVII wieku, w gabinetach gdzie go-spodarz, bądź gość, pragnął odpocząć często stawiano je przed kominkiem<sup>61</sup>.

<sup>58</sup> J. Pachociński, *Zmierzch sławetnych. Życia mieszczan w Krakowie w XVII i XVIII wieku*, Kraków 1956, s. 28.

<sup>59</sup> S. Hinz, *Wnętrza mieszkalne i meble*, Berlin 1976, s. 26.

<sup>60</sup> J. Kitowicz, *Opis obyczajów...*, op. cit., s. 324-325.

<sup>61</sup> P. Thornton, *Seventeenth-Century Interior decoration...*, op. cit., s. 296-297.

Gabinet stanowił najbardziej prywatne z wszystkich pomieszczeń apartamentu. Był to pokój do odpoczynku, czytania, pisania listów, rozmów z bliskimi przyjaciółmi. Nie obowiązywały tu narzucone reguły dekorowania, liczył się przede wszystkim gust właściciela. To tutaj wstawiano najczęściej nowoczesne meble i eksperymentowano z wystrojem. Od początku XVIII wieku gabinety pełniły coraz bardziej użytkowe funkcje, gdzie aranżowano garderoby bądź biblioteki. W garderobach przechowywano nie tylko ubrania, ale również krzesła, skrzynie, kufry, prasy, nocniki, świeczniki, tkaniny obiciowe i tapicerkę, narzuty, zasłony, tapiserie etc. Jeżeli była ona używana jako pomieszczenie do zmiany stroju i toalety, mógł się tu znajdować kabinet, stół nakryty dywanem, a na nim lustro oraz para świeczników. We wnękach czy załamaniach muru często umieszczano toalety, nazywane miejscami sekretnymi. Mogły być one stałym elementem albo mieć formę bogato zdobionego krzesła z okrągłym otworem.

Pomieszczenia w XVII i XVIII wieku oświetlano za pomocą mosiężnych świeczników - lichtarzy, kandelabrow i żyrandoli nazwanych pajakami, którym nadawano kształty obłe, odbijające blask świec, formy tralki czy powtarzający się element kuli. Ponadto, dla wzmocnienia światła, świeczniki przymocowywano do mosiężnego lub miedzianego talerza, tworzącego odbłąśnicę, zastępowaną w XVIII wieku przez bardziej subtelne kinkiety.

Warto też wspomnieć, że wnętrza zdobiły również obrazy na płótnie czy desce, traktowane jako wartościowe przedmioty, które przede wszystkim miały właściwie odwzorowywać rzeczywistość. Wysoko ceniono kopie słynnego obrazu, a jakość wykonania liczyła się mniej niż przedstawiony temat<sup>62</sup>.

### WYSTRÓJ I WYPOSAŻENIE REPREZENTACYJNEGO PIĘTRA PAŁACU BISKUPÓW KRAKOWSKICH W KIELCACH NA PODSTAWIE INWENTARZY<sup>63</sup>.

Wchodząc z loggii kamienną klatką schodową, pierwszym pomieszczeniem na piętrze była Sala<sup>64</sup> z drewnianą posadzką i belkowym stropem<sup>65</sup>. Jedyne jej wyposażenie w świetle inwentarzy stanowiły: *...listwy do wieszania strzelb* (1668) oraz ustawione tam, raczej przypadkowo: *...stolki i stoły* (1746)<sup>66</sup>. Portal z czarnego marmuru okalał wejście do Izby Stołowej, zaś dwa kamienne portale na ścianie północnej prowadziły do gościnnych pokoi dla krakowskich prałatów<sup>67</sup>. Poza tym na ścianie południowej znajdowały się wejścia do: izdebki (oryginalnie przeznaczonej na kaplicę), sklepu, oraz do sionki przy czeluściach piecowych, która prowadziła do Apartamentu Biskupiego.

W drugim pomieszczeniu reprezentacyjnym, Izbie Stołowej, również zastosowano: *...posadzkę drewnianą w kwadrat* i strop belkowy, pokryty ściśle malarską deko-

<sup>62</sup> Ibidem, s. 252.

<sup>63</sup> Obraz rezydencji kieleckiej w okresie baroku mogą nam przybliżyć inwentarze spisane w latach 1645, 1668, 1746; (Inwentarze klucza kieleckiego dóbr biskupów krakowskich w zbiorach Archiwum Kapituły Metropolitalnej w Krakowie: Inwentarz 1645, sygn. I-119, k. 207-264, s. 305-404; Inwentarz 1668, Inv. B.2, k. 235-238v; Inwentarz 1746, sygn. 28, k. 1-75).

<sup>64</sup> A. Miłobędzki w komentarzu do *Krótkiej nauki budowniczej*, op. cit., s. 61, zauważa, że w rezydencjach polskich XVII wieku pomieszczenia zwane salami można obserwować tylko przy najbogatszych programach mieszkaniowych.

<sup>65</sup> Inwentarz 1645, s. 305; Inwentarz 1668, k. 237-238v; Inwentarz 1746, k. 11.

<sup>66</sup> Inwentarz 1668, k. 237; Inwentarz 1746, k.12.

<sup>67</sup> Inwentarz 1668, k. 237-238v; Inwentarz 1746, k. 12.

racją, poniżej którego biegł fryz podstropowy z portretami biskupów<sup>68</sup>. Już w 1645 roku stał tam: *...piec zacny malowany*<sup>69</sup>, który jak donoszą późniejsze inwentarze, był: *...wielki, kwadratowy*<sup>70</sup> (1668) i stał na: *...fundamencie marmurowym*<sup>71</sup>. Ponadto przy drzwiach [wejściowych?] stało zapierzenie (1746): *...nie wysokie malowane, za którym stała szafa kredensowa wielka dla szkła i srebra, a nad oknami wisiały obrazy biskupów*<sup>72</sup> [Jerzego Albrechta Denhoffa, biskupa w latach 1701-1702<sup>73</sup> oraz jego następcy na biskupstwie krakowskim Kazimierza Łubieńskiego, 1711-1719<sup>74</sup>. Z Izby Stołowej portale z czarnego marmuru prowadziły do apartamentów<sup>75</sup>.

Apartament Biskupi, po stronie południowej, do połowy XVIII wieku składał się z czterech pokoi. Zgodnie z pierwotnym zamysłem<sup>76</sup> droga do niego prowadziła z Sali (1645), przez Sionkę przy czeluściach piecowych, do antykamery dla pokojowych, następnie do kolejnej antykamery, wreszcie do sypialni, bądź - z Izby Stołowej, przez antykamerę do sypialni<sup>77</sup>. Po przeniesieniu przez biskupa Andrzeja Trzebieckiego sypialni do antykamery dla pokojowych, w latach 60. XVII wieku<sup>78</sup>, oficjalne wejście prowadziło od strony Izby Stołowej. Zmienił się wówczas kierunek i nazwy pokoi. Z Izby Stołowej przechodzono do antykamery nazywanej Drugim Pokojem Biskupim. Inwentarz z 1645 roku wymienia tu tylko marmurową posadzkę i strop ramowy<sup>79</sup>, kolejny precyzuje, że posadzka wykonana została z szarego marmuru (1668)<sup>80</sup>. Ściany pomieszczenia obito dopiero w latach 60. XVII wieku *...obiciem skórzanym zlocistym (kurdybanem)*<sup>81</sup>, o którym nie wspomniano już przy kolejnej lustracji w 1746 roku. Pomieszczenie ogrzewały komin: *...szafasty z marmuru czarnego i piec biały malowany, na fundamencie kamiennym*, o których wspomniano w inwentarzu z 1668 roku<sup>82</sup>. W pomieszczeniu dwa otwory drzwiowe do sąsiednich pokoi opravione były w portale z czarnego marmuru (1668)<sup>83</sup>. Okna w całym Apartamencie zakrywały okiennice w kolorze zielonym (1668)<sup>84</sup>. W Trzecim Pokoju Biskupim, który pierwotnie pełnił funkcję reprezentacyjnej sypialni, zastoso-  
sowano posadzkę: *...ulożoną w kwadrat* (1668) z białego i szarego marmuru (1746)<sup>85</sup>. Komnatę już w 1645 roku nakrywał strop ramowy, a ogrzewał ją komin w oprawie marmurowej: *...sztukaterskiej roboty* (1668) oraz stojący obok [połączony czeluściami] *piec biały kwadratowy: ...na dnie turkusowym, na fundamencie marmurowym* (1746)<sup>86</sup>. Inwentarz z 1668 roku, po raz pierwszy, wspomina o wyposażeniu pokoju, znalazła się

<sup>68</sup> Inwentarz 1645, s. 306; Inwentarz 1668, k. 237v; Inwentarz 1746, k. 13.

<sup>69</sup> Inwentarz 1645, s. 306.

<sup>70</sup> Inwentarz 1668, k. 237v.

<sup>71</sup> Inwentarz 1746, k. 13.

<sup>72</sup> Inwentarz 1746, k. 13.

<sup>73</sup> P. Nitecki, *Biskupi Kościoła w Polsce w latach 965-1999*, Warszawa 1992, s. 48.

<sup>74</sup> Ibidem, s. 130.

<sup>75</sup> Inwentarz 1645, s. 305; Inwentarz 1668, k. 237v, 238; Inwentarz 1746, k. 13, 16

<sup>76</sup> Inwentarz 1645, s. 305; Inwentarz 1668, k. 237v.

<sup>77</sup> Inwentarz 1668, k. 237v

<sup>78</sup> Inwentarz 1746, k. 15.

<sup>79</sup> Inwentarz 1645, s. 305.

<sup>80</sup> Inwentarz 1668, k. 237v.

<sup>81</sup> Ibidem.

<sup>82</sup> Ibidem

<sup>83</sup> Inwentarz 1645, s. 305; Inwentarz 1668, k. 237v-238.

<sup>84</sup> Inwentarz 1668, k. 237v.

<sup>85</sup> Inwentarz 1668, k. 237v; Inwentarz 1746, k. 14.

<sup>86</sup> Inwentarz 1668, k. 237v; Inwentarz 1746, k. 14.

tam: ...szafa zielono malowana na papiery, stół 1, na którym instrument wielki, stołków sukmem obitych 12, krzesel 4<sup>87</sup>. W inwentarzu z 1746 roku zapisano już tylko, że stoi tu: ...stół marmurowy na piedestale marmurowym<sup>88</sup>. Z Trzeciego Pokoju drzwi w oprawie z marmuru czarnego (1668, szarego-1746)<sup>89</sup> prowadziły do Alkierzka pod wieżą, służącego jako prywatny gabinet. Pomieszczenie to nakrywało sklepienie: ...sztukaterskiej roboty (1668), ogrzewał je: ...kumin szafiasty<sup>90</sup> z marmuru czarnego i szarego z meluzynami (1668), a posadzkę z białego i szarego marmuru: ...ułożono w kwadrat (1746)<sup>91</sup>. Ponadto w murze znajdowało się: ...locus secreus (1746), a na niższą kondygnację do skarbu i ogrodu prowadził: ...schód kręcony (1746)<sup>92</sup>. Drugą antykamerę, czyli Pierwszy Pokój Biskupi, przeznaczono pierwotnie: ...dla pokojowych (1645)<sup>93</sup>. Wykonano tu posadzkę z drewna, malowany strop belkowy, poniżej którego biegł malowany fryz podstropowy: ...z herbami wszystkie jako opus śp. JMci ks. Zadzika, biskupa krakowskiego, wystawione<sup>94</sup>. Od lat 60. XVII wieku pokój ten służył za sypialnię biskupią<sup>95</sup>, nazywano go odtąd Pokojem Czwartym Zimowym. Komnatę ogrzewał: ...piec biały malowany w kwiaty na fundamencie marmurowym szarym (1746) oraz kominek szafiasty w oprawie z marmuru czarnego - (1668, szarego - 1746)<sup>96</sup>. Inwentarz z 1668 roku wspomina również o: ...kracie lipowej dla zasłony od ognia, stołku na drewna suche, i o szafie na papiery ustawionej w oknie<sup>97</sup>. Pokoje apartamentu i salę oddzielała sionka (Pokój Piąty, przed kaplicą 1668), w której posadzka była wykonana z drewna: ...w kwadrat, strop belkowy zdobiony polichromią<sup>98</sup>. Znajdował się tu: ...piec malowany, biało-granatowy (1746), zaś okno zasłaniała okiennica<sup>99</sup>. W 1668 roku znajdowała się tu również: ...w murze szafa zielona, zamykana na klucz i drzwi do pomieszczenia z piecem<sup>100</sup>. W XVIII wieku pokój przedzielono niskim przepierzeniem, za którym stał: ...stolik prosty, i szafka w murze mała (1746)<sup>101</sup>. Z sionki, w latach 60. XVII wieku, przebito otwór drzwiowy do dawnego sklepu, który odtąd wykorzystywano jako kaplicę<sup>102</sup>. Pomieszczenie to nakryte sklepieniem krzyżowym, miało posadzkę z cegły<sup>103</sup>. Tu znajdowała się: ...mensa kamienna, na niej pasja, wisiały również: ...trzy obrazy przedstawiające apostołów, i stała: ...szafa malowana na zielono na paramenty<sup>104</sup>. Stąd drzwi w kamiennym portalu prowadziły na salę. W XVIII wieku na mienie położono blat

<sup>87</sup> Inwentarz 1668, k. 237v.

<sup>88</sup> Inwentarz 1746, k. 14.

<sup>89</sup> Inwentarz 1668, k. 237v; Inwentarz 1746, k. 14.

<sup>90</sup> Kumin szafiasty, czyli stawiany w szerokości ściany w przeciwieństwie do komina kapiastego, umieszczanego w narożniku pomieszczenia; zob. M. Dąbrowska, *Ogrzewanie wnętrz mieszkalnych w średniowieczu i czasach nowożytnych*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, 2008/3-4, s. 305-324.

<sup>91</sup> Inwentarz 1645, s. 305; Inwentarz 1668, k. 237v; Inwentarz 1746, k. 14-15.

<sup>92</sup> Inwentarz 1645, s. 305; Inwentarz 1746, k. 15.

<sup>93</sup> Inwentarz 1645, s. 305.

<sup>94</sup> Ibidem.

<sup>95</sup> Inwentarz 1746, k. 15.

<sup>96</sup> Inwentarz 1668, k. 238; Inwentarz 1746, k. 15.

<sup>97</sup> Inwentarz 1668, k. 238.

<sup>98</sup> Inwentarz 1668, k. 238.

<sup>99</sup> Inwentarz 1668, k. 238; Inwentarz 1746, k. 15.

<sup>100</sup> Inwentarz 1668, k. 238; Inwentarz 1746, k. 15.

<sup>101</sup> Inwentarz 1746, k. 15.

<sup>102</sup> Inwentarz 1668, k. 238.

<sup>103</sup> Inwentarz 1645, s. 306; Inwentarz 1668, k. 238; Inwentarz 1746, k. 16.

<sup>104</sup> Inwentarz 1668, k. 238; Inwentarz 1746, k. 16.

marmurowy. Na ścianie zawisał obraz na płótnie *Crucifixi Domini* (1746)<sup>105</sup>.

Po stronie północnej znajdowały się pokoje gościnne - Apartament Senatorski (Królewski) oraz Pokoje Pralatów Kapituły Krakowskiej. Apartament Senatorski składał się z trzech pokoi. Pierwszy Pokój Senatorski to antykamera. Pomieszczenie nakrywał strop ramowy, posadzka wykonana była z drewna i już od 1645 roku przy drzwiach do sionki stał tu: *...piec okrągły, biały, malowany, na fundamencie*, najpierw: *...murowanym* (1668), potem: *...marmurowym* (1746)<sup>106</sup>. W Apartamencie Senatorskim nigdy nie wspomniano o okiennicach. Do sypialni - Drugiego Pokoju Senatorskiego prowadził portal z: *...jasno-pstrego marmuru*<sup>107</sup>. Podobnie jak antykamerę, pokój nakrywał strop ramowy, drewniana posadzka była ułożona w kwadrat, a ogrzewał go tylko piec (1645): *...biały na fundamencie* najpierw: *...murowanym* (1668, marmurowym 1746)<sup>108</sup>. Inwentarz z 1746 roku wspomina również o stojącym przy piecu: *...kuminie szafistym*<sup>109</sup>. Trzecie pomieszczenie apartamentu to pokój w baszcie, do którego prowadził portal z szarego marmuru<sup>110</sup>. Z: *...białego i szarego marmuru* (1746) wykonana była posadzka, sklepienie pokoju zdobiła sztukateria, a we framudze znajdowało się miejsce sekretne (1668)<sup>111</sup>. Inwentarz z 1746 roku wspomina o: *...stole marmurowym różnego koloru okrągłym na pedestale marmurowym*<sup>112</sup>. Apartament Senatorski oddzielała od pokoi pralatów sionka nazywana w inwentarzach antykamerą.

Obydwa pokoje pralatów miały drewnianą: *...posadzkę w kwadrat* (1746), belkowane, malowane stropy i były ogrzewane: *...piecami malowanymi* (1645) na podstawach kamiennych<sup>113</sup>. W Drugim Pokoju Pralatów inwentarz z 1746 roku wymienia: *...zapierzenie*, a w nim: *...szafę z półkami malowanymi na biało w kwiaty i stolik prosty z dwoma schodkami*<sup>114</sup>. Około 1745 roku, tj. po ukończeniu budowy skrzydła północnego, wprowadzono od wschodniej strony dodatkowe zapierzenie oddzielające trakt komunikacyjny do baszty i na: *...nowe ganki*. Aby doświetlić to pomieszczenie, w ścianie północnej wykuto dodatkowe okno<sup>115</sup>.

Na podstawie planu można z łatwością dostrzec zamiysł architekta kieleckiego pałacu, który stworzył rezydencję nowoczesną, z jasno określonym programem funkcjonalno-użytkowym. Jako pierwsze zostały wyraźnie wydzielone pomieszczenia o charakterze reprezentacyjnym, odznaczające się większą kubaturą, oświetlone wysokimi oknami, dalej coraz mniejsze pokoje prywatne, zgrupowane w dwa apartamenty o niemal identycznym rozkładzie i dodatkowe pokoje gościnne oraz pomieszczenia pomocnicze. Układ ten musiał w pełni zaspokajać potrzeby możnowładców, takich jak biskupi krakowscy, którzy pełniąc niejednokrotnie ważne funkcje polityczne musieli posiadać rezydencję odpowiednio dostosowaną do przyjmowania wysoko postawionych gości. Dyspozycja wnętrz widoczna w pałacu należy do typowych i szeroko stosowanych

<sup>105</sup> Inwentarz 1746, k. 16.

<sup>106</sup> Inwentarz 1645, s. 306; Inwentarz 1668, k. 238v; Inwentarz 1746, k. 16.

<sup>107</sup> Inwentarz 1668, k. 238v; Inwentarz 1746, k. 17.

<sup>108</sup> Inwentarz 1645, s. 306; Inwentarz 1668, k. 238v; Inwentarz 1746, k. 17.

<sup>109</sup> Inwentarz 1746, k. 17.

<sup>110</sup> Inwentarz 1668, k. 238v; Inwentarz 1746, k. 17.

<sup>111</sup> Inwentarz 1668, k. 238v; Inwentarz 1746, k. 17.

<sup>112</sup> Inwentarz 1746, k. 17.

<sup>113</sup> Inwentarz 1645, s. 306; Inwentarz 1668, k. 238v; Inwentarz 1746, k. 18.

<sup>114</sup> Inwentarz 1746, k. 18.

<sup>115</sup> Inwentarz 1746, k. 18.

w XVII wieku układów, złożonych z pięciu podstawowych elementów: sali wstępowej (sien), wielkiej sali paradowej (izba stołowa), przedpokoju (antykamera), pokoju sypialnego (komnata) i gabinetu (retirata)<sup>116</sup>.

Z przytoczonych fragmentów kolejnych inwentarzy klucza kieleckiego wynika, że wystrój następujących po sobie pomieszczeń jest zdecydowanie bardziej wystawny. W antykamerach i sypialniach znalazły się zgodnie z ówczesną modą niezwykle dekoracyjne stropy ramowe, przy czym ramy w pokojach sypialnych są bardziej rozbudowane. W pozostałych pomieszczeniach zastosowano stropy belkowe, ale ozdobione figuralną i ornamentalną polichromią, jedynie w sieni strop pozostał bez dekoracji. Posadzki w pokojach pańskich (antykamera, sypialnia, gabinet oraz gabinet w Apartamencie Senatorskim) pierwotnie wykonano z cenionego w XVII wieku różnobarwnego marmuru, w pokojach gościnnych i izbach reprezentacyjnych zastosowano tarcice ułożone w kwadrat. Status pokoi można również ocenić na podstawie portali czy podstaw pieców, które w pomieszczeniach o wyższej randze były wykonane z marmuru zaś w pozostałych z kamienia.

Apartament gospodarza, znacznie częściej wykorzystywany niż gościnny, był wyposażony w okiennice, kominki dostarczające światła, obok pieców zapewniających ciepło (kominek w sypialni Apartamentu Senatorskiego został wymieniony dopiero w XVIII wieku). Antykamerę tego apartamentu zdobił przez kilkadziesiąt lat cenny kurdyban sprowadzony zapewne z Flandrii lub Holandii, a w XVIII wieku obicie wykonane z tkaniny brokatowej w kolorze karmazynowym, zdobionej złotymi listwami. Ponieważ inwentarze nie wspominają o obiciach w sypialni biskupiej można przypuszczać, że ściany tego najważniejszego pokoju mogły pokrywać tapiserie, przywożone z innymi wartościowymi przedmiotami. Brak informacji na temat obić ściennych w Apartamencie Senatorskim również sugeruje, że wnętrza mogły być okazjonalnie dekorowane tapisierami bądź zawieszaną na hakach tkaniną.

W XVII wieku szafy: *...stolarskiej roboty* oraz wszystkie okiennice w Apartamencie Biskupim miały kolor zielony, a zachowane fragmenty XVII-wiecznych kafli pokryte są polewą w kolorze niebieskim i białym, zatem biorąc pod uwagę tendencje do ówczesnego ujednolicania kolorystycznego wnętrza, można powiedzieć, że i w pozostałych elementach dekoracji dominowała kolorystyka zielono-niebieska. Na początku XVIII wieku wprowadzono do antykamery w obiciach ściennych modny kolor karmazynowy, zmieniając zapewne i kolorystykę pozostałych pokoi.

Brak wyposażenia pałacu miał być wynikiem czasowego zamieszkiwania, odwzoruującego mobilne życie polskiej szlachty w XVII i XVIII wieku. Oczywiście mogło się ono zmieniać zarówno na przestrzeni lat, jak i przy każdej wizycie gospodarza, w zależności od potrzeb. Podstawowym meblem, który musiał się znaleźć w sypialni (pierwotnie w Trzecim Pokoju Biskupim, potem w Czwartym Pokoju Zimowym) było łóże. Zapewne o charakterystycznej formie prostopadłościennego szkieletu, szczególnie „owiniętego” tkaniną. Łatwy demontaż takiego mebla, który można było przeznaczyć na inne cele, a tkaninę przechować do kolejnej wizyty bądź przewieźć do innej siedziby, wyjaśnia dlaczego nie został on wymieniony w żadnym z inwentarzy. Warto zauważyć, że w obydwu pokojach, pełniących rolę sypialni, znajdowały się podobne proste szafy do przechowywania: *...papierów*. Ponadto w pokoju letnim wymieniona została stosunkowo duża liczba siedzisk - 12 tapicerowanych suknem stołków i cztery krzesła, co wskazywało na recepcyjny charakter pomieszczenia. W XVIII wieku pozostał

<sup>116</sup> A. Rottermund, *Kształtowanie się apartamentu...*, op. cit., s. 16.

tu: *...marmurowy stół na marmurowym postumencie*, tego rodzaju mebel znalazł się również w Trzecim Pokoju w baszcie Apartamentu Senatorskiego, sugerując że w tym czasie mogły one pełnić podobną funkcję - gabinetu.

Alkierz w Apartamencie Biskupim zgodnie z panującymi w XVII wieku regułami służył jako retirata, najbardziej prywatne miejsce wypoczynku, zaopatrzone w małe, kręcone schody umożliwiające bezpieczne wydostanie się z budynku. Mogło się tu znaleźć wygodne krzesło ustawione przed kominkiem, oraz zapewne inne siedziska dla gości, może nawet kabinet. W związku z przeniesieniem sypialni do nieco oddalonego pokoju zimowego, być może zmieniło się przeznaczenie również tego pomieszczenia, w którym w XVIII-wieczne inwentarze wspominają miejsce sekretne w murze. Wyposażenie sionki przy Pierwszym Pokoju Biskupim, potwierdza, że w od lat 60. XVII wieku i na początku wieku XVIII służyła ona za garderobę, gdzie stał stolik pomocniczy, a wartościowe przedmioty deponowano w: *...szafie zamykanej na klucz*.

Obecność szafy kredensowej na srebra i szkła nie tylko w Izbie Stołowej, ale i w Długim Pokoju Prałatów w XVIII wieku jasno określa jego przeznaczenie, jako stałej jadalni. Izba Stołowa nie musiała posiadać trwałego wyposażenia, zważywszy, że w XVII i XVIII wieku, podczas uczt, wykorzystywano przygotowywane na konkretną okazję stoły na koziołkach. Powinny były się tam natomiast znaleźć liczne stołki, krzesła i ławy, ustawione pod ścianą. Te z kolei zostały wymienione przez XVIII-wiecznych lustratorów w sieni, w której być może znalazły się tymczasowo. Sienie bowiem, chociażby ze względu na brak ogrzewania nie należały do pomieszczeń, w których spędzano dużo czasu. Można tu było raczej znaleźć ławy, rzadziej krzesła. Pokoje gościnne nie posiadały praktycznie wyposażenia, co potwierdza, że poza wizytacją stały one praktycznie puste. Do połowy XVIII wieku inwentarze nie wymieniają w nich stałego obicia, nie było też potrzeby zamontowania okiennic, a od kiedy ukończono budowę bocznych oficyn<sup>117</sup>, pomieszczenia gościnne przeznaczone dla duchowieństwa wykorzystywano do innych celów, zatem zmieniło się również ich wyposażenie.

Jak można się domyślać wyposażenie rezydencji kieleckiej nie było stylowo jednolite, a oprócz mebli lokalnego wykonawstwa przy każdej wizycie gospodarza musiały się tu znaleźć wyroby modne i wartościowe. Pozostałe elementy dekoracji, drobne przedmioty rzemiosła artystycznego czy z zakresu kultury materialnej, które można było znaleźć w pałacowych komnatach, pozostają nadal w sferze domniemań.

Prezentacja ta stanowi jedynie podsumowanie wiadomości dotyczących wystroju i wyposażenia pałacu, oraz próbę odniesienia informacji zaczerpniętych z inwentarzy do pewnego schematu stylowego i funkcjonalnego ogólnie przyjętego w rezydencjach epoki baroku. Pozostaje nadzieja, że w przyszłości uda się odtworzyć z większą pewnością charakter wyposażenia rezydencji kieleckiej w XVII i XVIII wieku.

Małgorzata Osobińska

<sup>117</sup> Skrzydło południowe zostało wybudowane w latach 1720-1732; budowę skrzydła północnego zakończono w 1745 roku.

INTERIORS OF A BAROQUE RESIDENCE  
CHARACTERISTIC ELEMENTS OF DÉCOR AND FURNISHINGS WITH RESPECT  
TO THE PALACE OF KRAKÓW BISHOPS IN KIELCE

In 2010, on the initiative of Director Robert Kotowski, a new branch of the National Museum in Kielce was created in the Palace of Kraków Bishops, and then a professional team was set up to study and protect historical, artistic, architectural and archaeological values of this Baroque residence. At the beginning of the research it is worth recalling that much has already been done in the fields of documentation, evaluation, interpretation as well as conservation and restoration works. Apart from outlining the history of the Palace, the researchers considered the qualities of its architecture and style; the authorship of the design; the functional and utilitarian features; the details of the décor, especially the frame ceilings, and their meaning. Only a reliable analysis of the movable equipment of the palace is still problematic, because of the changes the equipment underwent in the history of the palace as an aristocratic residence.

In contrast to the décor, which has largely survived in its original form or was reconstructible thanks to fairly precise descriptions included in the inventories, it seems impossible to reconstruct the way the Palace's rooms were furnished in the 17th and 18th centuries. No items of the original equipment have survived. This paper only summarizes data concerning the décor and the equipment, and tries to refer the information derived from inventories to a certain style- and functional pattern popular in residences of the Baroque period.

*Małgorzata Osobińska*



ALEKSANDER STANKIEWICZ

GALERIA PORTRETOWA  
JANA WIELOPOLSKIEGO (1700-1774)  
– WOJEWODY SANDOMIERSKIEGO<sup>1</sup>

W zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach przechowywany jest znaczny zespół portretów, pochodzący z kolekcji margrabiego Aleksandra Wielopolskiego (1803-1877) z pałacu w Chrobrzu. Przedstawiają one członków rodziny Myszkowskich i Wielopolskich. Jak do tej pory były one zaledwie wzmiankowane w literaturze badawczej<sup>2</sup>. Kilka z nich doczekało się szerszych opracowań naukowych, z których należy wymienić najobszerniejsze studia autorstwa Wiesławy Ozdoby-Kosierkiewicz<sup>3</sup>, Barbary Modrzejewskiej<sup>4</sup> i Ojcumyły Sieradzkiej<sup>5</sup>. Żaden z badaczy nie zdecydował się, jak dotąd, na wskazanie pierwotnego pochodzenia wszystkich wizerunków oraz ich dokładną analizę formalno-genetyczną i ikonograficzną.

Działalność fundacyjna i polityczna rodziny Wielopolskich nie doczekała się jeszcze całościowego opracowania<sup>6</sup>. Nie należeli oni do najznaczniejszych pod względem po-

---

<sup>1</sup> Niniejszy artykuł jest znacznie zmienionym fragmentem pracy magisterskiej pt. *Funkcje propagandowe fundacji Wielopolskich*, obronionej w roku 2013 w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autor składa podziękowania promotorowi pracy, panu dr. hab. Andrzejowi Betlejowi oraz recenzentowi, dr. hab. Markowi Walczakowi. Podziękowania należą się również dyrekcji Muzeum Narodowego w Kielcach za możliwość obejrzenia omawianych płócien oraz pani Magdalenie Tarnowskiej za udzielenie wszelkich informacji na ich temat.

<sup>2</sup> *Malarstwo polskie. Manierizm-Barok*, kat., oprac. M. Walicki, W. Tomkiewicz, Warszawa 1971, s. 400; *Zbiory malarstwa polskiego*, kat., oprac. B. Modrzejewska, A. Oborny, Warszawa 1971; s. 46, 49; *Pod jedną koroną. Kultura i sztuka w czasach unii polsko-saskiej*, kat., Warszawa 1997, s. 162-163; *Sarmatyzm. Sen o potęgę*, katalog, Kraków 2010, s. 96.

<sup>3</sup> W. Ozdoba-Kosierkiewicz, *Portret XVII- i XVIII-wieczny ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach*, Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach (dalej RMNKi), t. 12, Kraków 1982, s. 152-169.

<sup>4</sup> B. Modrzejewska, *Dwa portrety Franciszka Gonzagi Wielopolskiego-Myszkowskiego w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach i zagadnienie twórczości Antoniego Misiowskiego*, RMNKi, t. 12, Kraków 1982, s. 131-150.

<sup>5</sup> O. Sieradzka, *Portrety Wielopolskich z wieku XVIII w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, „Studia Waweliana”, t. 4, 1995, s. 113-123.

<sup>6</sup> Najważniejsze publikacje na temat historii rodziny zestawiała już Ojcumyła Sieradzka, zob. O. Sieradzka, op. cit., s. 113. W tym miejscu warto podać najważniejsze pozycje: T. Żychliński, *Złota Księga szlachty polskiej*, t. 16, Poznań 1894, s. 174-228; A. Skalkowski, *Aleksander Wielopolski w świetle archiwów rodzinnych 1803-1877*, t. 1-2, Poznań 1947; S. Cynarski, *Początki kariery rodzinny Wielopolskich*, w: *Społeczeństwo staropolskie. Studia i szkice*, t. 2, red. A. Wyczański, Warszawa

litycznym rodzin, a ich zaskakująca, dynamiczna kariera szybko się rozpoczęła, ale też rychło zakończyła. Wywodził się ze średniozamożnej szlachty spod Bochni i Biecza, pieczętującej się herbem Starykoń. Pierwszym ważniejszym przedstawicielem rodziny był starosta wojnicki Jan Wielopolski (1605(?) - 1668), wsławiony w wojnie polsko-szwedzkiej (1655-1660). W roku 1656, w trakcie poselstwa do Wiednia, z rąk cesarza Fryderyka III odebrał indygenat do czeskiego i węgierskiego szlachectwa<sup>7</sup> oraz tytuł hrabiego na Pieskowej Skale<sup>8</sup>. Z kolei syn Jana, również Jan (1643-1688), może być uznany za twórcę gospodarczej i majątkowej pozycji rodziny. Od roku 1677 podkanclerz, od roku 1678 pełnił funkcję kanclerza wielkiego koronnego przy królu Janie III Sobieskim<sup>9</sup>. Żenił się trzykrotnie. Pierwszą małżonką była Angela Febronia Koniecpolska (zm. 1664), ale z tego związku nie doczekał się potomstwa. Drugą żoną była Konstancja Krystyna Komorowska, hrabina na Liptowie i Orawie (zm. 1675)<sup>10</sup>. Ze względu na swoje pochodzenie, wniosła kanclerzowi znaczny majątek po Komorowskich - Państwo Żywieckie, Suskie i Ślemieńskie, w skład którego wchodziło miasto z zamkiem, liczne folwarki oraz osiemdziesiąt wsi<sup>11</sup>. Ważniejsze jednak od spadku po Komorowskich okazało się jej świetne pochodzenie - była wnuczką Mikołaja Komorowskiego i Anny, córki Zygmunta Gonzagi margrabiego na Mirowie Myszkowskiego. Z tego małżeństwa kanclerz miał czwórkę dzieci: Konstancję Otylię, żonę Marcjana Ogińskiego; Ludwika Kazimierza, zmarłego w tym samym roku co ojciec (1688); Jana Kazimierza (zm. 1692) oraz Franciszka Wielopolskiego (1658-1732). Z trzeciego małżeństwa, z siostrą królowej Marysieńki, Marią Anną d'Arquien, kanclerz doczekał się jednego syna, Józefa (zm. 1740), który według współczesnych uchodził za chorego umysłowo<sup>12</sup>.

Z wszystkich dzieci kanclerza ostatecznie przeżył tylko jeden, Franciszek, przyszły wojewoda sieradzki (1720) i krakowski (1728). To właśnie on, po śmierci Józefa Gonzagi, margrabiego na Mirowie Myszkowskiego w roku 1727, po dwuletnim sporze sądowym z rodziną Jordanów, odziedziczył Ordynację Pińczowską (1729). Był według statutu Ordynacji jej jedynym prawowitym spadkobiercą, ze względu na pokrewieństwo Konstancji Komorowskiej, swojej matki. Odtąd tytułował się margrabią Myszkowskim z Wielopolskich, rezygnując z używania nazwiska Gonzagów w swojej tytulaturze. Franciszek żenił się dwukrotnie. W roku 1699 z Teresą z Tarłów (zm. 1700), z którą miał dwóch synów – Karola (1699-1772) oraz Jana (1700-1774), a także córkę Fran-

1979, s. 125-136; T. Zielińska, *Magnateria polska epoki saskiej*, Wrocław 1977, s. 35, 84, 116-117; M. Kamecka-Skrajna, *Historia rodu Wielopolskich od XVI do początków wieku XVII*, w: *Nad społeczeństwem staropolskim*, red. K. Łopatecki, W. Walczak, Białystok 2007, s. 125-145; eadem, *Jan Wielopolski kanclerz wielki koronny i jego misja dyplomatyczna do Francji w 1685 roku w: Nad społeczeństwem staropolskim. Polityka i ekonomia, społeczeństwo i wojsko, religia i kultura w XVI-XVIII wieku*, t. 2, red. D. Wereda, Siedlce 2009, s. 9-113.

<sup>7</sup> Wszystkie trzy dokumenty zostały opublikowane; zob. T. Żychliński, *Złota księga...*, op. cit., s. 215-217.

<sup>8</sup> Dyplom cesarski będący dowodem na przeniesienie z rodziny Szafranców na Wielopolskiego i jego potomków tytuł hrabiego na Pieskowej Skale szczęśliwie się zachował; zob. Archiwum Państwowe w Kielcach, Archiwum Ordynacji Myszkowskich (dalej: APK, AOM) 1256. Pieskowa Skala trafiła wcześniej w ręce Wielopolskiego drogą zakupu od rodziny Zebrzydowskich, zob. M. Kamecka-Skrajna, *Historia rodu Wielopolskich...*, s. 139.

<sup>9</sup> S. Ciara, *Senatorowie i dygnitarze koronni w II poł. XVII wieku*, Kraków 1990, s. 56.

<sup>10</sup> T. Żychliński, *Złota księga...*, op. cit., s. 186-187.

<sup>11</sup> Z. Rączka, *Archiwum dóbr ziemskich Żywiecczyzny*, Żywiec 1998, s. 8-9.

<sup>12</sup> A. Komoniecki, *Chronografia albo Dziejopis żywiecki*, oprac. S. Grodziski, I. Dwornicka, Żywiec 1987, s. 647. Jak zanotował kronikarz i wójt miasta Żywca: ...*chodził z jednym swoim sługą sam do lasu, mało mówny był i palił wciąż tytonie*.

ciszkę, przyszlą księżę klarysek krakowskich. Z drugiego małżeństwa z Anną z Lubomirskich (zm. 1739) miał jednego syna, Hieronima (1712-1779)<sup>13</sup>.

Trzej bracia po śmierci ojca oraz matki dokonali w roku 1740 podziału majątku. Najstarszy z synów, Karol - chorąży koronny odziedziczył Państwo Żywieckie, Ordynację Pińczowską, a także posiadłości w Warszawie i Krakowie. Jako jedyny wśród Wielopolskich tytułował się Gonzagą, hrabią na Żywcu i Pieskowej Skale Wielopolskim, margrabią na Mirowie Myszkowskim<sup>14</sup>. Był z zamiłowania literatem, tłumaczył i pisał w języku francuskim<sup>15</sup>. Hieronim, hrabia na Pieskowej Skale i Żywcu Wielopolski, generał major i szef Regimentu Armii Koronnej, niezwykle ambitny, drogą spadku lub zakupów od braci pozyskał posiadłości w Warszawie, dwór w Oborach pod Warszawą, posiadłości w Ślemieniu i Rychwałdzie koło Żywca, Pałac pod Baranami w Krakowie (po roku 1753) oraz zamek w Pieskowej Skale (po roku 1762)<sup>16</sup>.

Jan hrabia na Żywcu i Pieskowej Skale Wielopolski otrzymał pałac w Suchej z okolicznymi wsiami, kamienice w Krakowie, a także zamek w Bobrku, dwór w Kobylance wraz z wsiami pod Bieczem i posiadłość Rożnów<sup>17</sup>. Niewiele o nim informacji można ustalić na podstawie zachowanych źródeł. Tak jak starszy brat Karol, kształcił się we Francji, Włoszech oraz na dworze drezdeńskim<sup>18</sup>. Również interesował się literaturą francuską, był nawet chwalony przez Andrzeja Żałuskiego za erudycję i pewien talent literacki<sup>19</sup>. Od roku 1732 piastował urząd starosty lanckorońskiego, w roku 1742 postąpił na urząd cześnika koronnego, a w roku 1748 na starostwo zagojskie. W 1744 został przez króla dekorowany Orderem Orła Białego, a w roku 1750 August III Wettin mianował go wojewodą sandomierskim<sup>20</sup>. Miał wraz z bratem Karolem wspierać finansowo konfederatów barskich. Wiadomość ta wydaje się mieć mocne podstawy, skoro to właśnie w dobrach Jana - w Suchej, Lanckoronie oraz w Bobrku konfederaci toczyli zacięte walki<sup>21</sup>.

Ożenił się w roku 1733 roku z Marianną z Jabłonowskich; z małżeństwa tego miał jedynego syna, Jana Józefa (zm. 1774), oraz trzy córki – Felicję, żonę Ignacego Przebendowskiego, Elżbietę, żonę Józefa Makarego Potockiego oraz Salomeę, żonę Joachima Morstina<sup>22</sup>.

Portrety pochodzące z Chrobrza, znajdujące się dziś w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach, stanowią zaledwie fragment znacznych zbiorów malarstwa zebranych ze wszystkich siedzib przodków margrabiego Aleksandra Wielopolskiego, który pragnął

<sup>13</sup> T. Żychliński, *Złota księga...*, op. cit., s. 192-193.

<sup>14</sup> Pełna tytułatura była eksponowana m.in. w korespondencji oraz w odciskach pieczętnych na dokumentach, zob. Archiwum Narodowe w Krakowie, oddz. na Wawelu, Archiwum Potockich z Krzeszowa, sygn. AKPo 144. Bogaty program heraldyczny i propagandowy ordynata wymaga analizy.

<sup>15</sup> T. Żychliński, *Złota księga...*, op. cit., s. 197; S. Roszak, *Środowisko intelektualne i artystyczne Warszawy w połowie XVIII wieku. Między kulturą sarmatyzmu i oświecenia*, Toruń 1997, s. 33, 58; idem, *Koniec świata sarmackich erudyków*, Toruń 2012, s. 36, 58.

<sup>16</sup> L. Potocki, *Wincenty Wilczek i pięciu jego synów. Wspomnienie z drugiej połowy osiemnastego i początku dziewiętnastego wieku*, Poznań 1859, s. 31; T. Żychliński, *Złota księga...*, op. cit., s. 192.

<sup>17</sup> APK, AOM 31.

<sup>18</sup> A. Komonieczki, op. cit., s. 542.

<sup>19</sup> A. Falniowska-Gradowska, *Pałac Wielopolskich w Suchej w XVIII wieku. Przyczynek do dziejów zamku i rodziny*, „Teki Krakowskie”, t. 10, 1999, s. 38-39.

<sup>20</sup> T. Żychliński, *Złota księga...*, op. cit., s. 192; *Urzednicy centralni i nadworni Polski XIV-XVIII wieku. Spisy*, red. A. Gąsiorowski, Kórnik 1992, s. 212.

<sup>21</sup> T. Żychliński, *Złota księga...*, op. cit., s. 193.

<sup>22</sup> Ibidem.

zachować wszystkie pamiątki po świetności przodków i jednocześnie udokumentować swoje roszczenia do praw do ordynacji<sup>23</sup>. Niestety, nigdzie nie odnotował, skąd pochodzą poszczególne artefakty - meble, dokumenty, obrazy, tak więc jesteśmy skazani na rekonstrukcję ich pierwotnego pochodzenia na podstawie źródeł z epoki. W ich świetle można podzielić zachowane portrety z Muzeum Narodowego na trzy zespoły, należących do trzech galerii Karola, Jana oraz Hieronima.



Il. 1. *Pałac w Suchej*,  
stan z 2009 roku.

Wizerunki Wielopolskich zdobiły najważniejsze siedziby tej rodziny - zamek w Pieskowej Skale, pałac przy ulicy Nowy Świat w Warszawie oraz pałac w Suchej<sup>24</sup>. Pierwsza z siedzib uchodziła od czasów Franciszka Wielopolskiego za legendarne gniazdo rodzin Szafranców i Wielopolskich, ponadto była rezydencją, z którą związany był tytuł hrabiowski. To właśnie Franciszek jako pierwszy zaczął kreować genealogię swojej rodziny w panegirykach, dowodząc jej pochodzenia bezpośrednio od dawnych właścicieli zamku<sup>25</sup>. Wykorzystywał przy tym fakt, że zarówno Wielopolscy jak i Szafrancowie pieczętują się takim samym herbem - Starykoniem oraz informacją podawaną w herbarzach, że obydwie rodziny miały w zamierzchłych czasach jednego, wspólnego przodka, legendarnego Żegotę<sup>26</sup>. Dlatego też posiadanie galerii portretowej w Pieskowej Skale było konieczne dla ukazania ciągłości pokoleń. Niebagatelne znaczenie miał także fakt, że była to siedziba Hieronima, który także starał się budować swój wizerunek przez zdobienie jej wnętrza wizerunkami antenatów i krewnych.

Galeria portretowa w warszawskim pałacu Wielopolskich, jak wynika z zachowanego inwentarza z roku 1774, była największa<sup>27</sup>. Jej znaczenie wynikało z faktu, że rezydencja w Warszawie przy ulicy Nowy Świat, pełniła rolę ich siedziby w trakcie

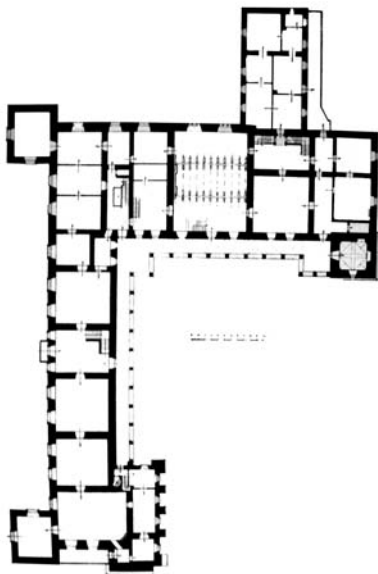
<sup>23</sup> A. Skalkowski, op. cit., t. 1, s. 1., s. 80, 187.

<sup>24</sup> Zachowane inwentarze tych trzech posiadłości znajdują się w Archiwum Narodowym w Krakowie, Archiwum Państwowym w Kielcach oraz w Archiwum Akt Dawnych w Warszawie.

<sup>25</sup> Tym samym rewelacje M. Kameckiej-Skrajnej, jakoby to już Jan (zm. 1668) kreował rodzinną legendę o bliskim pokrewieństwie Szafranców i Wielopolskich, należy odrzucić, por. M. Kamecka-Skrajna, *Historia rodu Wielopolskich...*, s. 124.

<sup>26</sup> Zob. J. Kurtyka, *Tęczyńscy. Studium z dziejów polskiej elity możnowładczej w średniowieczu*, Kraków 1997, s. 41, por. B. Paprocki, *Gniazdo cnoty*, Kraków 1578, s. 14; S. Okolski, *Orbis polonus*, Cracoviae 1643, t. 3, s. 69-70; K. Niesiecki, *Herbarz polski*, t. 5, Lipsk 1854, s. 298-301; B. Chmielewski, *Zbiór krótki herbów polskich oraz wsławionych cnotą i naukami Polaków*, Warszawa 1763, s. 327-328.

<sup>27</sup> APK, AOM 30.



Il. 2. Plan pierwszego piętra pałacu w Suchej.

pobytu w stolicy. Stanowiła rodzaj wizytówki rodziny, która mogła w ten sposób, na równi z innymi znacznymi familiami, zmanifestować swój splendor i przynależność do magnaterii.

Istotne znaczenie miała także siedziba w Suchej (ob. Sucha Beskidzka), która stała się ostatecznie najważniejszą posiadłością młodszej, wcześniej wygasłej linii Wielopolskich (w roku 1845). Galeria w Suchej pełniła, podobnie co w Warszawie czy Pieskowej Skale, funkcje reprezentacyjne.

Rezydencja Jana w Suchej budziła spore zainteresowanie badaczy, poświęcono jej także nieco miejsca w opracowaniach krajoznawczych z wieku XIX, które dziś mogą posłużyć za źródła do rekonstrukcji wyglądu tej magnackiej siedziby<sup>28</sup>. W początkach XX wieku pałacem zajęli się historycy i historycy sztuki, ale ich badania dotyczyły raczej inwentaryzacji budynku<sup>29</sup> czy opracowania historii jego właścicieli<sup>30</sup>.

Pierwszym naukowcem, który poświęcił najwięcej miejsca zagadnieniom artystycznym związanym z pałacem w Suchej, był Jerzy Szablowski, który podjął się rekonstrukcji założenia pałacowego w wieku XVII, nie zajmując się XVIII-wieczną fazą przebudowy<sup>31</sup>. Drugie opracowanie zawdzięczamy Bogusławowi Krasnowolskiemu, który zdecydował się opisać całą historię pałacu, w tym także XVIII-wieczne modernizacje, jednak bez analizy wniosków konserwatorskich<sup>32</sup>.

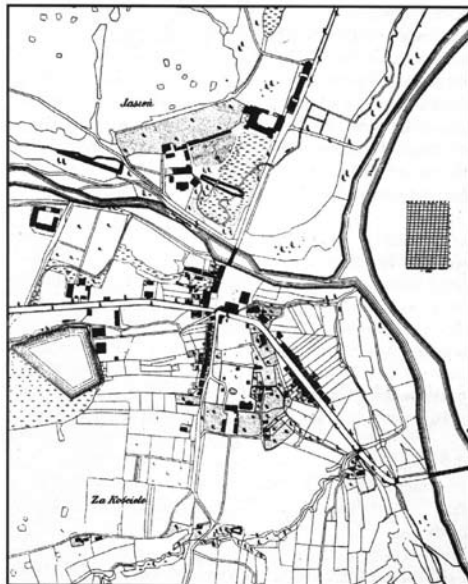
<sup>28</sup> F.M. Sobieszczański, *Zamek w Suchej*, „Tygodnik Ilustrowany”, t. XI, 1873, s. 325; M. Woźniowski, *Sucha*, „Ziemia”, t. XVI, 1931, s. 44-49.

<sup>29</sup> Jerzy Szablowski wspomina rękopiśmienny inwentarz sporządzony w 1918 roku przez Feliksa Kopekę i Leonarda Lepszego, spalony w trakcie powstania warszawskiego; zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Województwo krakowskie, powiat żywiecki*, oprac. J. Szablowski, Warszawa 1948, s. 261.

<sup>30</sup> A. Kamiński, *Suscy h. Szasor z XVI i XVII wieku*, „Miesięcznik heraldyczny”, t. 14, nr 1-2, 1935, s. 17-21.

<sup>31</sup> J. Szablowski, *Architektura Kalwarii Zebrzydowskiej (1600-1702)*, „Rocznik Krakowski”, t. 24, 1933, s. 71; *Katalog zabytków sztuki...*, op. cit., s. 186-200.

<sup>32</sup> B. Krasnowolski, *Rozwój przestrzenny Żywca*, red E. Chojecka, *O sztuce Górnego Śląska i podległych ziem Małopolskich*, s. 453-464; badacz odrzucił propozycje rekonstrukcji proponowane przez



Il. 3. *Plan katastralny Sucheja z zamkiem*,  
zob. J. Szablowski, *Katalog Zabytków  
Sztuki Polskiej...* Sucha 1844 r.

Pałac miał zostać wzniesiony w 2. poł. XVI wieku przez królewskiego złotnika, Caspra Castiglione<sup>33</sup>. Najważniejsza rozbudowa budowli nastąpiła w latach 1608-1614 z inicjatywy nowego właściciela Sucheja, Piotra Komorowskiego, przodka Krystyny Komorowskiej<sup>34</sup>. We wnętrzu skrzydła zachodniego usytuowano obszerną salę reprezentacyjną, mieszczącą potężny kominek w formie łuku triumfalnego, ozdobionego herbami Korczak Komorowskiego i Nowina jego żony, Anny z Przerębskich. Wzniesiono także wieżę zegarową z kaplicą oraz krużganki okalające obszerny dziedziniec<sup>35</sup>. W roku 1665 pałac przejął kanclerz Jan Wielopolski, mąż Konstancji Krystyny Komorowskiej, który był jego właścicielem do roku 1688.

Po jego śmierci posiadłość przejął Jan Kazimierz Wielopolski i Anna Konstancja z Lubomirskich, jego żona. Po śmierci męża w roku 1692, mimo wyjścia za mąż za Stanisława Małachowskiego, sama zarządzała posiadłością do roku 1726.

Nowa właścicielka w roku 1707 dobudowała dwie czworoboczne wieże, dostawiając je do dwóch narożników skrzydła południowego pałacu<sup>36</sup>. Ta część budynku wychodziła na obszerny ogród z oranżerią<sup>37</sup> i tworzyła przemyślaną kompozycję, odwołującą się do osiowych koncepcji późnobarokowych rezydencji. Wybudowane wieże pełniły rolę dodatkowej przestrzeni mieszkalnej. Takie rozwiązanie nawiązywało do stosowanych wówczas w architekturze rezydencjalnej alkierzy<sup>38</sup>. Wieże zaopatrzone w otwory strzelnicze, które sugerowały częściowo militarny charakter siedziby.

konserwatorów oparte o badania architektoniczne.

<sup>33</sup> *Katalog zabytków sztuki...*, s. 186; op. cit., B. Krasnowolski, op. cit., s. 453.

<sup>34</sup> A. Komonieczki, op. cit., s. 128; *Katalog Zabytków Sztuki...*, op. cit., s. 187; B. Krasnowolski, op. cit., s. 456.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 458.

<sup>36</sup> A. Komonieczki, op. cit., s. 321-322; B. Krasnowolski, op. cit., s. 462.

<sup>37</sup> *Katalog zabytków sztuki...*, op. cit., s. 199; A. Fałniowska-Gradowska, op. cit., s. 40.

<sup>38</sup> Dobrym tego przykładem może być twórczość Tylmana z Gameren, który w swoich rozwiązaniach architektonicznych korzystał z ryzalitów, czy aneksów dostawianych do skrzydeł pałaców, czasami w formie wież, np. w pałacu w Nieborowie; zob. S. Mossakowski, *Tylman van Gameren, (1632-1706). Twórczość architektoniczna w Polsce*, Warszawa - Monachium - Berlin 2012, s. 218, il. 205.





Il. 6. A.J. Misiowski, *Portret Anny Konstancji z Lubomirskich Wielopolskiej*, lata 20. XVIII w.



Il. 7. *Portret Hieronima Augusta Lubomirskiego*, lata 20. XVIII w.

jej śmierci spadek po teściu i mężu. Inwentarz został pokrótce omówiony i częściowo opublikowany przez Alicję Falniowską-Gradowską; autorka jednak nie dokonała jego analizy pod kątem historyczno-artystycznym, co pozwala na znaczne uzupełnienia jej wniosków. Warto w tym miejscu opisać pokrótce poszczególne pomieszczenia suskiej rezydencji, w których zawieszono podobizny Wielopolskich.

Reprezentacyjne pomieszczenia oraz apartamenty pana domu znajdowały się na pierwszym piętrze pałacu, do którego wejście prowadziło przez sień i wąskie, jeszcze XVI-wieczne schody, umieszczone na osi budynku południowego. Na piętrze znajdowała się jadalnia, której ściany obito płótnem szarym w zielone kwiaty. Prócz stołu i dwunastu krzeseł zdobionych czerwonym kurdybanem, stał tu: ...*kredens duży fornerowy, w mosiądź okuty, z herbem Koń*<sup>44</sup>. To właśnie tu, zapewne przed gośćmi prezentowano na nim srebra i szkła rodzinne<sup>45</sup>, zdobione herbami Wielopolskich i Jabłonowskich<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> A. Falniowska-Gradowska, op. cit., s. 33-47, s. 44; APK, AOM 27, s. 65. Co znaczące, wśród zachowanych inwentarzy pałaców Wielopolskich, tylko w tym jednym przypadku autor inwentarza podał szczegóły, które pozwalają na wskazanie konkretnego, zachowanego do dziś mebla. Jest nim wielki kredens wykonany w Kolbuszowie, ozdobiony w szczycie herbem Starykoń oraz inicjałami (J)an (W)ielopolski, (W)ojewoda (S)andomierski (C)ześnik (Z)iemski, znajdujący się dziś w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; zob. S. Siennicki, *Meble kolbuszowskie*, Warszawa 1936, s. 90, tab. 20-21. Także na zamku w Żywcu zachowały się dwa, do tej pory niewiązane z Wielopolskimi meble kolbuszowskie. Najprawdopodobniej zostały sprowadzone do Żywca w czasie, gdy posiadałośc ta należała do Karola - na jednym z nich widnieje data: 1767 rok.

<sup>45</sup> W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się szklanka, zdobiona herbami Starykoń Wielopolskich i Prus Jabłonowskich, datowana na przełom lat 30. i 40. XVIII wieku, pochodząca z hut szkła w Nalibokach, zob. *Szkła z hut radziwiłłowskich*, t. 2, *Naliboki [1722-1862]. Urzeczce [1737-1846]. Szkła ze zbiorów muzeów polskich, zagranicznych i kolekcji prywatnych*, oprac. A.J. Kasprzak, Warszawa 1998, s. 149.

<sup>46</sup> Inwentarz wymienia sztucce, wazy, misy, tace, całe serwisy obiadowe i kawowe. Waga tych sreber



Następne pomieszczenie, którego okna wychodziły na przypałacowy ogród, pełniło funkcję sali, gdzie podejmowano gości. Ściany były tu obite tym samym płótnem co w jadalni, ale zdobiły je również obrazy: *...dwa portrety rodzinne nade drzwiami (...), jeden landszaft duży nad kominem, 15 landszaftów mniejszych za szkłem, wreszcie meble obite materiałem lub malowane, w kolorze zielonym*<sup>47</sup>. W tym pomieszczeniu zachował się kominek, datowany przez Jerzego Szablowskiego na 1. poł. XVIII wieku<sup>48</sup>. Wykonany z gipsu i drewna, składa się z dwóch części; dolna mieści otwór paleniskowy, wieńczy ją fryz z motywem roślinnym i gzyms. Górna, w formie kazuliny ujętej wolutami, zakończona jest wazonem i festonami. Jej pole zajmował kartusz z herbem Sarykoń i korona hrabiowska.

Interesujący jest opis sypialni pana domu, która na tle innych pomieszczeń uderza swoim bogactwem. Jej ściany były obite niebieskim jedwabiem: *...w adamaszek zrobionej*. Na ścianach były zawieszane obrazy, pięć zwierciadeł, zegar wiszący. Obok łóża znalazło się miejsce na dziesięć krzeseł i taborety, a także stół i dwa duże lichterze<sup>49</sup>. Tak bogate wyposażenie sypialni, wreszcie biurko i znaczna ilość krzeseł wskazują na reprezentacyjny charakter tego pokoju. Zapewne wojewoda sandomierski chętnie przyjmował tu swoich interesantów, odbierał pocztę i zajmował się administracją swoich posiadłości, na wzór innych polskich magnatów, zapatrzonych w obyczajowość dworu warsawskiego<sup>50</sup>.

Za sypialnią Wielopolski posiadał swój gabinet, którego ściany w kolorze ciemnozielonym zostały pokryte licznymi graficznymi widokami: *...w cztery rzędy*<sup>51</sup>. *Tego typu ozdobienie ścian nawiązuje do licznych siedzib magnackich, a przykładem może być wystroj wnętrza pałacu Jana Klemensa Branickiego w Białymstoku*<sup>52</sup>. *Wspaniałości wnętrza dopełniała tzw. sala duża, w której można się domyślić pomieszczenia z kominem ozdobionym herbami Korczak i Nowina. Ściany zdobiły tu: ...cztery obrazy duże, 14 obrazów pomniejszych*<sup>53</sup>.

---

wynosiła 1166 grzywien i 3 ½ łutów, czyli 272,844 kg; A. Falniowska-Gradowska, op. cit., s. 34. W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie oraz Muzeum Narodowego w Warszawie zachowało się kilka naczyń szklanych z manufaktur w Lubaczowie, które ze względu na datowanie na lata 40. XVIII wieku oraz zdobienie herbem Sarykoń można hipotetycznie łączyć bezpośrednio z osobą Jana Wielopolskiego; zob. *Zamek Królewski w Warszawie i Fundacja Zbiorów im. Ciecchanowiczów. Szkło, katalog zbiorów*, oprac. A. Szkurlat, Warszawa 2008, s. 25; za to szklanka z wyobrażeniami herbów Jabłonowskich i Wielopolskich ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie na pewno należała do wojewody sandomierskiego, zob. *Szklanki z hut radziwiłłowskich, t. 2, Naliboki [1722-1862]. Urzeczne [1737-1846]. Szklanki ze zbiorów muzeów polskich, zagranicznych i kolekcji prywatnych*, oprac. A.J. Kasprzak, Warszawa 1998, s. 149.

<sup>47</sup> APK, AOM 27, s. 44.

<sup>48</sup> *Katalog zabytków sztuki...*, op. cit., s. 191.

<sup>49</sup> A. Falniowska-Gradowska, op. cit., s. 45.

<sup>50</sup> T. Bernatowicz, *Mitra i buława*, Warszawa 2011, s. 276-277. W przeciwieństwie do Ludwika XIV, August III Wettin raczej zajmował się sprawami urzędowymi w swoim gabinecie, zob. J. Staszewski, *August III Sas*, Wrocław 2010, s. 183.

<sup>51</sup> Jeszcze w roku 1948 Jerzy Szablowski wspominał, że w znanych zbiorach muzealnych rodziny Branickich, którzy w wieku XIX mieli w posiadaniu pałac suski, znajdowały się widoki graficzne francuskich portów Bordeaux, Bayonne i Antibes oraz orientalne widoki miast; zob. *Katalog zabytków sztuki...*, op. cit., s. 197.

<sup>52</sup> E. Kowicka, *Dwór najróżniejszego w Polsce magnata*, Warszawa 1991, s. 116, 121.

<sup>53</sup> W tym miejscu można przypomnieć hipotezę M. Morki o pochodzeniu czterech wielkoformatowych portretów konnych, przedstawiających króla Zygmunta III, Władysława IV, Jana Kazimierza oraz Karola XII, które miały znajdować się od początku w pałacu suskim, a które wg tego badacza miały powstać w okresie

Prócz wymienionych pomieszczeń, zwracały uwagę szczególnie dwa - kawiarnia oraz sala z: ...40 obrazków na płótnie malowanych Turczynów wyrażających<sup>54</sup>. Możliwe, że miało to być odwołanie do sztuki orientalnej<sup>55</sup>, niewykluczone jednak, że te podobizny Turków miały przypominać o wojennej chwale dziadka - wojewody, kanclerza Jana, który uczestniczył w bitwie pod Wiedniem<sup>56</sup>.

Wyposażenia pałacu w Suchej dopełniała bogata biblioteka, której zawartość została już po części omówiona przez Alicję Falniowską-Gradowską<sup>57</sup>. Badaczka ustaliła na podstawie inwentarza pałacu z roku 1774, że większość publikacji stanowiły książki francuskojęzyczne, o charakterze encyklopedycznym lub słownikowym, które służyły w pracy tłumacza i literata Janowi Wielopolskiemu<sup>58</sup>. Biblioteka liczyła dwa tysiące siedemset dwadzieścia siedem tomów<sup>59</sup>, w pięciu językach (włoskim, polskim, łacińskim, francuskim, niemieckim), prócz tego nieznaną liczbę broszur, woluminów, pergaminów i dokumentów rodzinnych. Obok prac dotyczących dialektyki, teologii, filozofii, matematyki, geografii, historii, prawa, wymieniono także kilka polskich herbarzy i książki dotyczące architektury w języku włoskim, łacińskim, francuskim<sup>60</sup>. Wielopolski nie pogardził również pracami literackimi - bajkami, tragediami i komediami, poezją i prozą<sup>61</sup>. Biblioteka suska miała charakter zbiorów prywatnych, niedostępnych dla szerszej publiczności<sup>62</sup>.

Wspaniałe wyposażenie pałacu suskiego wzbogacały portrety Wielopolskich: *W pokoju do Kompanii - dwa portrety Familii nad drzwiami*<sup>63</sup>. W sypialni znajdowały się: *...trzy portrety Familii, jeden portret nad kominem*<sup>64</sup>. W reprezentacyjnej, mieszczącej się na pierwszym piętrze, w sąsiedztwie XVII-wiecznego kominka zawieszono: *...cztery obrazy duże i czternaście mniejszych*<sup>65</sup>.

---

wojny z lat 1700-1709; zob. M. Morka, *Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza*, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk - Łódź 1986, s. 114-115. Możliwe, że mamy do czynienia ze wzmianką o czterech portretach konnych, choć wydaje się to nie być przesądzone. Biorąc jednak pod uwagę fakt, że Leszczyńskiego i Wittelsbacha popierała Anna z Lubomirskich Wielopolska (zm. 1739), a samego Leszczyńskiego w roku 1733 poparli Karol i Hieronim Wielopolski, posiadanie takich obrazów przez Jana może nie dziwić. Wielopolscy woleliby zapewne zapomnieć te incydenty, skoro raczej deklarowali się jako stronnicy i współpracownicy Wettinów. Zastanawiające jest pominięcie w opisie charakteru owych czterech płócien, gdyż w inwentarzach z reguły odnotowywano fakt posiadania portretu króla.

<sup>54</sup> A. Falniowska-Gradowska, op. cit., s. 44.

<sup>55</sup> T. Mańkowski, *Orient w polskiej kulturze artystycznej*, Wrocław 1959, s. 58.

<sup>56</sup> A. Komonicki, op. cit., s. 238.

<sup>57</sup> T. Mańkowski, op. cit., s. 37-39.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 37.

<sup>59</sup> A. Falniowska-Gradowska zestawiała liczbę książek Wielopolskiego z zasobami innych magnackich bibliotek z tego okresu. Wynikałoby z jej obliczeń, że niewielu mogło się równać z Wielopolskim - jedynie Ignacy Potocki z liczbą 2645 dzieł i 2000 broszur mógłby wg niej współzawodniczyć, przynajmniej w statystyce posiadanych woluminów z wojewodą sandomierskim; A. Falniowska-Gradowska, op. cit., s. 38.

<sup>60</sup> APK, AOM 27, s. 60.

<sup>61</sup> Ibidem, s. 61.

<sup>62</sup> Były jednak od tego pewne wyjątki. Bracia Karol i Jan są wspomniani jako darczyńcy, którzy pozwalali na kopiowanie książek i dokumentów ze swoich zbiorów do biblioteki braci Żańskich, zob. S. Roszak, *Środowisko intelektualne i artystyczne Warszawy w połowie XVIII wieku. Między kulturą sarmatyzmu i oświecenia*, Toruń 1997, s. 33, 58; idem, *Koniec świata sarmackich erudytych*, Toruń 2012, s. 36, 58.

<sup>63</sup> APK, AOM 27, s. 55.

<sup>64</sup> Ibidem, s. 56.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 57.

Tak mało konkretny opis obrazów, wiszących w salach pałacu w Suchej, nie pozwala na dokładną rekonstrukcję ich wyglądu, czy ustalenia chociaż, kogo dokładnie przedstawiały. Pozostaje zatem jedynie analiza zachowanych zabytków w kontekście programu propagandowego i zaprezentowanej genealogii Wielopolskiego w jednym z druków ulotnych. Jak do tej pory niewielu badaczy podejmowało analizę druków propagandowych w kontekście ustalenia programów fundacji artystycznych w nich zawartych<sup>66</sup>.

W roku 1752 wydano w drukarni uniwersyteckiej w Krakowie panegiryk autorstwa Alberta Biegaczewicza *Auspicia Sandomiriensis*<sup>67</sup>, który można uznać za druk ukazujący całość rozwiniętej i przemyślanej już kreacji wizerunku Jana Wielopolskiego. Tekst powstał z okazji postąpienia magnata na urząd wojewody sandomierskiego w roku 1750. Jego treść otwiera stemmat z herbem Wielopolskiego, po nim następuje treść laudacji podzielona na cztery części. Każda z nich jest opatrzona osobnym tytułem i każda jest poświęcona konkretnym przymiotom Jana Wielopolskiego, wynikającym z jego szlacheckiego pochodzenia, albo cech charakteru: *Auspicium I. A vetustate Illustrissimae Familiae* dotyczy rodziny Wielopolskiego, rozumianej tu jako wspólnota rodowa znaku herbowego Topór. Biegaczewicz nawiązuje tym samym do pokrewieństwa szlachty pieczętującej się herbem Starykoń, której protoplasta miał początkowo posługiwać się herbem Topór. Tym samym akademik wywiódł krewnych Wielopolskiego od przodka tak sławnych rodzin jak Ossolińscy, Korycińscy czy Tenczyńscy - jednego z dwunastu wojewodów Lecha, których określił mianem książąt gubernatorów, szlacheckich dyktatorów. Wywód Biegaczewicza wynika z faktycznego pochodzenia Jana, którego matką była Teresa Tarło herbu Topór. Biegaczewicz mógł więc spokojnie rozpisywać się na temat tego herbu.

W części: *Auspicium II. A Gloriossimo Starykonio Insigni* przeszedł do omówienia przodków Wielopolskiego, pieczętujących się herbem Starykoń. Wywód antenatów rozpoczyna legendarny Żegota, następnie Szafrancowie, wreszcie Wielopolscy, przodkowie Jana: *Auspicium III. Ab Illustrissimis Wielopolsiorum et Colligatis Nominibus* jest z kolei opisem koligacji rodzinnych niektórych Wielopolskich. Wyliczanie rozpoczyna się od Piotra Bochnara, z kolejnych Wielopolskich wyróżnieni są Jan (zm. 1668) kasztelan wojnicki, pierwszy w rodzinie hrabia na Pieskowej Skale. Następnie wymieniony jest kanclerz Jan (zm. 1688). Wśród jego żon wspomniana jest tylko Konstancja Krystyna Komorowska oraz Marianna d'Arquien, pominięto zupełnie Angelę Febronię Koniecpolską. Tekst panegiryku wymienia synów kanclerza, a wśród nich Franciszka Wielopolskiego, ojca Jana. Nie ma przy tym ani słowa o oblężeniu Krakowa, są natomiast wzmianki o poselstwach zagranicznych wojewody sieradzkiego do Anglii i Rzymu. Wreszcie, wymienieni są bracia wojewody sandomierskiego - Karol Gonzaga margrabia na Mirowie Myszkowski oraz Hieronim Wielopolski i jego matka Anna Lubomirska. Intriguje fakt, że Karol został potraktowany w sumie jako osoba nieposługująca się nazwiskiem Wielopolskich. Biegaczewicz wymienia następnie koligacje wojewody sandomierskiego z Jabłonowskimi - jego żona była krewną Stanisława

<sup>66</sup> Zob. J. Chrościcki, *Wiadomości o mecenacie artystycznym magnaterii i szlachty polskiej na podstawie panegiryków pogrzebowych od XVI do końca XVIII wieku*, „Rocznik Historii Sztuki”, 1973, 9, s. 148-175; K. Gombin, *Inicjatywy artystyczne Eustachego Potockiego*, Lublin 2009, s. 81-111.

<sup>67</sup> A. Biegaczewicz, *Auspicia Sandomiriensis Palatinae Curulis Secunda, a meritissimo ad eam ascensu, Illustriissimi et Excelsentissimi Domini, D. Joannis comitis in Żywiec et Pieskowa Skala de Wielopole Wielopolski, palatine Sandomiriensis, Lanckoronensis Capitanei, Equitis Aquilae Albae (...) descripta, Anno Domini 1752, Die 21. Augusti, Cracoviae Typis Collegii Maioris Universitatis*.

Jabłonowskiego, Aleksandra Jabłonowskiego oraz Józefa Aleksandra Jabłonowskiego. Ten nacisk na korzenie małżonki jest znamieny, tłumaczy także zlecenia na portrety malowane dla Wielopolskiego.

Wreszcie, w części ostatniej: *Auspisium IV. Ab Illustrissimi Palatinivirtutibus* Biegaczewicz wymienia i opisuje wszystkie cnoty, jakie jego zdaniem, posiada wojewoda sandomierski, a które raczej są cechami charakterystycznymi urzędnika doskonałego; warto je przytoczyć. Wojewoda ma więc być roztropny (*prudencia*), sprawiedliwy (*iustitia*), silny (*fortitudo*), wstrzemięźliwy (*temperantia*), pobożny (*pietas* wzbogacona o przymiotnik *catolica*), hojny (*liberalitas*), grzeczny (*affabilitas*), oraz skromny (*modestia*).

Wszystkie wymienione wiadomości genealogiczne miały swoje odzwierciedlenie w konferktach wiszących na ścianach pałacu w Suchej. W zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach można wskazać trzynaście obrazów, które mogły pochodzić z pałacu w Suchej. Ich analiza w kolejności chronologicznej pozwoli prześledzić rozwój galerii portretowej magnata, a także umożliwi ustalenie, z czyich usług artysta korzystał przy jej tworzeniu.

Rekonstrukcję galerii portretowej w Suchej należy rozpocząć od dwóch obrazów, które ze względu na przedstawienie należy uznać za dwa najstarsze portrety XVIII-wieczne, związane z rodziną Wielopolskich. Obydwa niesygnowane, nie poddano ich nigdy dokładnej analizie formalnej czy ikonograficznej.

Pierwszy portret uznany przez Ozdobę-Kosierkiewicz za wizerunek Anny Konstancji z Lubomirskich, 1 voto Wielopolskiej, 2 voto Małachowskiej (zm. 1726), który nie był jak dotąd publikowany, został datowany na wiek XVIII<sup>68</sup>. W ujęciu do pasa, w  $\frac{3}{4}$  ukazano postać dojrzałej kobiety. Ubrana jest w ciemnoniebieską suknię i niedbale narzucony na ramiona czerwony płaszcz podbity sobolami. Magnatka nosi bogatą biżuterię - misterną broszę przy dekolcie oraz na ramieniu, opasana jest zdobionym pasem. Siwe włosy spięte z tyłu głowy zdobią małe kwiaty. Obraz w tonacji kolorystycznej jest delikatny, w rysunku poprawny, niemal pastelowy w wyrazie i pozbawiony mocniejszych akcentów barwnych. Jedynym właściwie zabiegiem, podkreślającym trójwymiarowość tego przedstawienia jest światłocień i wydobywanie za pomocą stonowanej bieli błysku światła na płaszczu. Także bok twarzy kobiety artysta skrył nieco w cieniu, przez co nabrała ona wyrazu. Biorąc pod uwagę zindywidualizowane rysy twarzy, możemy mieć do czynienia z portretem wykonanym jeszcze za życia Anny Konstancji, więc w początku lat 20. XVIII wieku. Uderzają szczególnie dokładnie oddane żywe, władcze spojrzenie modelki oraz jej wyraz twarzy - stanowczo zaciśnięte wargi i jednocześnie wewnętrzny spokój, pewność siebie.

Drugi portret, zdradzający wyraźnie podobne wykonanie i zabiegi formalne jak omówiony wcześniej, jak dotąd nie był publikowany i niewzmiankowany w literaturze przedmiotu, miałby przedstawiać Hieronima Augusta Lubomirskiego. Pewne podobieństwo do jego zachowanych portretów z epoki wydaje się potwierdzać tę hipotezę. Umieszczenie jego wizerunku w Suchej może się wydawać dziwne, skoro Anna Konstancja była córką Jerzego Aleksandra; można by spodziewać się raczej jego wizerunku. Możliwe, że o wyborze antenata zadecydowała polityka - Lubomirscy bowiem sympatyzowali z Karolem XII i Stanisławem Leszczyńskim, a Hieronim August z powodu zachowania w trakcie bitwy pod Kliszowem w roku 1702 symbolizował niechętny stosunek Lubomirskich do Wettinów.

<sup>68</sup> W. Ozdoba-Kosierkiewicz, *Portret XVII-XVIII-wieczny...* op. cit., s. 164.



Il. 8. *Portret Jana Wielopolskiego, wojewody sandomierskiego, 1735.*



Il. 9. A.J. Misiowski, *Portret Marianny z Jabłonowskich, lata 30. XVIII w.*

Magnat został namalowany w pozie do pasa, w ujęciu  $\frac{3}{4}$ . Jego wizerunek, tak jak poprzedni, znalazł się w owalu wpisanym w prostokątne ramy obrazu. Lubomirski ubrany jest w zbroję i płaszcz lamowany sobolami, spięty bogatą zapinką. Rysy twarzy, podkreślone do góry wąsy, podgolona fryzura - wszystko to zostało oddane dokładnie, lecz bez głębszego światłocienia. Kolorystyka także w tym przypadku jest przytłumiona, tonacja barwna wyważona, jakby wyblakła. Artysta zadbał o oddanie szczegółów stroju modela, odmalował dokładnie każdy szczegół zapinki, nity zbroi. Biorąc pod uwagę podobieństwo do portretu Anny Konstancji, można datować portret Hieronima Augusta także na lata 20. XVIII wieku.

Niestety, trudno dziś wskazać artystę odpowiedzialnego za namalowanie obu portretów. Wizerunki są stylizowane na ówczesną modę, dopracowane, mogły więc powstać w środowisku dworskim lub mającym z nim bliższe kontakty.

Kolejny portret w galerii suskiej przedstawia, według Ozdoby-Kosierkiewicz, Jana Wielopolskiego, wojewodę sandomierskiego. Osobę modela i rok namalowania (1735) badaczka ustaliła na podstawie inskrypcji, znajdującej się na odwrocie płótna. Uznała także, że może to być obraz autorstwa Antoniego Józefa Misiowskiego<sup>69</sup>. Wizerunek młodego magnata miałby powstać w dwa lata po zawarciu małżeństwa z Marianną z Jabłonowskich i jest prawdopodobnie wizerunkiem namalowanym z okazji ślubu. Atrybucja taka wydaje się być poprawna, biorąc pod uwagę wiek mężczyzny oraz szczegóły stroju, także kwestie techniczne zdają się potwierdzać hipotezę co do autorstwa obrazu. Styl malowania jest bardzo podobny do innych prac Misiowskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach, ukazujących Wielopolskich.

Jan Wielopolski sportretowany jest do pasa, zwrócony  $\frac{3}{4}$  w lewo. Ubrany w napierśnik, spod którego wystają niebieskie rękawy. Niezwykle dopracowana jest twarz mo-

<sup>69</sup> Ibidem, s. 164.



Il. 10. A.J. Misiowski, *Portret Jana Wielopolskiego*, lata 40. XVIII w.



Il. 11. *Portret Marianny z Jabłonowskich*, lata 40. XVIII w.

dela - uważne, ciemne spojrzenie oczu, jakby obserwuje widza. Mocno zarysowany nos, pociągłą twarz, wysokie czoło, nieco zakrzywiony rysunek brwi, także oddanie błądźcicy dopełniają wizerunku przyszłego wojewody. Także w tym przypadku światło w obrazie jest rozproszone, wydobywa postać modela, lśni w wypolerowanym napierśniku. Farba została nałożona gładko, a kolory zastosowane przez malarza są jasne, sprawiają przy tym wrażenie płaskich plam. Nie można jednakże i w tym przypadku odmówić portreciście próby ukazania charakteru portretowanego, przez podkreślenie jego żywego, uważnego, ale też nieco melancholijnego spojrzenia. Wielopolski ma wasy i podgolone włosy na sposób ówczesnych szlachciców, chcących podkreślić swoje przywiązanie do tradycji. I właśnie strój największe mógłby budzić wątpliwości, jeśli chodzi o identyfikację postaci. Zachowała się bowiem notatka kronikarska, wg której w wieku około 16 lat Jan Wielopolski ubrał strój francuski, i od tego czasu ubierał się tylko na modę dworską<sup>70</sup>. Byłby to więc argument za odrzuceniem propozycji Ozdoby-Kosierkiewicz, tym bardziej, że zachował się do naszych czasów nieco późniejszy wizerunek Jana ubranego w strój zachodni, który należy do wspomnianego zespołu obrazów z Suchej. Na dotąd niepublikowanym portrecie (sygn. MNKi/M/1645), datowanym błędnie na 1731 rok przedstawiono, jak się okazuje tę samą osobę, czyli Jana Wielopolskiego.

Portret, o którym mowa nie doczekał się opracowania; w katalogu muzealnym zdecydowano się na błędny zupełnie podpis i datowanie<sup>71</sup>. W przypadku tego wizerunku ma-

<sup>70</sup> A. Komonicki, *Chronografia albo Dziejopis...*, op. cit., s. 480. Kronika kończy się na roku 1729 - uczony wójt nie mógł zatem wiedzieć, jak nosił się dalej Jan.

<sup>71</sup> W katalogu muzealnym obraz figuruje jako podobizna Józefa Wielopolskiego. Nie mógłby być to Józef, syna kanclerza (zm. 1740); z kolei Józef, drugi syn Karola Wielopolskiego, żył w latach 1726-1784. W okresie, w którym powstał portret, miałby zaledwie kilka lat, obraz przedstawia natomiast dojrzałego już mężczyznę; zob. T. Żychliński, *Złota księga...*, op. cit., s. 197.

gnata mamy do czynienia także z postacią ukazaną do pasa, w ujęciu w  $\frac{3}{4}$ , zwróconego w lewo. Tym razem jego postać została ujęta w owal wpisany w prostokąt ram płótna, zupełnie jak portrety Anny i Hieronima Augusta Lubomirskich. Wielopolski ubrany jest w napierśnik oraz ciemnoczerwony szustokor (*justaucorps*) z wyraźnie szerokimi mankietami rękawów, a także perukę z krótkimi lokami (*catogan*). Szczegóły stroju wskazują, że mamy do czynienia ze strojem z około połowy wieku XVIII. Także wiek sportretowanego, sądząc po zmarszczkach mimicznych i tych na czole, wskazuje raczej na osobę około czterdziestego roku życia. Uderzające podobieństwo obu modeli wydaje się potwierdzać, że mamy do czynienia z jedną i tą samą osobą - Janem Wielopolskim. Biorąc pod uwagę fakt, że został on odznaczony w 1744 roku Orderem Orła Białego, i brak przedstawienia tej oznaki na obrazie, można datować powstanie portretu przed tą datą.

Obraz ten różni się od poprzedniego autorstwa Misiowskiego sposobem malowania. Mimo, że także i w tym przypadku nieznany malarz starał się nakładać gładko farbę na powierzchnię płótna, to przez użyty światłocień oraz zastosowanie zróżnicowanej tonacji czerwieni ubrania, praca nabrała większej głębi. Zupełnie ciemne tło, podkreśla ograniczone światło padające na postać wojewody i ogólnie ciemną tonację barw. Także statyczna poza, w której sportretowano Jana wydaje się znacznie swobodniejsza od tej ukazanej przez Misiowskiego.

Obydwa obrazy, przedstawiające wojewodę sandomierskiego w stroju dworskim (przed rokiem 1744) oraz w stroju polskim (z 1735 roku) mogą informować o zmianach w poglądach politycznych sportretowanego Wielopolskiego. Ożenił się z Marianną z Jabłonowskich (w roku 1733), pochodzącą z rodziny reprezentującej interesy stronnictwa hetmańskiego; musiał być zaangażowany w działalność stronnictwa patriotycznego, skoro jeszcze w 1750 roku otrzymał po Tarle tytuł wojewody sandomierskiego. Pozowanie do portretu w stroju francuskim może ilustrować kolejną zmianę orientacji politycznych wojewody - w latach 50. wieku XVIII, jak pozostali dwaj jego bracia, Karol i Hieronim, był kojarzony już ze stronnictwem królewskim, wówczas jeszcze saskim, by w latach 60. na pewien czas stać się stronnikiem Czartoryskich<sup>72</sup>. Taka zmiana orientacji politycznej zbiega się również z datą śmierci głowy stronnictwa patriotycznego Potockich, hetmana wielkiego koronnego Józefa, zmarłego w roku 1751.

Prócz wizerunku ślubnego Jana, należałoby wskazać portret jego małżonki, Mariany z Jabłonowskich (zm. 1765). Jest to możliwe tylko dzięki dokładnej analizie portretów pod kątem ich wyglądu oraz wieku modelek. Jej faktyczną podobizną, którą można datować na lata 30. XVIII wieku, jest niepublikowany i nieomawiany jak dotąd portret kobiety<sup>73</sup>. Pewność co do trafionego rozpoznania modelki można zyskać po zestawieniu obrazu z trzema innymi, pochodzącymi ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach.

Portret, o którym teraz mowa, przedstawia młodą kobietę w niebieskiej sukni lamowanej złotymi wstążkami, z rękawami zakończonymi koronkami oraz głęboko wyciętym dekoltem. Okrywa ją rozwiany czerwony płaszcz, który nieco sztywno obejmuje jej lewy bok, ramię i unosi się nad szyję. W prawej dłoni Jabłonowska trzyma bukietik kwiatów polnych i czerwonych róż. Jej delikatnie oddane rysy twarzy ukazane w  $\frac{3}{4}$ , zapewne idealizowane, ukazują pogodne oblicze. Artysta starał się z pełnym realizmem oddać uważne nieco kokietyrjne spojrzenie, wąskie brwi, zaróżowione policzki, także zadbaną fryzurę ozdobioną charakterystyczną srebrną zapinką w kształcie gałązki. Szyję magnatki zdobi czarna wstążka ze srebrną kokardką.

<sup>72</sup> K. Kuras, *Współpracownicy i klienci Augusta A. Czartoryskiego w czasach saskich*, Kraków 2010, s. 157.

<sup>73</sup> Nr inw.: MNKi-M-1620.

Krój sukni wskazuje na powstanie obrazu w latach 30., najpóźniej 40. XVIII wieku, nie może więc być mowy o datowaniu portretu na lata 60. Młody wiek sportretowanej pasuje do wieku wychodzącej za mąż Jabłonowskiej. Dystyngowany gest modelki ujmującej kwiaty, próba oddania jej charakteru przez zaobserwowanie jej kokieteryjnego spojrzenia, wydają się być podobne do portretu Jana. Także sposób nakładania farby - płaski, poprawny, przy jednoczesnym niemal rysunkowym potraktowaniu szczegółu, pozwala sądzić, że mamy do czynienia z obrazem autorstwa Misiowskiego. Intryguje czerwony płaszcz rozwiany przez niewidzialny wiatr - malarz właśnie na nim, za pomocą pociągnięć pędzla, nieco twardo zaakcentował światłocien. Także sztywny gest jakim Jabłonowska trzyma bukiet, przywodzi na myśl rozwiązanie kompozycyjne Misiowskiego, stosowane w innych jego znanych portretach, np. w portrecie Anny z Lubomirskich<sup>74</sup>. Światło w obrazie jest rozproszone, a jego nieśmiały rozbłyśki, skupiają się w uniesionym płaszczu i niezwykle jasnej cerze sportretowanej, podobnej do oblicza Jana Wielopolskiego.

W zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach znajdują się jeszcze dwa obrazy, przedstawiające tę samą modelkę. Pierwszy należy do zespołu kilku wizerunków ujętych w owal i powstał zapewne w tym samym czasie co portret Jana Wielopolskiego ubranego w czerwony szustakor - zatem ok. 1744 roku. Przedstawia młodą kobietę, ubraną w zieloną suknię o rękawach zdobionych koronkami, tkaną w motywy kwiatowe. Malarz starannie oddał jej fizjonomię - jasną cerę, niebieskie oczy, ciemne, łagodne łuki brwi, i misternie uczesaną fryzurę. Modelka nosi charakterystyczną, srebrną biżuterię z drogimi kamieniami - kolczyki oraz spinkę w formie gałązki. Właśnie biżuteria oraz twarz pozwalają połączyć ten portret z wcześniej omówionym. Od razu można dostrzec różnicę w ujęciu sportretowanej Jabłonowskiej. Tym razem mamy do czynienia z portretem poważnej kobiety, namalowanej w manierze dworskiego stylu wielkiego, w którym nie było miejsca na próby ukazania głębszej psychiki modelki. Magnatka ma pogodne oblicze, ale przy tym wydaje się uważnie spoglądać na widza.

Wreszcie trzeci portret, uznawany przez niektórych badaczy za portret Urszuli z Potockich, żony Hieronima Wielopolskiego. Andrzej Ryszkiewicz napisał, że z uwagi na wiek sportretowanej, nie może on przedstawiać, jak do tej pory uważano, Urszuli z Potockich, ale raczej Mariannę z Jabłonowskich<sup>75</sup>. W kolejnych publikacjach o charakterze syntez malarstwa polskiego, obraz figuruje jednak pod tytułem portretu Urszuli z Potockich<sup>76</sup>. Także Ozdoba-Kosierkiewicz uznała, że portret przedstawia na pewno żonę młodszego z Wielopolskich<sup>77</sup>. Jedynie Mariusz Karpowicz zdecydował się na przyjęcie proponowanej przez Ryszkiewicza reinterpretacji<sup>78</sup>.

Na domniemanym portrecie Potockiej<sup>79</sup>, datowanym na ok. 1750 rok, przypisywanym Łukaszowi Orłowskiemu, przedstawiono kobietę w wieku dojrzałym, w ujęciu do bioder, z twarzą zwróconą w  $\frac{3}{4}$  w prawo. Została namalowana na tle krajobrazu, w bogato zdobionej wzorami kwiatowymi sukni i czerwonym płaszczu. Na szyi i nadgarstku lewej ręki podtrzymującej płaszcz nosi czarne wstążki. Prócz bogatej sukni zwraca

<sup>74</sup> Nr inw.: MNKi-M-1619; obraz powstały zapewne tuż po śmierci Franciszka, na co wskazuje żaloba modelki.

<sup>75</sup> *Malarstwo polskie...*, op. cit., s. 400.

<sup>76</sup> J. Samek, A. Bernatowicz, *Orłowski Łukasz*, w: *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających* (zm. przed 1966 r.), t. 6, Warszawa 1998, s. 317; *Zbiory malarstwa...*, s. 46-47.

<sup>77</sup> W. Ozdoba-Kosierkiewicz, *Chronografia albo Dziejopis...*, op. cit., s. 165.

<sup>78</sup> M. Karpowicz, *Sztuka XVIII wieku w Polsce*, Warszawa 1985, s. 124.

<sup>79</sup> J. Samek, A. Bernatowicz, *Orłowski Łukasz...*, op. cit., s. 317; *Zbiory malarstwa...*, op. cit., s. 46-47.



uwagę ozdobna fryzura złożona z loków oraz spora ilość biżuterii - srebrne łańcuchy przy rękawach, kokardka z perełek przy dekolcie, naszyjnik, także spinka w formie gałązki we włosach. Modelka spoglądając na widza wyraźnie zaciska przy tym wargi. Misterne hafty sukni, po których ślizga się srebrzyste światło współgrają z czerwienią płaszcza, budując niezwykle chłodną tonację całości. Jasna cera postaci, dokładnie oddane cechy fizjonomiczne idą w parze z malarskim, nie rysunkowym ujęciem szczegółu. Płaska faktura obrazu jest urozmaicona blikami ilustrującymi lśnienie i błyski materiału, hafty sukni są uwypuklone przez nieco niedbałe, krótkie pociągnięcia pędzla. Modelunek światłocieniowy jest oszczędny, artysta zdecydował się na zaznaczenie cienia jedynie po to, by podkreślić wąską talię portretowanej oraz przeźroczystość koronek w rękawach, zasygnalizował go także na policzku modelki. Całe przedstawienie urozmaica nieśmiało zasygnalizowany krajobraz za jej plecami - fragment nieba i pień drzewa. Raczej nie ma wątpliwości, że portret ten wykonał Łukasz Orłowski, w którego repertuarze można odnaleźć dbałość o szczegół, staranność w modelunku portretowanych postaci, połączoną jednak z brakiem głębszych analiz psychologicznych.

Datowanie powstania tego wizerunku jest raczej pewne. Kobieta ubrana jest w suknię o kroju charakterystycznym dla połowy wieku XVIII. Wiek sportretowanej nie zgadza się z wiekiem Urszuli Potockiej (1725-1809<sup>80</sup>), która w roku 1750 miała około dwudziestu pięciu lat. Tymczasem kobieta ukazana na obrazie jest starsza i wyraźnie podobna do poprzednio omówionej modelki z portretu w owalu, co ostatecznie wskazuje na to, że opisane tu trzy portrety z całą pewnością przedstawiają Mariannę z Jabłonowskich Wielopolską.

Z powstaniem portretu Jabłonowskiej autorstwa Orłowskiego, związany jest jeszcze jeden obraz pochodzący ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, a który również można połączyć z wnętrzami pałacu w Suchej. Został on przypisany Łukaszowi Orłowskiemu, a wg Wandy Wróblewskiej miałby przedstawiać ośmioletniego Józefa Wielopolskiego, ubranego w czerwony kontusz<sup>81</sup>. Jedynie Ojcumiła Sieradzka uznała go za wizerunek Jana Józefa Wielopolskiego (ok. 1733-1774) w wieku ośmiu lat. Mariusz Karpowicz przystał na propozycję Wróblewskiej<sup>82</sup>. Tę samą propozycję podaje także Słownik Artystów Polskich<sup>83</sup>. W ostatnim czasie Jakub Pokora, opierając się na opinii Elżbiety Wierzbickiej, również poparł hipotezę Wróblewskiej, że jest to konterfekt Józefa Wielopolskiego<sup>84</sup>.

Mało prawdopodobne, by był to portret Józefa, syna Karola ordynata. Biorąc pod uwagę inskrypcję na obrazie, informującą o *de iure* piastowanych przez chłopca urządach, jedyną osobą spełniającą warunki byłby Jan Józef Wielopolski, syn Jana wojewody sandomierskiego, gdyż to on odziedziczył po ojcu urząd starosty lanckorońskiego i zagojskiego<sup>85</sup>. W roku 1746, miałby jakieś dwanaście lat. Chłopiec z obrazu wygląda na nieco więcej niż osiem, takie rozpoznanie wydaje się bardziej prawdopodobne.

<sup>80</sup> E. Wierzbicka, *Działalność oświeceniowa Urszuli z Potockich Wielopolskiej, w latach 1779-1806, w: Dwory magnackie w XVIII wieku. Rola i znaczenie kulturowe*, red. T. Kostkiewicz, A. Ryćko, Warszawa 2005, s. 339.

<sup>81</sup> W. Wróblewska, *Portret dziecka w okresie oświecenia w Polsce*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 13, cz. 2, 1969, s. 58-60; *Zbiory malarstwa...*, op. cit., s. 400; O. Sieradzka, *Portrety Wielopolskich...*, op. cit., s. 121.

<sup>82</sup> M. Karpowicz, *Sztuka XVIII wieku*, op. cit., s. 225.

<sup>83</sup> Słownik Artystów Polskich..., op. cit., s. 317.

<sup>84</sup> J. Pokora, „*Sny o potęgę*”, czyli dziecięca ikonografia władzy w XVIII wieku, w: idem, *Nie tylko podobizna. Szkice o portrecie*, Warszawa 2012, s. 146.

<sup>85</sup> T. Żychliński, *Złota księga...*, op. cit., s. 194.



Il. 12. Ł. Orłowski, *Portret Jana Józefa Wielopolskiego*, 1746.

Malarz ukazał chłopca do pasa, ubranego w czerwony kontusz i barwny, wzorzysty pas kontuszowy. Młody magnat wsparł prawą rękę pod bok, lewa natomiast jest ucięta, co może sugerować, że płótno z czasem przycięto. Małutki kluczyk przy pasie, jak zauważył już Pokora, nie wydaje się być symbolem władzy czy pełnionego urzędu, raczej faktycznie pełnił bardziej praktyczne funkcje<sup>86</sup>. Twarz chłopca, zamyślona, spokojna, niemal posągowa, nie zdradza żadnych uczuć. Tło obrazu, tak jak w większości portretów Orłowskiego, zostało potraktowane schematycznie, widać za plecami dziecka niebo, chmury, fragment gałęzi.

Tym razem także mamy do czynienia z typowo dworskim wizerunkiem pod względem formalnym, również w kontekście statycznej, reprezentacyjnej kompozycji. Farba jest nałożona przez Orłowskiego prawie zupełnie płasko, artysta nie zastosował światłocienia, niemalże zbliżając się poziomem wykonania do malarzy z ówczesnej prowincji.

Prócz portretów małżonki oraz nieletniego syna, z galerii pałacu suskiego należy połączyć dwa obrazy ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach. Przedstawiają Franciszka Wielopolskiego, ojca Jana oraz Aleksandra Jana Jabłonowskiego (1671-1723), jego teścia. Czas ich powstania, jak i towarzyszące temu zdarzeniu okoliczności wydają się być jasne. Jan Wielopolski ożenił się z Marianną z Jabłonowskich i tym samym wszedł w koligacje z jedną z bardziej wpływowych rodzin magnackich, która w przeciwieństwie do Wielopolskich legitymowała się dłuższymi tradycjami senatorskimi. Tym samym stwierdzenie, że powstały na pewno na zlecenie Jana, wojewody sandomierskiego, wydaje się być słuszne, a biorąc pod uwagę inskrypcję pod obydwoma obrazami, także datowanie powstania na rok 1740 ma swe potwierdzenie<sup>87</sup>.

Jak do tej pory nikt właściwie nie zajął się dogłębną analizą obydwóch wizerunków. Barbara Modrzejewska podjęła próbę wpisania portretu Franciszka w twórczość

<sup>86</sup> J. Pokora, *Sny o potęgę...* op. cit., s. 146.

<sup>87</sup> B. Modrzejewska, op. cit., s. 140.

Misiowskiego<sup>88</sup>. Zwróciła uwagę na pompatyczność kompozycji, sztywność postawy, twardy modelunek, pewną pretensjonalność i eklektyczność ujęcia<sup>89</sup>. Tadeusz Chrzanowski wskazał również na przemalowanie portretu Misiowskiego i tym samym pewną zmianę w kompozycji<sup>90</sup>. Z kolei w przypadku portretu Jabłonowskiego dysponujemy znacznie mniej licznymi wzmiankami. Prócz ogólnego opisu, powtórzono wcześniej już podawane informacje o wzorowaniu kompozycji przedstawienia na bliżej nieznanym, innym obrazie z roku 1705, o którym wspomina inskrypcja pod konterfektem Aleksandra Jana<sup>91</sup>.

Portret Franciszka ukazuje magnata w ujęciu do pasa, na tle rozgrywającego się w oddali oblężenia miasta oraz kolumny na postumencie, zasłoniętej częściowo przez zieloną, udrapowaną kotarę. Wojewoda sieradzki, ubrany w zbroję i czerwony płaszcz lamowany sobolami opadający z lewego ramienia, spięty złotą spinką, wydaje się wskazywać swoją lekko uniesioną prawicą na oblężenie. Prawa dłoń podtrzymuje niebieską wstęgę, prezentując z dumą Order Orła Białego; gwiazda orderowa jest zresztą widoczna na wspomnianym książęcym płaszczu. Splendoru dodaje peruka *a la lion* oraz wystająca spod płaszcza złota rękojeść szabli. Twarz Franciszka, bardzo dopracowana, niezwykle realistycznie przedstawiona, w skupieniu wpatrzona w widza, zdradza pewne objawy przemęczenia lub nawet melancholii; artysta wydobyl zmarszczki na czole, podkrążone oczy, kilkudniowy zarost. Charakterystyczne czarne, wyraziste brwi oraz zdecydowany wykrój warg, będące zresztą cechą potomków Wielopolskiego, wskazują na dbałość o szczegół. Nawet jeśli mamy do czynienia z portretem malowanym w osiem lat po śmierci Franciszka, to Misiowski dołożył starań, by wojewoda sieradzki był podobny do innych jego podobizn<sup>92</sup>. Można wręcz odnieść wrażenie, że artysta kopiował jego twarz z dobrej klasy portretu, pozwalającego na dokładne odwzorowanie rysów twarzy, a przynajmniej przydanie im w miarę realnego, przekonującego wyglądu.

Postać modela jest wydobyta z tła za pomocą mocnego i jednocześnie rozproszonego źródła światła, które błyszczy w pancerzu Wielopolskiego i ślizga się nieco na ciężkiej, zielonej powierzchni tkaniny za jego plecami. Malarz zastosował jasne, zdecydowane plamy barwne, nakładane ze znaczną wprawą na płótno gładko. Ślady pędzla widać jedynie w miejscach, gdzie Misiowski usiłował ukazać fakturę futra soboli, lub gdy chciał podkreślić blask klejnotów zdobiących gwiazdę orderową. Taki sposób malowania artysta zapożyczył z dworskiego malarstwa, a stosował w większości swoich sygnowanych prac. Właśnie charakterystyczne podejście do koloru oraz sposób nakładania farby są głównymi cechami warsztatowymi Misiowskiego, który pragnął upodobnić swoje obrazy ze względu na wymagania zlecniodawców do prac malarzy dworskich.

W przypadku portretu Franciszka Wielopolskiego, mamy do czynienia z czerpaniem wzorców bezpośrednio z ówczesnych portretów monarszych Augusta II i Augusta III, malowanych przez tego artystę. Trudno powiedzieć, czy Misiowski widział na własne oczy podobne kompozycje; mógł swobodnie naśladować wizerunki królewskie dzięki

<sup>88</sup> Ibidem, s. 142; W. Ozdoba-Kosierkiewicz, *Portret XVII-XVIII wieczny...*, op. cit., s. 164.

<sup>89</sup> B. Modrzejewska, *Dwa portrety Franciszka Gonzagi...*, op. cit., s. 140–144.

<sup>90</sup> T. Chrzanowski, *Wędrowki po Sarmacji europejskiej*, Kraków 1988, s. 230, przyp. 13.

<sup>91</sup> B. Modrzejewska, *Portret XVII-XVIII wieczny...*, op. cit., 145; W. Ozdoba-Kosierkiewicz, op. cit., s. 164; E. Jeżewska, *Malarstwo historyczne w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach (wydarzenia do II wojny światowej)*, RMNKi, t. 23, Kielce 2007, s. 74.

<sup>92</sup> B. Modrzejewska, *Dwa portrety Franciszka Gonzagi...*, op. cit., s. 144, 140; wydaje się bardzo prawdopodobne, że portret z 1740 roku był wzorowany na wcześniejszym portrecie Franciszka z roku 1729, w ujęciu całopostaciowym, znajdującym się dziś w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach.



Il. 13. A.J. Misiowski, *Portret Franciszka Wielopolskiego, margrabiego Myszkowskiego*, 1740.

dostępności grafiki<sup>93</sup>. Ujęcie postaci, także takie elementy stroju jak płaszcz, wydają się wręcz skopiowane z wizerunków Augusta III. Trzeba dodać, że poza z lekko wzniesioną ręką, która wskazuje widzowi widok za plecami, jest zapożyczona z portretu Augusta III, kopii obrazu Louisa de Silvestre'a, z roku 1733, przechowywanego obecnie w Muzeum Okręgowym w Toruniu<sup>94</sup>. Tło portretu, a dokładniej scena oblężenia miasta, wydaje się być zaczerpnięta wprost z dwóch innych prac wzorowanych bezpośrednio na dziełach Silvestre'a, portretu Augusta II z ok. 1736 roku<sup>95</sup>, znajdującego się w zbiorach wawelskich. Nie można odmówić Misiowskiemu wprawy w malowaniu, ale zarazem pewnych braków warsztatowych, objawiających się zbyt sztywnym trzymaniem się wzorów malarskich Silvestre'a<sup>96</sup>. Należy pamiętać, że sposób jego malowania był wynikiem panującej wówczas mody na reprezentacyjne portrety, które miały ukazywać pełne godności oblicze dygnitarzy.

Wymowa portretu wydaje się być jasna. Franciszek został przedstawiony jako obrońca Krakowa z roku 1702, kiedy to miasto uległo szturmowi wojsk szwedzkich Karola XII Wittelsbacha. Jego wygląd - zmęczonego, nieco zrezygnowanego człowieka - wskazuje na nieszczęśliwe zakończenie tego epizodu z wojny północnej. Niebagatelne znaczenie ma namalowanie Wielopolskiego udekorowanego Orderem Orła Białego. Dotychczas sugerowano, że Franciszek wcale nie otrzymał tego odznaczenia, ale nowsze ustalenia wskazują na datę 1719, jako moment przyznania odznaczenia orderu przez króla<sup>97</sup>. Du-

<sup>93</sup> E. Łomnicka-Żakowska, *Graficzne portrety Augusta II i Augusta III Wettynów w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 1997, s. 110-111, il. 38; s. 310-311, il. 11.

<sup>94</sup> Louis de Silvestre, *francuski malarz dworu Augusta II i Augusta III. Obrazy ze zbiorów polskich*, Warszawa 1997, il. 19.

<sup>95</sup> Ibidem, il. 10.

<sup>96</sup> I. Voise, *Twórczość portretowa Louisa de Silvestre'a jako problem indywidualności artysty w wieku XVIII w: Sztuka I. poł XVIII wieku*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Rzeszów 1978, Warszawa 1981, s. 222-224.

<sup>97</sup> M. Męclewska, *Kawalerowie i statuty Orderu Orła Białego 1705-2008*, Warszawa 2008, s. 149.



Il. 14. A.J. Misiowski, *Portret Aleksandra Jana Jabłonowskiego*, 1740.

żym nadużyciem jest okrycie wojewody książęcym płaszczem - choć Wielopolski miał możliwość na wskazywanie nawet na swoje królewskie korzenie po roku 1729, czyli po przyjęciu nazwiska Gonzagi-Myszkowskiego, to tytułu księcia nie stosował.

Z kolei portret Aleksandra Jana Jabłonowskiego, ukazuje go w ujęciu do pasa, na tle potyczki wojsk polskich z wrogą armią; w oddali mającą dachy i wieże miasta. Za plecami Aleksandra Jana, podobnie jak w przypadku Wielopolskiego, Misiowski umieścił pilaster na postumencie, częściowo zasłonięty przez ciemnozieloną, udrapowaną kotarę. Jabłonowski ubrany w czerwony kontusz założony na kolczugę, lewą rękę wspiera o rękojeść szabli, w prawej dzierży buławę regimentarza. Nosi podkręcone wąsy, jest gładko strzyżony jak przystało na polskiego szlachcica. Jego groźne, stanowcze spojrzenie sugeruje charakter miłośnika wojskowości, a cała postawa ze sceną batalistyczną w tle wskazuje na to, że mamy do czynienia ze spadkobiercą wojennej sławy przodków. Obraz ten nie odbiega stylistycznie od portretu Wielopolskiego.

Jest to jeden z trzech opublikowanych dotychczas wizerunków Jabłonowskiego. Dwa pozostałe to portrety konne, niezwiązane z obrazami należącymi do Wielopolskich<sup>98</sup>. Jak do tej pory badacze zdołali wskazać jeden wizerunek, znajdujący się w rękach prywatnych, który mógłby być pierwowzorem portretu Jabłonowskiego<sup>99</sup>. Jednak w zbiorach Muzeum Zamojskich w Kozłowie przechowywany jest jeszcze jeden, XIX-wieczny, niesygnowany portret Aleksandra Jana Jabłonowskiego, który wydaje się być kopią, lub wręcz pierwowzorem portretu magnata z roku 1705, na podstawie którego Misiowski miałby wykonać wizerunek z roku 1740. Obraz z Kozłówki, prócz podob-

<sup>98</sup> Zob. *Malarstwo polskie XVII-XIX wieku. Obrazy olejne. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, red. P. Łukaszewicz, Wrocław 1992, s. 164, nr 505, także A. Betlej, *Sibi, Deo, Posteritati. Jabłonowscy a sztuka w XVIII wieku*, Kraków 2010, s. 64-65; T. Bernatowicz, op. cit., s. 84-85.

<sup>99</sup> Był parokrotnie reprodukowany, zob. *Polaków portret własny*, kat., red. M. Rostworowski, cz. 2, Warszawa 1986, s. 67; M. Pieniążek-Samek, A. Oborny, J. Głowska, *Kielce. Historia - kultura - sztuka*, Kielce 2003, s. 148.

nych rozmiarów, identycznego układu postaci, różni się jednak od dzieła Misiowskiego brakiem pilastra oraz sceny batalistycznej. Różnicą jest nasycenie barw w obrazie, które są znacznie bardziej wyraziste, nieznany malarz zastosował także głębszy światłocień. Ponad lewym ramieniem Jabłonowskiego umieszczono inskrypcję informującą o jego piastowanych urzędach i osiągnięciach. Nad napisami umieszczono tarczę z herbem Prus (III), nakrytą szlachecką koroną rangową.

W tym przypadku mamy do czynienia z wizerunkiem magnata, pochodzącego z najznacniejszych rodzin w Rzeczypospolitej, której przedstawicielami byli hetman wielki koronny Stanisław Jabłonowski (1634-1702) czy Jan Stanisław Jabłonowski (1669-1731), wojewoda ruski. Wielopolskiemu przy zleceniu namalowania tego wizerunku chodziło przede wszystkim o ukazanie ojca swojej żony i tym samym podkreślenie znaczących koligacji. Możliwe jednak, że ze względu na sposób namalowania obu krewnych, a także charakter obu obrazów (pedant) Wielopolski pragnął także zilustrować odbiorcom inny, ważniejszy przekaz.

Mamy do czynienia z portretami realistycznymi a jednocześnie kreującymi wyobrażenie o postaci. W kontekście istnienia identycznego pod względem formalnym portretu Aleksandra Jana Jabłonowskiego, potomka hetmana wielkiego koronnego, który parokrotnie zmieniał orientację polityczną w czasie wojny domowej, portret Wielopolskiego można interpretować jako przedstawienie obrońcy sprawy saskiej w Rzeczypospolitej, wiernego sługę państwa i króla, a także - magnata o znacznym pochodzeniu. Narzuca się również jeszcze inne spostrzeżenie. Franciszek Wielopolski został ukazany jako typowy przedstawiciel stronnictwa dworskiego, ubranego w strój zachodni, natomiast Jabłonowski nosi się jak przedstawiciel stronnictwa Potockich, zwanego też stronnictwem patriotycznym. Pod obydwooma konterfektami umieszczono inskrypcje w różnych językach, pod obrazem z Franciszkiem - po łacinie, z Aleksandrem - po polsku. Jan Wielopolski, zlecając namalowanie takiej pary portretów, prócz podkreślenia swojego pochodzenia i koligacji, najprawdopodobniej chciał także wskazać siebie jako spadkobiercę dwóch tradycji i odwołać się do panującej w latach 40. wieku XVIII sytuacji, kiedy to arenę polityczną kraju zdeterminowała walka między dwoma stronnictwami - Czartoryskich oraz Potockich.

W połowie lat 40. XVIII wieku prócz wspomnianych portretów Jana Wielopolskiego oraz jego ojca, teścia, a także żony, powstała grupa obrazów, które przedstawiały krewnych lub związane z rodziną osoby. Nawiązywały one do wcześniej wspomnianych wizerunków Anny Konstancji i Hieronima Lubomirskich ujętych w owal, tworząc *de facto* jeden zwarty pod względem formalnym zespół płócien.

Jako pierwszy należy wskazać wizerunek przedstawiający młodego mężczyznę w ciemnej zbroi okrytej czerwonym płaszczem. Podobizna może przedstawiać Aleksandra Dominika Wielopolskiego, starostę opoczyńskiego i rabsztyńskiego, zmarłego w roku 1725<sup>100</sup>. Taka hipoteza wydaje się dziś najbardziej prawdopodobną. Nie dysponujemy innymi portretami tego magnata, którego postać była związana z zamkiem w Suchej - był synem Anny Konstancji z Lubomirskich (zm. 1726), a także przez pewien czas opiekunem młodego Jana, kiedy ten podróżował na zagraniczne studia<sup>101</sup>. Ponadto był popularny wśród braci szlacheckiej ze względu na swoją szlachetność i mę-

<sup>100</sup> Więcej o Aleksandrze Dominiku, zob. T. Żychliński, *Złota księga...*, op. cit., s. 189; A. Komoniecki, op. cit., s. 553.

<sup>101</sup> A. Komoniecki, *Chronografia albo dziejopis...*, op. cit., s. 515.



Il. 15. *Portret Aleksandra Dominika Wielopolskiego*, lata 40. XVIII w.



Il. 16. *Portret Urszuli z Potockich*, 1. poł. XIX w.

stwo; obwołano go nawet marszałkiem koła rycerskiego<sup>102</sup>. Jak do tej pory obraz nie był nigdzie publikowany i jedyną pewną informacją o nim dotyczy pochodzenia płótna ze zbiorów pałacu w Chrobrzu<sup>103</sup>. Stylistycznie wydaje się być podobny do portretu wojewody sandomierskiego Jana Wielopolskiego w stroju francuskim. Ma podobną do tamtego obrazu, ciemną, jakby przydymioną tonację, najwyraźniej wynikającą z grubej warstwy werniksu. Podobny układ postaci, również podobny, niezwykle gładki sposób nakładania farby wskazują na tę samą rękę artysty.

Kolejny portret z serii przedstawia Franciszka Wielopolskiego. W roku 2008 został wystawiony na sprzedaż w jednym z polskich domów aukcyjnych. Zadatowano go wówczas na 1. poł. XVIII wieku. Przedstawia Franciszka w ujęciu do pasa, ubranego w zbroję i charakterystyczną perukę *a la lion*. Jego lewe ramię okrywa płaszcz podbity sobolami, a na pierś splota niebieska wstęga Orderu Orła Białego; krzyż odznaczenia został wyeksponowany. Bardzo realistycznie oddana twarz, zmarszczki, także parodniowy zarost - podany opis wskazuje na wyraźne kopiowanie wcześniej omówionego portretu autorstwa Misiowskiego z roku 1740. Nie da się niestety, przeprowadzić dokładniejszej analizy formalnej tego konterfektu, gdyż nie ma możliwości zobaczenia oryginału. Sama forma portretu, ponownie przedstawienie postaci w owalu na prostokątnym płótnie wskazuje przynajmniej na naśladownictwo starszego portretu, jeśli nie bezpośrednie pochodzenie z Suchoj. Co ciekawe, także ten obraz ma swój odpowiednik w zbiorach muzeum pałacowego w Kozłowie<sup>104</sup>. Datowany na 4. ćw. wieku XIX wize-

<sup>102</sup> T. Żychliński, *Złota księga...*, op. cit., s. 189.

<sup>103</sup> Informacja od pracowników Muzeum Narodowego w Kielcach.

<sup>104</sup> W tym miejscu pragnę podziękować opiekunom działu zbiorów dawnych muzeum, za udostępnienie kart katalogowych. Jak do tej pory portrety były częściowo niepoprawnie rozpoznane, jednak ich zestawienie z portretami z Muzeum Narodowego w Kielcach pozwoliło rozwiązać wszelkie wątpliwości

runek Franciszka zdobi Salon Czerwony pałacu. Identyczny układ postaci wskazuje na wzorowanie się na portrecie z aukcji, lub też na odwołanie się do wspólnego pierwowzoru. Artysta zdecydował się jednak w tym przypadku na nieco większe dopracowanie walorów malarskich dzieła - pogłębił światłocien, co nadało lepszy wyraz postaci. Cień podkreśla zmarszczki na czole modela, modeluje fakturę i fałdy płaszcza, natomiast światło lśni na pancerzu. Niestety, w obecnej chwili nie da się nic więcej powiedzieć o temat obu obrazów.

Wśród portretów z galerii Jana ujętych w owal, a pochodzących ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach znajduje się jeszcze jeden wizerunek przedstawiający anonimową kobietę. Jak do tej pory niepublikowany, był uznawany za wizerunek Rozalii z Moszczeńskich Wielopolskiej<sup>105</sup> pochodzący z 2. poł. XVIII wieku. Wydaje się to jednak mało prawdopodobne, skoro domniemana Moszczeńska, pochodząca ze średniozamożnej szlachty, nosi na sobie płaszcz lamowany sobolim futrem, atrybut magnaterii lub rodzin o pochodzeniu książęcym. Nie jest to portret XVIII-wieczny, ale raczej jego kopia z wieku XIX, dość powiedzieć, że jego ogólny charakter wpisuje się w zespół wizerunków ujętych w owal.

Przedstawia kobietę w czerwonej sukni i niebieskim płaszczu, udekorowanej Orderem Krzyża Gwiazdowego. W ciemne, prawie czarne włosy oraz uszy ma wpiętą biżuterię. Wyraziste rysy twarzy - mocno zarysowany nos, czarne łuki brwi, ciemne oczy, wskazują na duże podobieństwo do innej sportretowanej magnatki, żony Hieronima - Urszuli z Potockich<sup>106</sup>. Dowodem potwierdzającym taką hipotezę jest odznaczenie orderowe, które spośród kobiet Wielopolskich otrzymała Anna z Lubomirskich oraz Urszula Potocka, udekorowana Gwiazdą Krzyża Gwiazdowego w roku 1745<sup>107</sup>.

Ostatnim portretem ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach, który należy do grupy wizerunków w owalu, jest niesygnowany i dotychczas niepublikowany portret pochodzący z pałacu w Chrobrzu. Przedstawia dojrzałego mężczyznę ubranego w ciemny strój duchownego, z bęką na szyi oraz odznaczeniem Orderu Orła Białego. Jego twarz jest lekko opuchnięta, by nie powiedzieć - otyła. Płótno zostało skomponowane w sposób podobny do reszty - artysta, gładko nakładając na jego powierzchnię farbę, starał się ukazać modela jak najwierniej, lecz z pewną dozą idealizacji. Powstał zapewne także ok. połowy lat 40. XVIII wieku. Trudno dziś powiedzieć kogo przedstawia. Wielopolscy nie posiadali w swojej rodzinie duchownych, na dodatek odznaczonych Orderem Orła Białego. Z kolei wśród Potockich, w tym okresie najlepszym kandydatem mógłby być prymas Teodor Potocki (1664-1738)<sup>108</sup>, jednak zupełnie nie przypomina tajemniczego duchownego.

Portret ten zamyka obrazy z galerii Jana Wielopolskiego z pałacu w Suchej, które znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach. Można jednak z całą pewnością ustalić, że jeszcze trzy portrety pochodziły z suskiej siedziby magnata. Znajdują się one dziś w zbiorach Muzeum Zamku Królewskiego na Wawelu, w oddziale na zamku w Pieskowej Skale, gdzie trafiły ostatecznie na przełomie lat 2012-2013<sup>109</sup>. Dwa z nich

przy rozpoznaniu postaci magnatów.

<sup>105</sup> Wiadomość od pracowników muzeum, numer inwentarzowy 1587.

<sup>106</sup> Nr inw. MNKi-M-1587.

<sup>107</sup> E. Wierzbicka, *Działalność oświatowa Urszuli z Potockich Wielopolskich*, op. cit., s. 343.

<sup>108</sup> A. Link-Lenczowski, *Potocki Teodor Andrzej* w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 36, 1984-1985, s. 202-212.

<sup>109</sup> W tym miejscu chciałbym podziękować pani Joannie Winiewicz-Wolskiej z Muzeum Zamku Królewskiego na Wawelu i pracownikom oddziału tegoż muzeum w zamku w Pieskowej Skale za moż-



można połączyć z zespołem obrazów ujętych w owal, trzeci jest zupełnie osobnym płótnem, powstałym zapewne nieco później.

Pierwszy obraz to domniemany portret Urszuli z Potockich, żony Hieronima Wielopolskiego<sup>110</sup>. Przedstawia młodą kobietę w ciemnoczerwonej sukni i charakterystycznym uczesaniu z dwoma lokami opadającymi na czoło. Uważne spojrzenie damy, realizm przedstawienia, mogą wskazywać na namalowanie portretu jeszcze za życia modelki, lub znaczną wprawę malarza.

Dość płaskie potraktowanie powierzchni malarskiej, nacisk położony na oddanie wyglądu modelki, koresponduje z wcześniej wymienionymi wizerunkami i można założyć, że powstał w tym samym czasie w warsztacie tego samego malarza. Trudno stwierdzić kogo przedstawia, nie jest to na pewno Urszula z Potockich, jednak dokładne wskazanie sportretowanej jest obecnie niemożliwe ze względu na brak możliwości porównań. Może to być portret którejś z krewnych Jana, której postać byłaby ważna ze względu na zawarte małżeństwo, np. Marii Teresy z Wielopolskich, żony Michała Józefa Sapiehy, córki kanclerza Jana z trzeciego małżeństwa lub Konstancji Otylli z Wielopolskich Ogińskiej.

W Pieskowej Skale znajduje się jeszcze jeden portret, który przez Ojcumiłę Sieradzką, ze względu na cechy formalne i strój sportretowanego, został zadatowany na ok. 1760 rok. Propozycja ta nie budzi wątpliwości, obraz mógł powstać w tym czasie. Badaczka uznała, że przedstawia Jana Józefa (ok. 1733-1774), tego samego, który miałby być ukazany na portrecie Orłowskiego z roku 1746<sup>111</sup>.

Anonimowy malarz przedstawił młodego mężczyznę w ujęciu do pasa, w układzie  $\frac{3}{4}$ . Ubrany w czerwony szustokor ze złotym lamowaniem i tego samego koloru kamizelkę, uważnie spogląda na widza. Na głowie nosi modną w epoce rokoka perukę *à la Enfant*, z krótkimi lokami, zawiązaną z tyłu czarną kokardą. U dołu obrazu, malarz namalował pomarszczoną brązową draperię. Postać jest płaska, tonacja barwna zróżnicowana, ale pastelowa, drobniawo niemal rysunkowo potraktowano szczegóły ubrania jak koronki czy lamówki. Sieradzka uznała, że jest to portret namalowany przez artystę dworskiego; sugestia, że był obcego pochodzenia, wydaje się jak najbardziej trafna<sup>112</sup>. Mimo pewnej wymuszonej, statycznej pozy modela, sposób ukazania młodego Wielopolskiego wykazuje już stylizowane cechy rokokowego malarstwa.

Sieradzka pozostawiła natomiast otwartą kwestię wskazania artysty, który mógłby być autorem tego niesygnowanego obrazu, przedstawiającego Jana Józefa, syna wojewody, uznała go jednak za dzieło malarza francuskiego, lub przynajmniej za naśladowcę Mirysa<sup>113</sup>. Trudno nie zgodzić się z autorką, że obraz mógł malować artysta związany z francuskim malarstwem dworskim połowy wieku XVIII i wskazać dla niego analogie, gdyż obraz ma charakter typowego wizerunku reprezentacyjnego. Wskazanie dziś na Augustyna Mirysa, jako wykonawcę jest zbyt pochopne. Jego twórczość wyróżnia się na tle malarstwa polskiego wieku XVIII. Mimo że namalował dwa portrety dla ordynata Karola, brata Jana około 1735 roku<sup>114</sup>, to raczej wątpliwe, by w latach 60. malo-

liwość obejrzenia obrazów.

<sup>110</sup> Muzeum w zamku w Pieskowej Skale, nr inw. 4036.

<sup>111</sup> Muzeum w zamku w Pieskowej Skale, nr inw. 4028.

<sup>112</sup> O. Sieradzka, *Portrety Wielopolskich z XVIII wieku...*, op. cit., s. 123.

<sup>113</sup> Ibidem, s. 123-124.

<sup>114</sup> S. Szymański, *Sylwester August Mirys*, Wrocław - Warszawa - Kraków 1964, s. 26; O. Sieradzka, *Portrety Wielopolskich z XVIII wieku...*, op. cit., s. 122-123. Portrety Karola i Hieronima znajdują się dziś w zbiorach Muzeum Zamku Królewskiego na Wawelu, na ekspozycji stałej w Pieskowej Skale

wał dla kogoś innego niż Jan Klemens Branicki, hetman wielki koronny<sup>115</sup>. Trudno też dokonywać analizy formalnej wizerunku Wielopolskiego, na tle innych prac Mirysa - charakteryzuje je, mimo nieraz bardzo dobrego warsztatu, nierówny poziom wykonania. Znaczna ilość obrazów jak dotąd została mu przypisana na zasadzie porównań, co pozbawia całkowitej pewności w sprawie ich autorstwa<sup>116</sup>. Trudno też zgodzić się, na tym etapie badań, z propozycją Sieradzkiej, że obraz może być naśladownictwem stylu tego malarza<sup>117</sup>.

W zbiorach Muzeum Zamojskich w Kozłówce znajduje się kopia wizerunku Jana Józefa z muzeum w Pieskowej Skale. Co interesujące, anonimowy kopista, któremu można przypisać autorstwo wspominanego wcześniej portretu Franciszka, namalował Jana Józefa na większym nieco od oryginału płótnie. Prawdopodobnie dlatego też Wielopolski z kopii ma widoczną prawą dłoń, także brązowa draperia jest dłuższa. Wg noty katalogowej obraz ten miałby przedstawiać: *Franciszka Margrabiego Wielopolskiego na Żywcu i Pieskowej Skale Ordynata Gonzagę-Myszkowskiego Wojewodę sieradzkiego*, zatem dziadka Jana Józefa, a autorem oryginału miałby być Antoni Mirys (sic)<sup>118</sup>.

Ostatni portret, który należy związać z galerią Jana Wielopolskiego, pochodzący z dawnych zbiorów chroborskich, znajduje się w Pieskowej Skale. Uznany został za kolejny wizerunek wojewody sandomierskiego, powstały w wieku XIX, a będący kopią starszego obrazu, który nie zachował się do dziś<sup>119</sup>.

Ponownie mamy do czynienia z owalnym ujęciem, w którym zamknięto podobiznę mężczyzny w podeszłym wieku, ubranego w czerwoną kamizelkę i szustokor, odznaczonego Orderem Orła Białego, którego niebieska szarfa jest wyraźnie widoczna. Szczegóły stroju pozwalają stwierdzić, że osoba sportretowana została w latach 70. XVIII wieku. Twarz mężczyzny, z wyraźnie zarysowanymi czarnymi brwiami, smutnym, jakby zmęczonym spojrzeniem, masywnym nosem oraz stanowczym wyrazem ust pozwalają stwierdzić, że możemy mieć faktycznie do czynienia z portretem Jana Wielopolskiego, namalowanego na krótko przed jego śmiercią w roku 1774.

Sposób nakładania farby wyraźnie różni się od portretów z epoki, anonimowy malarz nakładał ją grubo, warstwami. Wyraźnie można spostrzec ślady pędzla, którym zaznaczał zmarszczki wojewody. Mocny kontrast światła i cienia wydobywa z mroku twarz, rzeźbiąc niemal oblicze magnata. Taki sposób malowania można rzeczywiście przypisać XIX-wiecznemu malarstwu epoki romantyzmu.

Przedstawiony zespół obrazów powiązany z galerią portretową wojewody Jana Wielopolskiego prezentują prace kilku malarzy - Antoniego Józefa Misiowskiego, Łukasza Orłowskiego, także malarzy dworskich. Wielopolski korzystał z artystów sobie dostępnych, reprezentujących dobry poziom malarskiego warsztatu. Biorąc pod uwagę fakt, że obrazy do jednej z jego najważniejszych fundacji sakralnych, kościoła w Kobylance wzniesionego w latach 1740-1750, malował Szymon Czechowicz lub jego uczniowie, to Wielopolski wyraźnie posiadał nie tylko dostęp do dobrej lub wybitnej klasy artystów, lecz miał też pewne rozeznanie w środowisku artystycznym Rzeczypospolitej. Co ważne,

(nr inw. 4034 i 4033).

<sup>115</sup> S. Szymański, op. cit., s. 37-53.

<sup>116</sup> Słownik Artystów Polskich..., t. 5., s. 585-586.

<sup>117</sup> O. Sieradzka, *Portrety Wielopolskich z XVIII wieku...*, op. cit., s. 123.

<sup>118</sup> Zbiory muzeum w Kozłówce, nr inw. MPK-MR-78.

<sup>119</sup> Informacja od pracowników muzeum w zamku w Pieskowej Skale, nr inw. 4037.

mimo niewielkiej liczby portretów, na tle innych wielkich, tworzonych przez pokolenia galerii portretowych Sapiehów z Kodnia i Krasieczyna, Radziwiłłów z Nieświeża, czy Lubomirskich z Wilanowa, prezentują nieraz wyższy poziom artystyczny. Warto dodać, że także warszawska galeria portretowa jego starszego brata, ordynata Karola, mimo że właściwie niewielka w porównaniu z wyżej wymienionymi, utrzymywała stosunkowo dobry poziom wykonania.

Obrazy z Suchoj, namalowane przez kilku różnych artystów, są utrzymane na tym samym poziomie. Spełniają ówczesne wymogi mody dworskiej, kształtowanej w 1. poł. XVIII wieku przez wzorce francuskie, najlepszymi wyrazicielami tej mody byli malarze skupieni wokół dworu Wettinów<sup>120</sup>. Są to przede wszystkim wizerunki reprezentacyjne, ukazujące członków rodziny Jana. Jednak nie tylko o samo ukazanie chwały przodków i krewnych zlecniodawcy chodziło. Wg Marii Kałamajskiej-Saeed, jednym z istotniejszych problemów związanych z portretami w galeriach magnatów była prawdziwość konterfektów. W tym celu starano się malować swoich przodków na podstawie starszych kopii obrazów, lub jak ukazano na przykładzie galerii nieświejskiej Radziwiłłów, malowano na podstawie starych grafik<sup>121</sup>. Dbano o jak najbardziej „prawdziwe” pokazanie konkretnego przodka powodowało, że w galeriach jednej tylko rodziny można znaleźć kopie tej samej podobizny. W kontekście galerii suskiej, warto przypomnieć choćby kopię portretu Hieronima Wielopolskiego autorstwa Mirysa ze zbiorów wawelskich, znajdującą się w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach<sup>122</sup>. Przemysław Mrozowski słusznie zauważył, że powstawanie galerii przodków było wynikiem nie tylko chęci ukazania splendoru i starożytności rodziny zlecniodawcy, ale także z potrzeby uwiarygodnienia<sup>123</sup>. Legitymizacja swojej znacznej pozycji, przez wskazanie na szlachetność pochodzenia swoich antenatów, była przynajmniej od czasów rokoszu Zebrzydowskiego w roku 1606 cechą charakterystyczną galerii portretowych, treści panegiryków, conceptów budujących skomplikowane konstrukcje metafor, na równi z parateatralnymi katafalkami żałobnymi<sup>124</sup>.

W przypadku galerii Wielopolskiego można stwierdzić, że mamy do czynienia z legitymizacją swojego pochodzenia poprzez wskazanie na szlachectwo przodków. Jednak wyróżnia ją także fakt, że wśród zachowanych wizerunków pewna ich liczba zdaje się wskazywać na zasługi krewnych dla kraju, czego chyba najlepszym przykładem będzie pendant portretów Wielopolskiego i Jabłonowskiego. Taki zabieg nie może dziwić, jeśli przywołamy tu treść panegiryku *Auspicia Sandomiriensis* Alberta Biegaczewicza z 1752 roku, w którym prócz pochodzenia ważne były także cnoty. Drugim istotnym rysem całego zespołu jest wspomniany dworski charakter przedstawień, który prócz nadążania za modą zlecniodawcy, ukazuje też jego zamiłowanie do sztuki i kultury francuskiej, na które wskazywali jemu współcześni.

Aleksander Stankiewicz

<sup>120</sup> I. Voise, *Twórczość portretowa Louisa de Silvestre’a...*, op. cit., s. 222-231.

<sup>121</sup> M. Kałamajska-Saeed, *Genealogia przez obrazy. Barokowa ikonografia rodu Sapiehów na tle staropolskich galerii portretowych*, Warszawa 2006, s. 37.

<sup>122</sup> O. Sieradzka, *Portrety Wielopolskich z XVIII wieku...*, op. cit., s. 119.

<sup>123</sup> P. Mrozowski, *Imagines maiorum - galerie przodków w kulturze dawnej Polski. Między imaginacją a potrzebą wiarygodności w: Polska i Europa w dobie nowożytnej. Prace naukowe dedykowane Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu*, Warszawa 2009, s. 287-290.

<sup>124</sup> S. Baczewski, *Szlachectwo. Studium z dziejów idei w piśmiennictwie polskim (II poł. XVI wieku – XVII wiek)*, Lublin, 2009, s. 144-156, 217-234.

A PORTRAIT GALLERY OF JAN WIELOPOLSKI (1700-1774),  
THE VOIVODE OF SANDOMIERZ

The National Museum in Kielce holds a set of portraits owned by the Wielopolski family, originally held by Margrave Aleksander Wielopolski (1803-1877) in his mansion in Chroberz. He gathered his collection from various estates of his ancestors - the Pieskowa Skala castle and mansions in Krakow, Warsaw and Sucha. On the basis of archival sources, a consistent set of portraits was isolated which once adorned the interiors of Sucha mansion, the residence of Jan Wielopolski, the Voivode (Province Governor) of Sandomierz. The canvases feature all of the magnate's most important relatives - representatives of the Wielopolski, Jabłonowski and Potocki families. The portraits show good artistic quality and may be credited to Krakow-based painters: Antoni Józef Misiowski, Łukasz Orłowski and an anonymous artist related to the painters of the royal court in Warsaw. The exact age of the paintings was established on the basis of formal, iconographic and costume studies, which showed that the portraits had been painted in three phases: in the early 1720s, in the 1740s and in the 1750s. The accompanying commentary supplements the present knowledge of Polish painting in the Saxon period (1697-1763).

In addition to attribution, dating and tracing back the origins of the respective portraits, the gallery was also analysed against the background of family propaganda developed by Jan Wielopolski. Himself a Province Governor and brother of Margrave Karol Wielopolski Gonzaga-Myszkowski of Mirów (the principal heir of a large magnate family fortune based in Pińczów), he decided to elevate his own image by references to common ancestry and emphasis on kinship with the country's most eminent magnate families.

*Aleksander Stankiewicz*

JOANNA KACZMARCZYK

## WZORY IKONOGRAFICZNE W MALARSTWIE HADZIEWICZA NA PRZYKŁADZIE OBRAZÓW SAKRALNYCH WOJ. ŚWIĘTOKRZYSKIEGO

*Brak monografii o Rafale Hadziewiczu w nauce profesor Zygmunt Batowski, wnikliwy i głęboki badacz naszej przeszłości artystycznej uważał za brak dotkliwy. Zadanie to, powierzone przez Niego przed laty, spełniam obecnie, zdając sobie sprawę z niekompletności mej pracy<sup>1</sup>.*

Po blisko czterdziestu latach od ukazania się artykułu, z którego pochodzi cytowany fragment, Muzeum Narodowe w Kielcach podjęło się przygotowania monograficznej wystawy poświęconej twórczości Rafała Hadziewicza<sup>2</sup>. Przerwane na kilka lat prace wznowiono w 2012 roku.

Stan badań nad życiem i twórczością tego artysty jest dość skromny<sup>3</sup>. Obszerny artykuł J. Puciata-Pawłowskiej stanowi jedyne opracowanie życia i twórczości artysty, które ukazuje ją w szerszym kontekście sztuki polskiej XIX wieku, oraz omawia działalność pedagogiczną Hadziewicza. Pozostałe publikacje, to głównie komunikaty dotyczące poszczególnych prac artysty w „Rocznikach” i katalogach zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach, przewodnikach oraz wzmianki w prasie kieleckiej<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> J. Puciata-Pawłowska, *Rafał Hadziewicz 1803-1886. Życie i twórczość*, „Teka Komisji Historii Sztuki” Towarzystwa Naukowego w Toruniu, t. 2, 1961, s. 213-391.

<sup>2</sup> Prace nad przygotowaniem monografii artysty rozpoczęła na początku lat 90. XX wieku kustosz Elżbieta Jeżewska. Przeprowadzono wówczas kwerendy w placówkach muzealnych i zbiorach bibliotecznych oraz przy współpracy z KOBIDZ (NID) pozyskano wstępne informacje o obrazach Hadziewicza w obiektach sakralnych.

<sup>3</sup> E. Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, t. 5, Paris 1976, s. 354; A. Lewicka-Morawska, M. Małachowski, M.A. Rudzka, *Słownik malarzy polskich. Od średniowiecza do modernizmu*, t. I, Warszawa 1998, s. 69; P. Morawski, *Rafał Hadziewicz (1803-1886). Życie i twórczość. W 150 rocznicę urodzin* (praca magisterska pod kier. prof. Karola Estreichera na UJ, 1954 r.); *Polski Słownik Biograficzny*, t. 9, Wrocław 1960-1961, s. 226-228 (hasło opr. A. Dzierzbicka, B. Miodońska); J. Puciata-Pawłowska, *Rafał Hadziewicz...*, op. cit.; U. Thieme, F.C. Willi, *Allgemeine Lexikon der Bildenden Kuenstler*, t. 15, Leipzig 1922, s. 421-422.

<sup>4</sup> E. Jeżewska, *Artysta malarz Rafał Hadziewicz (1803-1886) - przed wystawą monograficzną*, *Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach* (dalej RMNKi) t. 22, Kielce 2006, s. 78-89 - tu także wcześniejsza



Il. 1. R. Hadziewicz, *Ukrzyżowanie*, ołtarz główny w kościele pw. Św. Mikołaja w Lisowie.

Swoistym paradoksem jest to, że malarstwo religijne, stanowiące obok portretu najistotniejszy i najszerzej reprezentowany nurt w twórczości artysty, jest najmniej znane i niemal w całości naukowo nieopracowane. Wynika to w dużej mierze z faktu, że większość obrazów o tej tematyce znajduje się nadal w miejscach, do których były przeznaczone, czyli w świątyniach.

Wznawiając prace nad monografią Hadziewicza, badania rozpoczęto od kwerend w obiektach sakralnych i zbiorach prywatnych, tak by katalog dzieł artysty był jak najpełniejszy. Wskazania do poszukiwań stanowią zarówno źródła archiwalne, liczne informacje w prasie z epoki, jak i opracowania znajdujące się w urzędach konserwatorskich. W niniejszym artykule omówiony zostanie zespół dzieł znajdujących się w kościołach w Lisowie, Wzdole Rządowym i Oleśnicy, czyli w obiektach sakralnych na terenie obecnego województwa świętokrzyskiego. Trzy obrazy zdobiące kaplicę szpitala św. Aleksandra w Kielcach przedstawione zostaną w osobnym opracowaniu.

W kościele w Lisowie (gm. Morawica) znajdują się trzy obrazy pędzla Rafała Hadziewicza: *Ukrzyżowanie* i *św. Mikołaj* (na zasuwie) w ołtarzu głównym oraz *Św. Józef z Dzieciątkiem* w prawym ołtarzu bocznym.

W twórczości Hadziewicza wątki pasyjne należą do rzadkości. W latach 60. XIX wieku, jak podaje „Gazeta Warszawska”, artysta namalował 12 obrazów przedstawiających *Stacye Męki Ukrzyżowania Chrystusa Pana* przeznaczonych „do dóbr J.W. Sobańskiego<sup>5</sup>. Prócz wspomnianych obrazów, o których nie wiadomo obecnie czy zachowały się do dziś, w artystycznym dorobku Hadziewicza odnotować możemy kilka scen przedstawiających Ukrzyżowanie. Obraz z kościoła w Lisowie jest jednym z nich<sup>6</sup>. (Il. 1)

literatura wraz z wybranymi pozycjami słownikowymi.

<sup>5</sup> „Gazeta Warszawska” 1860, nr 72, s. 1.

<sup>6</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. III, z. 1; red. J. Z. Łoziński, B. Wolf, Warszawa 1957, s. 34;

Reprezentuje on typ przedstawienia charakterystyczny dla sztuki potrydenckiej<sup>7</sup>, w redakcji wypracowanej przez artystów włoskich m.in. Guido Reniego<sup>8</sup>, z którego dziełami Hadziewicz spotkał się podczas pobytu we Włoszech - którego cenił, podziwiał, i którego twórczość niejednokrotnie wykorzystywał jako źródło inspiracji do komponowania własnych prac. Omawiana scena pozbawiona jest dramatyzmu, co nie oznacza, że nie ma w niej uczucia. Chrystus jest sam, przybity do krzyża stojącego na wzgórzu. Jego postać z szeroko rozpiętymi ramionami wypełnia prawie całą przestrzeń płótna, ręce sięgają górnych narożników, stopy przybite do krzyża jednym gwoździem sięgają niemal ziemi. Krzyż ustawiony jest na umownie potraktowanym wzniesieniu w półkolistym kształcie, co sugerować może także ustawienie go na ziemskim globie. Nadaje to scenie bardziej uniwersalistyczny charakter - oto Chrystus, Zbawiciel całego świata. W scenie tej skupił się artysta nie na widzianym ludzkimi oczami cierpieniu, a na odkupieniu poprzez śmierć. Wrażenie to zdaje się podkreślać zarówno brak dynamiki w sylwetce Jezusa, spokojny wyraz twarzy, jak i niemal niewidoczne rany. Czytelnym zaś elementem jest umieszczona nad głową Zbawiciela tabliczka z napisem: INRI - Iesus Nazarenus Rex Iudeorum. Ciemne, brunatne i niedookreślone żadnym konkretnym pejzażem tło sugeruje, że scena przedstawia nie wydarzenie historyczne, osadzone w miejscu i czasie, a samą ideę zbawienia ludzkości. Kompozycja obrazu jest niezwykle wyważona, sylwetka Chrystusa zbudowana z anatomiczną poprawnością, miękko modelowana, niemniej mięśnie pozbawione są jakiegokolwiek napięcia. Głowa opuszczona na piersi, włosy gładkie, jakby przyczesane opadają na prawe ramię Zbawiciela. Ten liryczny ton sprawia, że obraz stanowi przedstawienie skłaniające do osobistej, intymnej rzec można, modlitwy i kontemplacji. Warto w tym miejscu wspomnieć kilka innych przedstawień Chrystusa ukrzyżowanego autorstwa Rafała Hadziewicza, które taką właśnie liryczną stylistyką przypominają obraz z kościoła w Lisowie. Są to malowidła z ołtarza w kościele w Grójcu<sup>9</sup> z 1868 roku, dwa rysunki ze zbiorów Działu Rycin Muzeum Narodowego w Kielcach<sup>10</sup>, a zwłaszcza rysunek ze szkicownika z 1832 roku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie<sup>11</sup>. To ostatnie przedstawienie zostało opatrzone przez artystę komentarzem: ...z *modela żyjącego w Akademii Francuskiej w Rzymie w 1832*. Szkicowana z natury postać z poprawną i wnikliwie oddaną anatomią (schematycznie potraktowane

J. Puciata-Pawłowska, *Rafał Hadziewicz...*, op. cit., s. 366-367, il. 88.

<sup>7</sup> J. Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, [Norfolk 1980], s. 81; o stosunku Kościoła do sztuki w epoce potrydenckiej zob. m.in.: M. Kaleciński, *Muta praedicationis. Studia z historii i recepcji malarstwa włoskiego doby potrydenckiej*, Warszawa 1999, s. 9-31; P. Krasny, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria Sztuki sakralnej w pismach Roberta Bellarmina, Cezarego Boroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeusza i innych pisarzy kościelnych doby nowożytnej*, Kraków 2010 (tam obszerna literatura).

<sup>8</sup> Por. *Ukrzyżowanie z kościoła San Lorenzo in Lucina w Rzymie* (<http://www.flickr.com/photos/henmagonza/4170952251/in/photostream/>) czy z *Galleria Estense w Modenie*. (<http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-12899.html>) - dost. 29.09.2013; O G. Reni zob. m. in. U. Thieme, F. Becker, *Allgemeine Lexikon der Bildenden Kuenstler*, t. XXVIII, Leipzig 1934, s. 162-166.

<sup>9</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. X, z. 5, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, Warszawa 1980, s. 21; J. Puciata-Pawłowska, *Rafał Hadziewicz...*, op. cit., s. 366; Tu scena rozbudowana jest o towarzyszące pod krzyżem postacie, przez co kompozycja bliższa jest *Ukrzyżowaniu* Guido Reniego z ok. 1617 roku, znajdującemu się w Pinakotece Narodowej w Bolonii, il.: [http://www.pinacotecabologna.beniculturali.it/collezione/percorsi/percorsoEsp\\_A.php?IDSala=24&IDOpera=282](http://www.pinacotecabologna.beniculturali.it/collezione/percorsi/percorsoEsp_A.php?IDSala=24&IDOpera=282). (dostęp 29.09.2013).

<sup>10</sup> *Ukrzyżowanie*, Muzeum Narodowe w Kielcach (dalej MNKi) nr inw.: MNKi/GR/333; *Chrystus na krzyżu*, nr inw.: MNKi/GR/334; *Ukrzyżowanie*, nr inw.: MNKi/GR/335 (rewers).

<sup>11</sup> *Chrystus na krzyżu*, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw.: Rys. Pol.5983/17.



Il. 2. R. Hadziewicz, *Św. Mikołaj*, obraz na zasuwie ołtarza głównego w kościele pw. Św. Mikołaja w Lisowie.

Il. 3. Sygnatura na obrazie *Św. Mikołaj* z kościoła pw. Św. Mikołaja w Lisowie.

ręce), ukazana w pozie ukrzyżowania (z zaznaczonym w tle krzyżem), pozbawiona jest napięcia, jakie towarzyszyłoby zawieszeniu na krzyżu. Przypomina raczej sylwetkę upozowaną z rozłożonymi, lecz swobodnie podpartymi ramionami. Koniecznego napięcia nie ma także w mięśniach nóg. Wszystko to wskazuje na rozłożone akcenty w omawianych scenach, które skłaniać mają nie do kontemplacji męki, a zbawczej misji Chrystusa. Czy były to treści narzucone przez zleceniodawców, czy też wynikały z wrażliwości artysty, pozostaje kwestią otwartą, jednak wspomniane szkice skłaniać mogą do konkluzji, że liryka bliższa była Hadziewiczowi niż dramaturgia.

Również w ołtarzu głównym kościoła w Lisowie, tym razem na zasuwie, znajduje się obraz namalowany przez R. Hadziewicza przedstawiający patrona parafii - św. Mikołaja<sup>12</sup>. W dolnej części obrazu, zasłoniętej obecnie przez tabernakulum umieścił artysta sygnaturę: *R. Hadziewicz 1870/w 69<sup>ym</sup> roku życia [...]*<sup>13</sup>. (Il. 2, 3)

Przedstawienie oparte jest na jednej z legend o świętym biskupie<sup>14</sup>. Centrum kompozycji wypełnia grupa figuralna: św. Mikołaj z długą siwą brodą w albie i kapie z mitrą na głowie i pastorałem w lewej ręce, przy nim dwie młode niewiasty i dziewczynka, uratowane przed nierządem<sup>15</sup>. Tło stanowi fragment architektury, z łukiem arkadowym

<sup>12</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. III, z. 1; red. J.Z. Łoziński, B. Wolf, Warszawa 1957, s. 34 - tu błędnie obraz określony jako anonimowe dzieło z XVIII wieku.

<sup>13</sup> Dokumentacja konserwatorska, U. Górka-Jończyk; Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Kielcach.

<sup>14</sup> J. de Voragine, *Złota legenda*, Warszawa 1955, s. 6-14.

<sup>15</sup> *Po śmierci rodziców [św. Mikołaj] poczęł zastanawiać się, w jakich sposób użyć swych wielkich bogactw nie dla sławy wśród ludzi, lecz dla chwały Bożej. Wtedy to pewien jego sąsiad, człowiek dość dobrego rodu, zmuszony był z biedy trzy swoje niezamężne córki wysłać na ulicę, aby w ten sposób móc żyć za cenę ich hańby. Gdy święty dowiedział się o tym, wzdrygnął się na myśl o takiej zbrodni i zwinąwszy w chustę bryłę złota wrzucił ją w nocy potajemnie przez okno do jego domu i równie*





Il. 4. A.N. Św. Mikołaj, XVII w., ołtarz boczny,  
w lewej nawie w kościele  
pw. Św. Andrzeja Apostoła w Suchedniowie.

po lewej stronie. Całość utrzymana jest w tonacji ciepłych ugrów z jasnym akcentem w partii szat świętego i czerwieni sukienki jednej z niewiast.

W prezentowanym obrazie powtórzył Hadziewicz układ kompozycyjny namalowanego w 1850 roku ołtarza do kościoła w Szczepieszynie<sup>16</sup>, ten zaś, co do tej pory nie było wiadome, wzorowany jest bezpośrednio na XVII-wiecznym obrazie znajdującym się dziś w kościele św. Andrzeja w Suchedniowie<sup>17</sup>. (Il. 4)

Interesującym wydaje się, że podobną kompozycję zastosował artysta do zobrazowania dwóch różnych historii z życia świętego. Na obrazie z Lisowa, św. Mikołajowi towarzyszą, jak wspomniano, uratowane przed hańbą córki ubogiego szlachcica, zaś na obrazie ze Szczepieszyna i jego XVII-wiecznym pierwowzorze ukazana jest legenda

*potajemnie odszedł. Rano zaś człowiek ów wstając znalazł bryłę złota i złożywszy Bogu dzięki wyprawiał za nią wesele swej najstarszej córce; cyt. za: J. de Voragine, Złota legenda, op. cit. s. 7; przez kolejne dni święty obdarował bryłami złota pozostałe córki, stąd jednym z jego atrybutów są trzy złote kule. Często ukazywany jest też w towarzystwie trzech młodych niewiast i choć wspomniana historia opisuje czas, gdy święty nie był jeszcze biskupem, przedstawiany jest zwykle w biskupim stroju.*

<sup>16</sup> P. Rafał Hadziewicz, prof. Sz. Szt. P. wykonał świeżo dwa wielkie obrazy: jeden, Rozmnożenie chlebów na puszcy [...] drugim jest Ś Mikołaj błogosławiący dziatki, który niedługo zajmie swe miejsce w Szczepieszyńskiej Farze (wys. l. 5, szer. l 3 c. 5) w nim znowu wabi pełna łagodności głowa świętego; cyt. za: 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.

<sup>17</sup> Obraz przeniesiony został do Suchedniowa, wraz z całym ołtarzem, ze zrujnowanej kaplicy w Rejowie w 1820 r., zob.: ks. J. Wiśniewski, *Dekanat konecki*, Radom 1913, s. 269; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. III, z. 4, red. J.Z. Łoziński, B. Wolff, Kraków 1957, s. 58. Za informację o obrazie z Suchedniowa serdecznie dziękuję dr Piotrowi Kardysiowi oraz prof. Marcie Pieniążek-Samek.

o wskrzeszeniu trzech chłopców zamordowanych i poćwiartowanych przez karczmarza<sup>18</sup>. Wobec ewidentnego podobieństwa wspomnianych już dzieł, oraz faktu, że obraz z kościoła w Lisowie powstał z pewnością najpóźniej, warto odnieść się krótko do wspomnianych kompozycji oraz dwóch rysunków ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, które uznać można za szkice przygotowawcze do obrazu szczeczerszyńskiego<sup>19</sup>. Na jednym z nich (nr inw. 146044), w dolnej części umieścił artysta napis (obecnie częściowo nieczytelny) [...] *ryso: z obrazu [...]*, co wskazuje na to, iż nie jest to kompozycja samodzielnie obmyślana. Obraz, z którego Hadziewicz wykonał szkice, znajduje się, jak wspomniano wcześniej, w ołtarzu kościoła św. Andrzeja w Suchedniowie, w lewej nawie. To niewielkich rozmiarów dzieło zachwyca kunsztem malarskim, klarownością i równowagą kompozycji, harmonią kolorów, nic więc dziwnego, że artysta tak rozmiłowany w sztuce dawnych mistrzów „wyczuł” dzieło warte naśladowania. Jak widać, Hadziewicz nie tylko podczas artystycznych wędrówek, odbywanych w ramach stypendium gromadził rysunki, które w przyszłości stanowiły kanwę do malarских realizacji, ale i w późniejszym okresie nie pomijał okazji do korzystania z wartych naśladowania wzorów.

Obraz z kościoła w Lisowie i wspomniane powyżej pierwowzory łączy podobny układ kompozycyjny - dominująca sylwetka św. Mikołaja po prawej stronie obrazu i grupa postaci skupiona po lewej, z tą jednak różnicą, że w kościele w Lisowie ukazane są trzy niewiasty, zaś w obrazie ze Szczeczerszyna, warszawskich szkicach i ich pierwowzorze, anioł i trójka wskrzeszonych przez świętego chłopców. Fragmenty architektury z arkadą po lewej stronie stanowiące tło obrazu z Lisowa, jednego z warszawskich szkiców i ołtarza z fary w Szczeczerszynie, nie występują natomiast w suchedniowskim pierwowzorze. Zostały dodane przez Hadziewicza i stanowią jeden z elementów kompozycyjnych łączących wymienione prace artysty.

Postać św. Mikołaja stanowi dominantę wszystkich tych kompozycji: postawny mężczyzna w biskupim stroju z mitrą i pastorałem wypełnia niemal w całości centrum przedstawienia. Jednak na obrazie z Lisowa święty jest nieco bardziej pochylony w kierunku klęczących nieopodal niewiast, prawą ręką wyciągniętą w geście błogosławieństwa dotyka główki dziewczynki, zaś w lewej trzyma pastorał<sup>20</sup>. Ten układ postaci przypomina jeszcze jeden rysunek Hadziewicza, tym razem ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach. Przedstawia on co prawda św. Stanisława ze sceny *Wskrzeszenia Piotrowina*<sup>21</sup>, jednak zarówno poza świętego, lekkie nachylenie ku namalowanej u jego stóp grupie postaci, podparcie trzymanym w prawej ręce pastorałem, jak i układ wyciągniętej w geście błogosławieństwa dłoni wykazuje duże podobieństwo z omawianym dziełem.

Warto w tym miejscu przywołać jeszcze jeden obraz przedstawiający: *...hołd wdzięczności ubogiej familii składany św. Mikołajowi biskupowi za odebrane od niego dary*<sup>22</sup>,

<sup>18</sup> J. Hall, *Dictionary of Subjects...*, op. cit. s. 223; J. Marecki, L. Rotter, *Jak czytać wizerunki świętych. Leksykon atrybutów i symboli hagiograficznych*, Kraków 2009, s. 453.

<sup>19</sup> Św. Mikołaj, papier, ołówek, akwarela, nr inw. 146044; Św. Mikołaj Biskup, papier, ołówek, tusz, nr inw. Rys. Pol. 4227.

<sup>20</sup> Na obrazie ze Szczeczerszyna, szkicach ze zbiorów MNW i obrazie z Suchedniowa w lewej dłoni święty trzyma księgę, na której leżą trzy złote kule stanowiące jeden z jego atrybutów, zaś pastorał oparty jest na jego ramieniu.

<sup>21</sup> *Wskrzeszenie Piotrowina*, nr inw. MNKi/GR/6.

<sup>22</sup> „Gazeta Polska”, nr 213 z 6 VIII 1828 roku; przedr.: S. Kozakiewicz, *Warszawskie Wystawy Sztuk Pięknych w latach 1819-1845*, Wrocław 1952, s. 189.



Il. 5. R. Hadziewicz, *Św. Józef*,  
ołtarz boczny, w prawej nawie w kościele  
pw. Św. Mikołaja w Lisowie.

Il. 6. Sygnatura na obrazie *Św. Józef*,  
ołtarz boczny, w prawej nawie w kościele  
pw. Św. Mikołaja w Lisowie.

namalowany przez Hadziewicza jeszcze podczas nauki na warszawskim uniwersytecie, zaprezentowany na wystawie w 1828 roku. Znany jest on jedynie ze zdawkowego opisu, więc wskazywać go jako analogię do kompozycji z Lisowa byłoby nadużyciem, niemniej istotnym wydaje się fakt, że do ukazywania tego tematu wracał Hadziewicz kilkakrotnie. Obraz ten ważny jest także z innego powodu: wysoka ocena, jaką uzyskał, przyczyniła się do tego, że młody adept sztuki, jako niezwykle obiecujący, wysłany został na stypendium<sup>23</sup>, które z pewnością przyczyniło się do rozwinięcia jego talentu.

Trzeci obraz R. Hadziewicza w kościele w Lisowie przedstawia *św. Józefa z Dzieciątkiem Jezus* i zdobi ołtarz w prawej nawie. (Il. 5) Typ ikonograficzny *św. Józefa z Dzieciątkiem* na rękach znany jest w sztuce od XVII wieku<sup>24</sup>; malując ołtarz do lisowskiego kościoła Hadziewicz nie wyszedł poza utarty już schemat przedstawienia. *Św. Józef* ukazany jako starszy mężczyzna, trzymający na prawej ręce małego Jezusa, w lewej zaś łaskę zakończoną rozkwitłym kwiatem lilii - jeden z atrybutów mający swe korzenie w Ewangeliach Apokryficznych<sup>25</sup>. Dzieciątko w białej szacie prawą rękę wy-

<sup>23</sup> Zaszczycenie współubiegały obrazy nro 64 i 65 JP. Rafała Hadziewicza, ucznia Królewsko-Warszawskiego Uniwersytetu, wystawiając „Mariusza na ruinach Kartagenu” i „Św. Mikołaja”. Z przyjemnością widziała Deputacja w obydwu tych dziełach wiele zapatu i genialności oraz wielką łatwość w kompozycji. Życzyć by należało autorowi nieco głębszej znajomości rysunku i doskonalszego opanowania się z paletą, czego pod dobrymi mistrzami i przy pięknych wzorach z łatwością nabędzie. Deputacja uznając talent tego młodego artysty, bierze sobie za obowiązek proponować, aby mógł być kosztem Rządu za granicę wysłany, przekonana, iż to dobrodziejstwo zachęci go niewątpliwie do podwojenia pracy i gorliwości., cyt. za: S. Kozakiewicz, op. cit. s. 196-197.

<sup>24</sup> Nowy leksykon sztuki chrześcijańskiej; wyd. polskie pod red. M. Pieniążek-Samek, Kielce 2013, s. 376.

<sup>25</sup> Protoewangelia Jakuba, Ewangelia Pseudo-Mateusza, O narodzeniu Marii; *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. I, red. ks. M. Starowieyski, Lublin 1986, s. 190, 218-219, 248.

ciąga w geście błogosławieństwa, w lewej trzyma zwieńczony krzyżem ziemski glob. Pomiedzy dwoma przedstawionymi postaciami nie ma żadnej emocjonalnej więzi, nie ma uczucia, ciepła. Można zaryzykować stwierdzenie, że św. Józef pełni rolę tronu, na którym zasiada Jezus - Pan i Odkupiciel. Ten sposób przedstawienia zdaje się być zdecydowanie bliższy tradycji bizantyńskiej, św. Józef nie trzyma w ramionach Dzieciątka, lecz prezentuje Go światu<sup>26</sup>. Po prawej stronie, na froncie kołyski umieścił artysta sygnaturę: *Raf: Hadziewicz malował/roku Pan: 1878<sup>80</sup> w 77 ro[...]ży[...]w Warszawie.* (Il. 6)

Także i ten temat podejmował artysta wielokrotnie. Prócz omawianego ołtarza w Lisowie, namalował Hadziewicz *Św. Józefa z Dzieciątkiem* do kościoła św. Katarzyny w Dziektarzowie<sup>27</sup>. Nadto w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach przechowywanych jest kilka szkiców, które wykazują pewne analogie do wspomnianych obrazów<sup>28</sup>.

Trzymając się utartego schematu ikonograficznego, różnicuje artysta sceny pod względem emocjonalnym. *Św. Józef z Dzieciątkiem* namalowany w 1866 roku do kościoła w Dziektarzowie jest „najcieplejszy”, pełen uczucia, stanowi on też bezpośrednie nawiązanie do obrazów o tej samej tematyce autorstwa, umiłowanego przez Hadziewicza Guido Reniego<sup>29</sup>. (Il. 7, 8) Wymienione wcześniej szkice z kolekcji Muzeum Narodowego w Kielcach, kompozycyjnie zbliżone są do wspomnianych realizacji malarzkich, nie odnoszą się jednak do nich bezpośrednio, traktować je można raczej jako swoistą „drogę” poszukiwań artysty. (Il. 9, 10, 11)

*Św. Józef z kościoła w Lisowie* ukazany został jako starszy mężczyzna z siwymi włosami i siwą brodą okalającą twarz, stojący w pozie kontrapostu i prawą ręką podtrzymujący siedzącego Jezusa; to przeniesienie ciężaru na prawą nogę i lekkie wygięcie sylwetki równoważy kompozycję, jednak w żaden sposób nie zaznaczył artysta najmniejszego choćby wysiłku związanego z trzymaniem na ręku Dzieciątka. Ubrany w ciemnobłękitną suknię i czerwono-brunatny płaszcz, stoi na ziemi potraktowanej dość schematycznie; wrażenie nie osadzenia sceny w żadnej realnej przestrzeni, podkreśla jeszcze neutralne tło w kolorach brązów i ugrów. Jedynym elementem „ocieplającym” kompozycję jest wspomniana wyżej kołyska. Z przedstawienia „wybija się” postać Dzieciątka, a efekt ten podkreśla jaśniejsza nieco karnacja oraz biała szata. To Jezus, Pan świata (dzierżący kulę ziemską), Odkupiciel (glob zwieńczony jest krzyżem), Król (kula zwieńczona krzyżem, łac. globus cruciger, jest jednym z trzech symboli władzy królewskiej)<sup>30</sup>. Pełna

<sup>26</sup> Obrazy ukazujące Maryję - Tron Chrystusa, na których trzyma ona na kolanach małego Jezusa błogosławiącego świat zaczynają powstawać po Soborze Efeskim, zob.: D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 433.

<sup>27</sup> Autorstwo potwierdzone zostało podczas prac konserwatorskich przeprowadzonych w 2005 roku; szczegółowe informacje dotyczące m.in. sygnatury i datowania, oraz zdjęcia obrazu otrzymałam od konserwatora p. Szymona Zaremby, któremu w tym miejscu serdecznie dziękuję.

<sup>28</sup> *Św. Józef z Dzieciątkiem*, nr inw.: MNKi/GR/349; *Św. Józef z Dzieciątkiem*, nr inw.: MNKi/GR/355; *Św. Józef z Dzieciątkiem*, nr inw. MNKi/GR/358; o *Św. Józefie z Dzieciątkiem* nr inw.: MNKi/GR/358 zob.: M. Gucwa, *Szkic „Św. Józef Oblubieniec”*, Obiekt Tygodnia MNKi: [http://mnki.pl/pl/obiekt\\_tygodnia/2013/skic\\_swietego\\_jozef\\_oblubieniec/](http://mnki.pl/pl/obiekt_tygodnia/2013/skic_swietego_jozef_oblubieniec/) (dostęp. 10.10.2013)

<sup>29</sup> Por.: Guido Reni, *Św. Józef z Dzieciątkiem Jezus*, ok. 1635 r., obecnie w zbiorach Państwowego Muzeum Ermitażu w Sankt Petersburgu, il.: [https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Plik:Saint\\_Joseph\\_with\\_the\\_Infant\\_Jesus\\_by\\_Guido\\_Reni\\_c\\_1635.jpg](https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Plik:Saint_Joseph_with_the_Infant_Jesus_by_Guido_Reni_c_1635.jpg), *Św. Józef z Dzieciątkiem*, 1638-1640, obecnie w zbiorach Muzeum Sztuk Pięknych w Houston, il.: <http://www.mfah.org/art/detail/saint-joseph-and-christ-child/>, *Św. Józef*, w bazylice Santi Giovanni e Paolo w Wenecji, il.: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/t/reni/2/joseph1.html/>, (dostęp. 10.10.2013).

<sup>30</sup> *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Herder, Rome, Freiburg, Basel, Wien 1971, t. III, s. 531;



Il. 7. R. Hadziewicz, *Św. Józef*, obraz w kościele pw. Św. Katarzyny w Dziektarzewie.



Il. 8. Guido Reni, *Św. Józef*, zbiory Państwowego Muzeum Ermitażu w Sankt Petersburgu.



Il. 9,10,11. R. Hadziewicz, *Św. Józef*, zbiory Działu Rycin MNKi.

wdzięku delikatna twarz Dzieciątka nie ma w sobie jednak cienia surowości czy powagi. Ręka podniesiona w geście błogosławieństwa przywołuje skojarzenie ze słowami popularnej kolędy: *Podnieś rękę Boże Dziecię, błogosław ojczyznę miłą*<sup>31</sup>. Mimo braku

W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 415.

<sup>31</sup> F. Karpiński, *Pieśń o Narodzeniu Pańskim*, w: idem, *Pieśni nabożne*, Supraśl 1792.

emocjonalnej więzi między przedstawionymi osobami, ciepła i ludzkiej uczuciowości, obraz pełen jest uczucia. A może o to właśnie chodziło artyście - pokazać nie ludzką więź między Jezusem i Jego ziemskim opiekunem, a miłość Chrystusa do świata, który przyszedł zbawić?

Obraz malowany jest subtelnie, modelunek miękki, paleta barwna ograniczona do ciepłych tonów. Pierwotna kolorystyka jest obecnie nieco zniekształcona przez pożółtkłe i pociemniałe werniksy, jednak mimo „ślądów czasu”, obraz uznać należy za dojrzałe i przemyślane, choć nie wybitne dzieło artysty.

W „Kurierze Warszawskim” z 1854 roku czytamy: *Nieustający w pomnażaniu pamiątek treści religijnej pędzel P. Rafała Hadziewicza, przyczynił znowu nowe tego rodzaju dzieło, dla Kościoła w miasteczku Oleśnicy, Gubernji Radomskiej, Powiecie Stopnickim, istniejącego. Jest to obraz większego rozmiaru do Wielkiego Ołtarza przeznaczony, Wniebowzięcie N. Marji Panny, jako godło założenia Kościoła Oleśnickiego, przedstawiający. Przy tej okoliczności nie możemy pominąć wzmianki z dobrego pochodzącej źródła, że P. Hadziewicz, z całej wartości artystycznej dzieła tego bezinteresowną czyniąc ofiarę, w niej jedynie chwałę Boga, z uczuciem trwalej, bo jeszcze w szkołach i Uniwersytecie z dzisiejszym dóbr Oleśnicy Właścicielem i Kollatorem, zawiązanej przyjaźni, zespolić miał przyjemność, i dla tego wiadomość tę, piękny ustęp w życiu znakomitego Artysty Rodaka stanowiącą, z tem większem współczuciem w kronice pisma naszego zamieszczamy*<sup>32</sup>. O obrazie przedstawiającym Wniebowzięcie NMP z ołtarza w kościele oleśnickim wspomina także J. Puciata-Pawłowska<sup>33</sup>. Niestety, wizyta na miejscu wykazała, że znanego ze źródeł pisanego obrazu w ołtarzu już nie ma; znajdujące się tam obecnie malowidło jest z pewnością późniejsze, a jego poziom artystyczny pozwala przypuszczać, że wyszło spod pędzla zdecydowanie „pośledniejszego”, by nie powiedzieć amatorskiego. (Il. 12) Co stało się z tak entuzjastycznie opisanym w „Kurierze Warszawskim” obrazem na tym etapie nie udało się ustalić. Księgi parafialne spłonęły podczas wojny. Nie wiadomo też, czy wzmianka zawarta w artykule J. Puciaty-Pawłowskiej powstała na podstawie oglądu, czy obraz znany był autorce jedynie z literatury. Możliwe także, że widziała ona obraz w oleśnickiej świątyni jeszcze przed wojną, bowiem prace nad twórczością Hadziewicza prowadziła przed 1939 rokiem<sup>34</sup>.



Il. 12. A.N. Wniebowzięcie, ołtarz główny w kościele p.w. Wniebowzięcia NMP w Oleśnicy.

<sup>32</sup> „Kurier Warszawski”, 1854 r., nr 262; ta sama informacja w: „Gazeta Warszawska”[R.92] 1854 r., nr 263, s. 1.

<sup>33</sup> J. Puciata-Pawłowska, *Rafał Hadziewicz...*, op. cit., s. 358-359.

<sup>34</sup> Ibidem s. 215 (przyypis 1).





Il. 13. R. Hadziewicz (przypisany),  
Św. Franciszek obejmujący Chrystusa na krzy-  
żu, obraz w kościele pw. Wniebowzięcia NMP  
we Wzdole Rządowym.



Il. 14. Bartolomé Esteban Murillo,  
Św. Franciszek, Muzeum Sztuk Pięknych  
w Sewilli.

Św. Franciszek obejmujący Chrystusa na krzyżu z kościoła pw. Wniebowzięcia N.M.P. we Wzdole Rządowym (gm. Bodzentyn) jest obrazem jedynie przypisanym Hadziewiczowi<sup>35</sup>. Nie jest on sygnowany lub, co możliwe, zważywszy na stan zachowania, sygnatura się nie zachowała; z uwagi na niepotwierdzone autorstwo, w opracowaniach Wojewódzkiego Urzędu Konserwatorskiego figuruje jako dzieło anonimowego artysty. (Il. 13)

Obraz z kościoła we Wzdole Rządowym jest kopią znanego dzieła Bartolomé Estebana Murillo<sup>36</sup>. (Il. 14) W centralnej części kompozycji ukazał artysta ukrzyżowanego Chrystusa podtrzymywanego przez stojącego u Jego stóp św. Franciszka. Po prawej stronie unoszą się dwa putta z księgą, na której widnieje napisany po łacinie fragment z Ewangelii św. Łukasza: QUI NON/RENVNTIAT OMNIBUS/QUE POSSI/DET/ NON POTES/MEUS/ESSE DICI/PLVS/NIQ IIII<sup>37</sup>, stanowiący komentarz do przedstawienia. Św. Franciszek obejmuje ukrzyżowanego Chrystusa, jednocześnie Ten, pra-

<sup>35</sup> *Ornamenta Ecclesiae. Sztuka sakralna diecezji kieleckiej. Katalog wystawy przygotowanej pod kierunkiem Krzysztofa Myślińskiego*, Kielce 2000, s. 68-69, kat. 51, A. Myślińska, il., s. 49.

<sup>36</sup> por.: Bartolomé Esteban Murillo, *Św. Franciszek obejmujący Chrystusa na krzyżu*, Muzeum Sztuk Pięknych w Sewilli, il.: <http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/WEBDomus/verImagen.do?ninv=CE0129P&volver=portal&obje=&titu=&auto=murillo&mate=&icon=&proc=&tipoBusqueda=avanzada&pie=San%20Francisco%20abrazando%20a%20Cristo> (dostęp. 10.10.2013).

<sup>37</sup> *Tak więc nikt z was, kto nie wyrzeka się wszystkiego co posiada, nie może być moim uczniem.* Łk. 14; 33; 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. 1201

wą - nie przybitą do krzyża ręką przygarnia do siebie świętego, który idąc za słowami Zbawiciela, nogą odpycha ziemski glob. To alegoryczne przedstawienie wyrzeczenia się przez św. Franciszka świata, by naśladować we wszystkim Jezusa.

Analiza stylistyczna obrazu pozwala z dużym prawdopodobieństwem dodać go do artystycznego dorobku Hadziewicza, choć wątpliwości budzą nieco niepoprawne, czy raczej mało starannie namalowane stopy zarówno Jezusa, jak i świętego. Czy znany z perfekcyjnych, anatomicznych studiów rysunkowych Hadziewicz, dopuściłby się takich niedokładności w kompozycji malarskiej? Na tak wstępnym etapie badań, stanowiącym bardziej rozpoznanie niż szczegółową analizę poszczególnych prac, oraz wobec braku potwierdzenia w źródłach pisanych, że Hadziewicz realizował powyższy temat, nie można jeszcze udzielić na te pytania jednoznacznej odpowiedzi. Kwestię tę, mamy nadzieję, uda się rozwikłać w trakcie dalszych prac poświęconych twórczości artysty.

Przedstawione uwagi potwierdzają znaną już tezę, że Hadziewicz komponując swoje obrazy chętnie i nader często sięgał do wzorów zaczerpniętych z malarstwa, które uznawał za niedościgły wzór. Znany był jego zachwyt, czy wręcz nabożeństwo, z jakim odnosił się do dawnych mistrzów, wyrażające się choćby w powtarzanim często zdaniu: *My pigmeje wobec artystów włoskiego Odrodzenia*<sup>38</sup>. Trzeba jednak powiedzieć z całą stanowczością, że to, iż tak często posługiwał się kompozycjami najznakomitszych artystów renesansu i baroku, nie umniejsza rangi jego dzieł: *Czy można od artysty tego typu, tej miary i tego czasu co Hadziewicz wymagać oryginalności, skoro tyle znakomitych kreacji na temat ten istnieje? Nikt zresztą nowatorstwa, inności, nie żądał wówczas i nie wymagał. Związki z mistrzami o sławie europejskiej odnajdywane w obrazie Hadziewicza przez krytykę wcale go nie deprecjonowały - odwrotnie, stanowiły legitymację poziomu jego malarstwa*<sup>39</sup>. Opinia J. Puciaty-Pawłowskiej tycząca co prawda obrazu *Św. Rodzina*, wydaje się trafna w odniesieniu do większości dzieł Rafała Hadziewicza, w których nawet jeśli ogólna kompozycja opiera się na dawnych wzorach, to widać w nich indywidualne piętno wyciśnięte przez wrażliwość tego znakomitego akademika.

Joanna Kaczmarczyk

<sup>38</sup> J. Puciata-Pawłowska, *Rafał Hadziewicz...*, op. cit., s. 236.

<sup>39</sup> Eadem, *Rafał Hadziewicz...*, op. cit., s. 332.



ICONOGRAPHIC INFLUENCES IN HADZIEWICZ'S PAINTING:  
AN EXAMPLE OF SACRED ART FROM THE ŚWIĘTOKRZYSKIE PROVINCE

In 2012, the National Museum in Kielce resumed its works to prepare a monographic exhibition on Rafał Hadziewicz (born 1803 in Zamch near Biłgoraj, died 1886 in Kielce), an excellent painter and recognized teacher. Some of his numerous works are also held by the National Museum in Kielce.

Paradoxically, religious art, which is a very essential and well represented thread in Hadziewicz's oeuvre, is least known and hardly researched. This is mainly due to the fact that most of these works are still found at places for which they were originally intended, i.e. churches. The resumed research preceding Hadziewicz's monograph commenced with search queries conducted at places of worship and in private collections in order to make the catalogue of his works as representative as possible. The present article discusses a set of works found at a number of churches across what is now the Świętokrzyskie Province: in Lisów (Ukrzyżowanie [The Crucifixion] and Św. Mikołaj [St. Nicholas] on the sliding panel of the high altar, and Św. Józef z Dzieciątkiem [St. Joseph with the Child Jesus] on the right side altar), in Wzdół Rządowy (Św. Franciszek obejmujący Chrystusa na krzyżu [St. Francis Embracing the Crucified Christ]) and in Oleśnica (Wniebowzięcie NMP [The Assumption of Our Lady]). Three other paintings held by the St. Alexander Chapel in Kielce will be discussed in a separate contribution.

Of all works in the presented set, only the ones from Lisów are clearly by Hadziewicz. This is evidenced by both signatures and a stylistic analysis and comparative studies against the surviving sketches. The painting from Wzdół Rządowy, which is a copy of the famous work by Bartolomé Esteban Murillo, shows no signature (it might have been damaged, which is suggested by the painting's bad condition, especially in its lower parts), but Hadziewicz's authorship is very likely. Unfortunately, his composition featuring The Assumption of Our Lady painted for the Church in Oleśnica, which is mentioned by many sources, has not been preserved at the original location until the present day, and the picture which is nowadays displayed at the church is clearly not a one by Hadziewicz.

The discussion on the respective paintings focuses on an iconographic analysis. References are made to iconographic influences of the Italian Renaissance and Baroque which inspired the composition of many of Hadziewicz's own renditions. Finally, it has to be emphasized that even those paintings which are based on earlier influences clearly show an individual mark, a proof of the excellent academic's sensitivity.

*Joanna Kaczmarczyk*

MAGDALENA ŚNIEGULSKA-GOMUŁA

## POLSKA PORCELANA (1797-1914) W ZBIORACH MUZEUM NARODOWEGO W KIELCACH

W zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach znajduje się 178 naczyń wykonanych w najstarszych polskich wytwórniach porcelany w latach 1797-1914. Poza dwiema czarkami z Tomaszowa Lubelskiego pozostałe pochodzą z wytwórni wołyńskich: 58 naczyń z manufaktury w Korcu, 99 z najliczniej reprezentowanej w omawianym zespole Baranówki, 10 z Horodnicy, dwa z Bielotynia, dwa z Olewska oraz pojedyncze przykłady z Emilczyna, Romanowa i Dowbysza. Najstarszym zabytkiem jest spodek z Korca datowany na lata 1797-1804; liczną grupę stanowią zabytki z lat 20. i 30. XIX stulecia, najmłodsze powstały przed wybuchem I wojny światowej. Celowo pominięto tu bardzo liczny zespół ceramiki ċmielowskiej, który będzie tematem osobnego opracowania<sup>1</sup>.

Największa grupa zabytków (131) pochodzi z daru Marii i Jerzego Łosiów, w tym 34 z Korca, a 79 z Baranówki. W czerwcu 2004 roku, po zakończeniu wieloletniego procesu spadkowego, Maria Wycech-Łoś, realizując ostatnią wolę męża, przekazała niemal całą, gromadzoną przez blisko 20 lat, kolekcję polskiej ceramiki (430 obiektów) do zbiorów kieleckich. W czerwcu 2011 roku, po śmierci donatorki do zbiorów trafiło 29 naczyń zapisanych muzeum w testamencie. Wśród pozostałych, jeszcze trzy naczynia przekazali inni ofiarodawcy, 42 zabytki trafiły do muzeum drogą zakupów prowadzonych systematycznie od lat 60., a dwa pochodzą z mienia podworskiego.

Najcenniejsze przykłady są eksponowane w *Galerii malarstwa polskiego i europejskiej sztuki zdobniczej*. Duża grupa była prezentowana w 2008 roku na wystawie *Donatorzy Muzeum Narodowego w Kielcach*<sup>2</sup>, a wybrane zabytki na wystawie jubileuszowej<sup>3</sup> w tym samym roku.

Historia polskiej porcelany zaczyna się stosunkowo późno w porównaniu z innymi krajami europejskimi, bo dopiero w końcu XVIII wieku. W tym czasie od kilkudziesięciu już lat działała manufaktura w Miśni, gdzie w 1708 roku uzyskano pierwszą twardą

---

<sup>1</sup> Od 2011 roku w Muzeum Narodowym w Kielcach realizowany jest projekt badawczy w ramach, którego przygotowany zostanie katalog kolekcji ċmielowskiej liczącej ponad 1400 zabytków oraz wystawa monograficzna zaplanowana na 2015 rok.

<sup>2</sup> *Donatorzy Muzeum Narodowego w Kielcach*. Katalog wystawy, red. J. Mielcarska-Kaczmarczyk, Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 2008.

<sup>3</sup> *Najcenniejsze zabytki Muzeum Narodowego w Kielcach*. Katalog wystawy, red. A. Kwaśnik-Gliwińska, Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 2008.

porcelanę europejską. Kiedy Samuel Stöltzel przeniósł z Miśni do Wiednia tak pilnie strzeżone arkanu wytworzenia masy porcelanowej, założona tu w 1719 roku manufaktura zapoczątkowała powstawanie kolejnych wytwórni. Kluczową rolę w tym dziele odegrał Joseph Jacob Ringler, który dostarczył arkanu do Höchst (1746), Strasburga (1751), Nymphenburga (1753) i Ludwigsburga (1760), zaś jego uczniowie przyczynili się do powstania wytwórni m.in. w Berlinie (1751), Fürstenbergu (1753), a także przenieśli sekret wyrobu twardej porcelany do Sèvres (1768) oraz Paryża (lata 70. XVIII wieku). Do 1766 roku powstały manufaktury w Italii, Dani, Szwecji i Rosji. Wszystkie cieszyły się patronatem i wsparciem finansowym panujących<sup>4</sup>. Królowie z dynastii saskiej nie byli zainteresowani powstaniem w Polsce wytwórni, która mogłaby stanowić konkurencję dla Miśni. Do naszego kraju docierała porcelana miśnieńska, a potem także z Berlina i Wiednia, gdzie serwisy zamawiali Potoccy, Lubomirscy, Sapiehowie, Wielopolscy<sup>5</sup> i inni przedstawiciele polskiej arystokracji. W Rzeczypospolitej istniały wprawdzie fajansarnie<sup>6</sup>, ale nie mamy informacji by w którejkolwiek podejmowano próby wyprodukowania porcelany. Sytuacja zmieniła się dopiero za panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego, który postanowił założyć własną manufakturę. Niestety, w królewskiej wytwórni w Belwederze, założonej w 1770 roku<sup>7</sup>, nigdy nie udało się otrzymać porcelany, choć produkowano tu jedne z piękniejszych europejskich fajansów.

Pierwszą polską masę porcelanową opracowano dopiero w 1790 roku w Korcu, leżącym na Wołyniu w dobrach księcia Józefa Klemensa Czartoryskiego (1740-1810)<sup>8</sup>. Książę, ostatni z linii koreckiej Czartoryskich, piastował urzędy: stolnika litewskiego (1764), starosty łuckiego (1766) i radoszyckiego (1768), klucznika wołyńskiego (1772). Okresowo angażował się w politykę (był m.in. posłem na Sejm Wielki w 1788 roku), nade wszystko dbał o rozwój gospodarczy swoich posiadłości. Do Korca sprowadził kolonistów niemieckich, założył drukarnię (1776) i manufaktury: sukienniczą, fajansu i porcelany (od 1784)<sup>9</sup>. Wśród wszystkich inicjatyw księcia stolnika to właśnie wytwórnia porcelany najbardziej rozślawiła Korzec. Ten starannie wykształcony i światły człowiek zainteresował się jej produkcją już w latach 60. XVIII wieku, kiedy podczas swojej pierwszej europejskiej podróży zwiedził manufaktury w Dreźnie i Berlinie<sup>10</sup>. Wiedział, że sukces przedsięwzięcia zależy w dużej mierze od niskich kosztów surowców, co warunkowało posiadanie własnych złóż. Dlatego przed uruchomieniem wytwórni w Korcu przesłał próbki okolicznych glin do ekspertyzy do Miśni, gdzie uzyskał pozytywną opinię<sup>11</sup>.

<sup>4</sup> A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany i fajansu w Korcu*, Warszawa 2011, s. 11.

<sup>5</sup> W zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach przechowywany jest fragment serwisu (MNKi/R/798-MNKi/R/811) z monogramem AW pod koroną margrabiowską, zamówiony w 1816 roku w wiedeńskiej manufakturze porcelany, prawdopodobnie przez Eleonorę z Dębińskich Wielopolską, w związku z objęciem przez jej syna Aleksandra ordynacji pińczowskiej.

<sup>6</sup> Od 1738 roku działała manufaktura w Białej, założona przez Annę z Sanguszków Radziwiłłową, a od 1742 farfurnia, założona przez jej syna Michała w Świerznieniu nad Niemnem, tego samego który w 1747 roku doprowadził do uruchomienia produkcji fajansów w Żółkwi. Istnieją też niepotwierdzone przekazy, że wcześniej istniała tu fajansarnia należąca do rodziny Sobieskich, za: M. Starzewską, M. Jeżewską, *Polski fajans*, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1978, s. 19, 21-22.

<sup>7</sup> L. Chrościcki, *Fajans. Znaki wytwórni europejskich*, Warszawa 1989, s. 58; w 1770 roku w Belwederze podjęta została już produkcja o charakterze ciągłym, a nie jak dotąd eksperymentalnym.

<sup>8</sup> A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 13.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>10</sup> B. Kostuch, *Polska porcelana*, Kraków 2003, s. 7.

<sup>11</sup> Na ten temat A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 27; B. Kostuch, *Polska porcelana*,

Kontrakt założycielski koreckiej manufaktury (pierwotnie fajansu), pomyślanej jako rodzaj spółki (kompanii) akcyjnej pod książęcym patronatem, został zawarty 17 listopada 1783 roku<sup>12</sup>. Pierwszym dyrektorem wytwórni został Franciszek Mezer, z którym książę podpisał umowę na sześć lat z możliwością przedłużenia<sup>13</sup>.

Trzy najstarsze polskie manufaktury - w Korcu, Baranówce i Tomaszowie Lubelskim - swoje powstanie zawdzięczają Franciszkowi Mezerowi i jego młodszemu bratu Michałowi. Produkowano w nich naczynia, należące dziś do najcenniejszych przykładów polskiej porcelany w naszych zbiorach muzealnych. Bożena Kostuch porównuje nawet rolę braci Mezerów do tej, jaką w krajach niemieckich odegrał Joseph Jacob Ringler<sup>14</sup>. Pisano o nich dotychczas niewiele, raz mając za Sasów, kiedy indziej za Francuzów. Była to rodzina szlachecka, której pochodzący z Francji protoplaści przenieśli się na Węgry. Trudno ustalić, kiedy Mezerowie trafili do Polski, ale prawdopodobnie już rodzice Franciszka i Michała mieszkali w Warszawie<sup>15</sup>.

Pierwsze wyprodukowane w Korcu próbki porcelanowe Franciszek Mezer przesłał Stanisławowi Augustowi Poniatowskiemu w 1790 roku. Król obdarował go pierścieniem ze swoją cyfrą, zaś Sejm przyznał mu polski indygenat<sup>16</sup>.

Dynamiczny rozwój manufaktury przerwał II rozbiór Polski. Wołyń wraz z Korcem znalazł się na terytorium Rosji, co utrudniło handel i znacznie uszczupliło zyski fabryki. W 1795 roku Franciszek Mezer przeniósł się do założonej z inicjatywy Aleksandra Augusta Zamoyskiego manufaktury w Tomaszowie, gdzie kierował produkcją fajansu, a w 1806 rozpoczął wytwarzanie porcelany<sup>17</sup>. Do ciągu niepomyślnych dla Korca zdarzeń doszedł pożar, który wybuchł w manufakturze pod koniec 1796 roku, niszcząc główny gmach, zabudowania boczne, skład gotowych już naczyń, a także malarnię<sup>18</sup>. Datę pożaru przyjmuje się za koniec pierwszego okresu działalności fabryki. Manufakturę odbudowano w 1797, a pod koniec tego roku uruchomiono produkcję<sup>19</sup>. W tym czasie dyrektorem był Michał Mezer, który w 1803 roku postanowił odejść z Korca, o czym świadczy zawarty w sierpniu tego roku kontrakt z Józefą i Adamem Walewskimi na założenie wytwórni w leżącej w ich dobrach Baranówce<sup>20</sup>. Książę Czartoryski za pośrednictwem żony księżnej, Doroty oraz Piotra Maleszewskiego<sup>21</sup> rozpoczął poszukiwania nowego dyrektora na miejsce Mezera<sup>22</sup>. Funkcję tę objął w październiku 1804 roku

op. cit., s. 7; E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska porcelana*, wyd. II, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk - Łódź 1983, s. 15.

<sup>12</sup> A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 27.

<sup>13</sup> B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., s. 7.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 38.

<sup>15</sup> E. Kowecka, *Mezer Franciszek (de Mezer)* w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XX, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1975, s. 490-491; E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska porcelana*, op. cit., s. 17.

<sup>16</sup> A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 28; B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., s. 7.

<sup>17</sup> B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., s. 38.

<sup>18</sup> A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 28.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., s. 17.

<sup>21</sup> Maleszewski Piotr Paweł Jan h. Godziemba (1767-1828), ekonomista, historyk, działacz polityczny, członek łóży wolnomularskiej; aktywny głównie we Francji, za M. Manteuffelową *Maleszewski Piotr Paweł Jan h. Godzięba* w: *Polski Słownik Biograficzny*, T. XIX/2, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1974, s. 306-308.

<sup>22</sup> Przebywająca w Dreźnie żona księcia prowadziła rozmowy z Camillo hr. Marcolinim - dyrektorem manufaktury w Miśni w latach 1774-1814, zaś Piotr Maleszewski prowadził negocjacje w Sevres.

sprowadzony z Sèvres Charles Meraud, a po nim w 1807 jego rodak Louis Petion<sup>23</sup>. W tym samym roku rozdzielono produkcję porcelany i fajansu, tę ostatnią przenosząc do pobliskiej Horodnicy<sup>24</sup>. Odtąd w Korcu produkowano wyłącznie porcelanę.

Tymczasem w 1810 roku zmarł założyciel manufaktury książę Józef Czartoryski. Wcześniej ustanowił wykonawcą swego testamentu księcia Eustachego Erazma Sanguszkę - zięcia<sup>25</sup>, z którym łączyła go nie tylko przyjaźń, ale i podobne poglądy oraz dbałość o utrzymanie i rozwój gospodarczy majątków. Niestety, to nie Sanguszkom przypaść miały dobra koreckie, lecz najstarszej córce Czartoryskiego, mieszkającej w Warszawie Mariannie Potockiej, która nie bardzo interesowała się swoim dziedzictwem. Przed upadkiem uchronił wytwórnię książę Sanguszko, który jako prezes, stanął na czele Kompanii i nie tylko nadzorował jej pracę, ale i wspierał finansowo w krytycznych momentach<sup>26</sup>. Podobno chciał nawet doprowadzić do zamiany spadku, który otrzymała jego żona, na spadek Marianny<sup>27</sup>. Jeszcze bardziej skomplikowana sytuacja dotyczyła Horodnicy, gdyż o ile klucz horodnicki przypadł trzeciej córce Czartoryskiego, Teresie - żonie Henryka Lubomirskiego, o tyle fajansarnia była własnością wszystkich pięciu sióstr<sup>28</sup>. Ostatecznie, biorąc pod uwagę, że manufaktura horodnicka znajdowała się na terenie objętym schedą, przypadającą w roku 1814 Teresie i Henrykowi Lubomirskim, pozostali sukcesorzy wydzierżawili fabrykę Lubomirskiemu, który został jej prezesem<sup>29</sup>.

Manufaktura fajansowa w Horodnicy, wybudowana wśród lasów<sup>30</sup>, rozpoczęła produkcję 1 kwietnia 1807 roku<sup>31</sup>. Samo miasteczko powstało w związku z założeniem wytwórni i liczyło 151 mieszkańców, wśród których byli głównie fabrykanci i ich rodziny oraz Żydzi niezatrudnieni w fabryce, trudniący się handlem i usługami<sup>32</sup>.

Dane na temat porcelany z tej wytwórni są bardzo skromne. Podstawą wersji o rozpoczęciu jej produkcji na początku lat 20. XIX wieku był fakt, że na wystawie przemysłowej w 1821 roku w Warszawie eksponowano porcelanę z Horodnicy. Był to zaledwie jeden przedmiot, być może wyrób eksperymentalny<sup>33</sup>. Wydaje się, że produkcję na większą skalę rozwinięto tu dopiero w czasach Wacława Rulikowskiego, ziemianina, któremu syn Henryka Lubomirskiego, Jerzy sprzedał w 1856 roku majątek horodnicki

---

Marcolini nie potrafił wskazać kandydata na stanowisko dyrektora w Korcu, ponieważ większość pracowników Miśni nie znała wszystkich procesów technologicznych wyrobu porcelany w związku ze ścisłą specjalizacją pracowników manufaktury, za: J. Nieciem, *Z dziejów koreckiej manufaktury ceramicznej*, BHS XIII: 1951, z. 4, s. 168-176.

<sup>23</sup> Obaj Francuzi przybyli do Korca z Sèvres w 1804 roku. Petion do 1807 roku sprawował funkcję zastępcy Merauda, za: A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 28.

<sup>24</sup> A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 29.

<sup>25</sup> Książę Sanguszko był mężem Klementyny, drugiej córki księcia Czartoryskiego, <http://genealogia.grocholski.pl/> - dostęp 30.08.2013.

<sup>26</sup> A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 29.

<sup>27</sup> B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., s. 20.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Z. Kossakowska-Szanajca, *Materiały do dziejów manufaktur w Korcu i Horodnicy na początku XIX wieku*, BHS nr 1, Warszawa 1966: XXVIII, s. 202-215, s. 208.

<sup>30</sup> Lokalizacja fabryki w terenie zalesionym miała duże znaczenie, bowiem koszt sprowadzania drewna był wysoki. Podobnie lokalizowano nie tylko inne wytwórnie ceramiki, ale także huty szklane.

<sup>31</sup> Z. Kossakowska-Szanajca, *Materiały do dziejów...*, op. cit., s. 208.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 210.

<sup>33</sup> F. Petrikowa, *Z dziejów manufaktury porcelany w Horodnicy (XIX - początek XX w.)*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, R. 35, 1987, nr 1, s. 93-114, s. 95.

wraz z manufakturą<sup>34</sup>. Nowy właściciel postanowił zmodernizować zakład<sup>35</sup>, którego dyrektorem technicznym został przybyły z Baranówki Jan Grabowski. Okres ten uważany jest za najlepszy w dziejach Horodnicy<sup>36</sup>. Manufaktura była własnością Rulikowskiego przez ponad 20 lat. Pod koniec 1877 (albo na początku 1878) roku wybuchł pożar, który zupełnie zniszczył fabrykę; Rulikowski nie mając środków na odbudowę zmuszony był ją sprzedać<sup>37</sup>. Po kilkakrotnych zmianach właścicieli i dzierżawców, pod koniec 1882 roku Horodnica została wydzierżawiona przez Fiszela Zussmana (Sussmanna)<sup>38</sup>, który wznosił na terenie miasta drugą fabrykę porcelany, a następnie połączył obie wytwórnie<sup>39</sup>. W 1917 roku fabryka została upaństwowiona. Jest też jedyną z omawianych wytwórni działającą do dziś.

Odmienny los spotkał manufakturę w Korcu, której koniec działalności badacze datują na rok 1831 lub 1832<sup>40</sup>. Na jej upadekłożyło się zapewne wiele czynników, choć obecnie trudno ustalić jakie były decydujące, nie dysponujemy bowiem archiwaliami odnoszącymi się do ostatnich lat z historii fabryki, tj. 1824-1832<sup>41</sup>. Nie zachowały się też żadne materiały źródłowe z lat 1818-1821, w związku z czym nie można dokładnie określić daty rezygnacji księcia Sanguszki ze stanowiska prezesa. Musiało to jednak mieć miejsce w tym przedziale czasowym, bowiem od 1821 roku na dokumentach jako prezes podpisywał się Gabriel hr. Rzysszczewski<sup>42</sup>. Wiadomo, że lata między 1813 a 1821 rokiem nie były dla wytwórni łatwe; zdarzały się przerwy w produkcji, a w 1821 roku zdecydowano się oddać zakład w roczną dzierżawę dotychczasowemu dyrektorowi Pentionowi<sup>43</sup>. Dzierżawę przedłużono na dwa lata w 1822 roku<sup>44</sup>. Do ostatecznego upadku manufaktury pośrednio przyczyniło się powstanie listopadowe, w którym brali udział dwaj synowie spadkobierczyni Korca, Marianny Potockiej. Po jego upadku osiedli na stałe we Francji, a ich majątkom groziła konfiskata. Dla ratowania dóbr za spadkobierczynie uznano dwie córki Marianny: Pelagię Jabłonowską i Dorotę Młodnicką<sup>45</sup>. Niestety, wytwórnia nie miała wówczas takiego opiekuna, jakim był jej założyciel, książę

<sup>34</sup> Ibidem, s. 95; B. Kostuch, *Polska porcelana...*, op. cit., s. 57.

<sup>35</sup> F. Petrakowa, *Z dziejów manufaktury...*, op. cit., s. 95.

<sup>36</sup> B. Kostuch, *Polska porcelana...*, op. cit., s. 58.

<sup>37</sup> F. Petrakowa, *Z dziejów manufaktury...*, op. cit., s. 96.

<sup>38</sup> Do 1879 roku jako właściciel wytwórni figuruje bank ziemski w Połtawie; w latach 1885-1886 kolejnym właścicielem był Rudolf Bosse, za: F. Petrakową *Z dziejów manufaktury...*, op. cit., s. 96.

<sup>39</sup> B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., s. 58.

<sup>40</sup> Pierwszą datę podają m.in.: G. Soubise-Bisier, *O fabrykach ceramiki w Polsce*, Warszawa 1913, s. 17; I. Czajkowska, *Dawna ceramika zdobnicza w Polsce i wpływ na nią ceramiki angielskiej*, „Rzeczy Piękne”, nr 10-12, Kraków 1930, s. 181-186, s. 182; S. Małachowski-Lępicki, *Fabryki porcelany i fajansu na Wołyniu*, „Rocznik Wołyński”, t. 3, 1934, s. 365-412, s. 388; H. Chojnicka, U. Jastrzebska, *Porcelana polska. Korzec i Baranówka. Katalog*, Malbork 1873, s. 12. Za datą 1832 opowiedzieli się S. Gebethner, *Wyroby ceramiki polskiej w drugiej połowie w. XVIII i w XIX w.*, „Arkady”, nr 4, 1935, s. 208-229, s. 222, E. Kowicka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradów, *Polska porcelana*, wyd. II, op. cit., s. 38; A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 32.

<sup>41</sup> A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 32.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 29; Gabriel Rzysszczewski był od 1812 roku mężem najmłodszej z córek Czarotoryskiego - Celestyny, za: <http://genealogia.grocholski.pl/>, dostęp 05.09.2013.

<sup>43</sup> E. Kowicka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradów, *Polska porcelana*, wyd. II, op. cit., s. 36; A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 29.

<sup>44</sup> A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 29.

<sup>45</sup> E. Kowicka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradów, *Polska porcelana*, wyd. II, op. cit., s. 38; B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., s. 20-21.

Czartoryski. Jej likwidacją zajął się archiwista korecki Grzegorz Iwaszkiewicz<sup>46</sup>.

Najkrócej działała manufaktura w Tomaszowie, a jej wyroby należą dziś do bardzo rzadkich. Miasto leżało na terenie ordynacji zamojskiej i mimo, że w okolicy nie było ani rozwiniętych tradycji garncarskich (jak w regionie świętokrzyskim), ani odpowiednich złóż gliny (jak na Wołyniu, Śląsku czy w Świętokrzyskiem) - ordynat Aleksander August Zamojski w roku 1794 postanowił założyć manufakturę ceramiczną. Jak już wspomniano od 1795 roku wytwórnią kierował Franciszek Mezer.

Z zawartej między nim a ordynatem w 1794 roku umowy wynikało, że to Mezer był właścicielem manufaktury. Jego współnikami zostali brat Michał, kierujący wytwórnią w Korcu, oraz szwagier Tadeusz Ziański. Początkowo produkowano tu fajans, a od 1806 roku porcelanę<sup>47</sup>. Wydaje się, że główną przyczyną upadku manufaktury były problemy z surowcem, z którymi wytwórnia musiała się borykać przez cały okres funkcjonowania. Glinę fajansową sprowadzano z okolic Potylicza i Siedlisk, później także z położonej na północ od Lwowa Kamionki Wołoskiej<sup>48</sup>. Wyroby tomaszowskie sprzedawano we Lwowie, Jarosławiu, Tarnowie, eksportowano je również na Węgry i Wołoszczyznę. Sytuacja zmieniła się radykalnie po wojnie polsko-austriackiej w 1809 roku i rozbiciu armii cesarza Franciszka I przez Napoleona pod Wagram. Przegrana kosztowała Austrię utratę części Galicji, ziem włączonych do cesarstwa w wyniku III rozbioru Polski. Do Księstwa Warszawskiego została przyłączona zachodnia część Galicji oraz tzw. Nowa Galicja, w tym Lubelszczyzna z Tomaszowem, który tym samym został odcięty od złóż surowców do produkcji ceramiki<sup>49</sup>. Trzeba było je teraz sprowadzać zza granicy opłacając cło, co spowodowało duże trudności finansowe. W tym samym czasie Franciszek Mezer wycofał się z prowadzenia wytwórni i osiadł na stałe w Mostach Małych, gdzie zmarł ok. 1829 roku. Manufakturą kierował Ziański z pomocą jednego z synów Franciszka - Karola Mezera. Starszy syn, Kazimierz, był już wtedy współnikiem swego stryja w Baranówce<sup>50</sup>.

Sytuacja finansowa zakładu stawała się coraz trudniejsza. Nie przyniosła rezultatu prośba o pozwolenie na wywóz bez cła wyrobów tomaszowskich na terytorium dawnej Rzeczypospolitej; władze rządowe Królestwa Polskiego odmówiły także w 1817 roku zgody na wydobywanie gliny w Łagowie w Sandomierskim<sup>51</sup>. W związku z tym zaczęto zmniejszać produkcję i ograniczać zatrudnienie. Planowano nawet przeniesienie wytwórni w inne miejsce, lecz ostatecznie do tego nie doszło<sup>52</sup>. Wspólnicy ponownie zabiegali o nowe źródło surowca, co zaowocowało wydanym w 1823 roku pozwoleniem rządu na poszukiwania gliny w okolicach Bodzentyna i Ilży. Prawdopodobnie w Tomaszowie wykonano próbną partię naczyń z gliny ilżeckiej, ale w tym czasie prawo do założenia fajansarni w Ilży władze przyznały Lewinowi Sunderlanowi<sup>53</sup>. Uważa się, że manufaktura w Tomaszowie ostatecznie upadła ok. 1827 roku<sup>54</sup>.

Nie mamy dziś wątpliwości, że bracia Mezerowie byli nie tylko świetnymi fachow-

<sup>46</sup> B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., s. 21.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 38.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 40.

<sup>50</sup> E. Kowicka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradów, *Polska porcelana*, wyd. II, op. cit., s. 44-45.

<sup>51</sup> Odmowa wiązała się zapewne z planami utworzenia kilku zakładów ceramicznych w Zagłębiu Staropolskim za: E. Kowicka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradów, *Polska porcelana*, wyd. II, op. cit., s. 47.

<sup>52</sup> B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., s. 40.

<sup>53</sup> E. Kowicka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradów, *Polska porcelana*, wyd. II, op. cit., s. 48.

<sup>54</sup> Ibidem; B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., s. 40.

cami, ale także osobami przedsiębiorczymi i ambitnymi. Michałowi Mezerowi nie wystarczała spółka z bratem w manufakturze tomaszowskiej, ani akcje wytwórni koreckiej, pragnął posiadać własny zakład. Czy inicjatywa założenia wytwórni w Baranówce wyszła od niego, czy od Józefy i Adama Walewskich - nie wiadomo. Zachował się natomiast kontrakt z 1803 roku na mocy, którego Michał Mezer rozpoczął swoją działalność w Baranówce. Jest to jeden z nielicznych dokumentów dotyczących wytwórni, dlatego badający historię i działalność fabryki mogli korzystać tylko ze źródeł pośrednich<sup>55</sup>.

W XVIII wieku dobra baranowieckie wchodziły w skład latyfundium Kaspra Lubomirskiego. Po jego śmierci ziemie te odziedziczyła jedna z córek, Józefa, primo voto Walewska, secundo voto de Witte<sup>56</sup>. Jej córka z pierwszego małżeństwa, Izabela Walewska poślubiła wbrew woli ojca księcia Gagarina. Wyjaśnia to, w jaki sposób dobra baranowieckie przeszły w ręce rosyjskie, co miało znaczenie dla późniejszych dziejów manufaktury<sup>57</sup>.

Wiadomo, że wraz z Michałem Mezerem odeszła z Korca część pracowników. Wg kontraktu to na nim spoczywał obowiązek zaangażowania i sprowadzenia odpowiednich fachowców. Walewscy gwarantowali Mezerowi prawo do zatrudniania chłopów pańszczyźnianych, a administracja dóbr traciła prawo do odwoływania ich do innych zajęć<sup>58</sup>. Baranówka miała więc od samego początku zapewnioną fachową kadrę oraz szanse na wykształcenie ceramików werbujących się z okolicznej ludności. Michał Mezer zmarł w 1820 roku. Po jego śmierci wytwórnią kierował Kazimierz Mezer, syn Franciszka<sup>59</sup>.

Za okres największego rozkwitu manufaktury uważane są lata około 1815-1830<sup>60</sup>. W 1825 roku, dzięki staraniom księcia Gagarina wytwórnia uzyskała prawo sygnowania swoich wyrobów carskim orłem, co było wyrazem uznania dla zakładu<sup>61</sup>. Jak zauważają badacze polskiej ceramiki, ok. 1830 roku nastąpił powolny spadek poziomu artystycznego wyrobów baranowieckich; także masa porcelanowa nie była już tak wysokiej jakości, jak używana wcześniej, co było zapewne wynikiem wyczerpywania się dotychczas eksploatowanych złóż surowców<sup>62</sup>.

Ostatni przedstawiciel rodziny Mezerów, który trudnił się wyrobem porcelany, Józef, syn Kazimierza, w 1895 roku nękany trudnościami finansowymi, odsprzedał wytwórnię pochodzącemu z Odessy Mikołajowi Gripari<sup>63</sup>. Sam Józef pozostał w manufakturze na

<sup>55</sup> B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., s. 41; E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska porcelana*, wyd. II, op. cit., s. 51.

<sup>56</sup> Drugi mąż Józefy, de Witte, był rosyjskim generałem, ulubieńcem cara Aleksandra, za: E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska porcelana*, wyd. II, op. cit., s. 49.

<sup>57</sup> E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska porcelana*, wyd. II, op. cit., s. 50.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 51.

<sup>59</sup> F. Petriakowa w artykule *Z dziejów wytwórni porcelany w Baranówce (XIX - początek XX w.)*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” nr 4/85, s. 427-435, s. 430, podaje, że Michał Mezer zarządzał przedsiębiorstwem do około 1825 roku i w dalszych latach jego życia pomagali mu synowie: Konstanty i Seweryn, jednak fabrykę odziedziczył jego bratanek Kazimierz Mezer, choć istnieje domniemanie, że objął ją dopiero po synach Michała. Natomiast polscy autorzy: E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska porcelana*, wyd. II, op. cit., s. 55 i B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., s. 53 podają, że Michał Mezer zmarł w 1820 roku, a po jego śmierci dyrektorem został Kazimierz, który zapewne spłacił spadkobierców, stając się jedynym właścicielem manufaktury.

<sup>60</sup> B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., s. 42.

<sup>61</sup> E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska porcelana*, wyd. II, op. cit., s. 55.

<sup>62</sup> Ibidem; B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., s. 55.

<sup>63</sup> W literaturze różnie podawane jest imię Gripariego. Raz jest to Mikołaj - F. Petriakowa, *Z dziejów wytwórni porcelany w Baranówce*, op. cit., s. 431; B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., s. 55; innym



stanowisku dyrektora technicznego<sup>64</sup>. Wytwórnia pozostawała w rękach rodziny Gripa-rich do czasu rewolucji październikowej, po której odebrano im ją i upaństwowiono. Za ich zarządu zakład został rozbudowany i zmodernizowany; sprowadzono modelarzy z Limoges. W tym czasie w Baranówce produkowano nie tylko porcelanę, ale także kamionkę, cegłę ogniotrwałą oraz ceramikę przemysłową<sup>65</sup>.

Na Wołyniu bogatym w złoża gliniek nadających się do produkcji ceramiki, oprócz dużych fabryk porcelany w Korcu i Baranówce funkcjonowało wiele mniejszych, wartych odnotowania manufaktur. Często wiadomości na ich temat są tak nikłe, że nie można ustalić, do kogo należały, jak długo działały, a czasem naczynia, które produkowały znane są tylko z opisów w starych katalogach. Nie mamy niemal żadnych wiadomości o wytwórni w Olewsku (niedaleko Korca), a tylko zachowane wyroby sygnowane pieczętkami z polskimi lub rosyjskimi napisami *Kurant i Kaszmirski/Olews* są dowodem na jej istnienie. Nie wiadomo, kto był właścicielem małej porcelaniarni w Romanowie, działającej w XIX wieku w sąsiedztwie Korca i Baranówki.

W Emilczynie (dawniej Międzyrzeczu<sup>66</sup>) działała fabryka porcelany założona przez ochmistrza dworu carskiego Sergiusza Uwarowa. Emilczyn należący niegdyś do dóbr Kasprowa Lubomirskiego, dostał się w ręce Uwarowów, dzięki trzeciemu małżeństwu Marianny z Lubomirskich (siostry wspomnianej wcześniej Józefy primo voto Walelskiej) z Teodorem Uwarowem. Ponieważ Józefa była bezdzietna, z rozkazu cara Aleksandra I zapisała swoje dobra bratankom męża Marianny<sup>67</sup>.

Wytwórnia zaczęła działać ok. połowy lat 20. XIX wieku, a zlikwidowano ją w 1852 roku. Z założenia nie była przedsiębiorstwem dochodowym, lecz stanowiła przedmiot rozrywki wysokiego dygnitarza carskiej Rosji, produkując głównie dla jego domu oraz przyjaciół<sup>68</sup>.

W położonym nieopodal Emilczyna Dowbyszu (Dowbyszewie) ok. 1840 roku powstał, prawdopodobnie z inicjatywy Józefa Augusta hr. Ilińskiego, zakład ceramiczny, który następnie został połączony z jeszcze jedną wytwórnią działającą w tym miasteczku od lat 50. XIX wieku<sup>69</sup>.

W 1850 roku w Bielotynie, położonym w wołyńskich dobrach Jabłonowskich, założono manufakturę porcelany, do której sprowadzono nawet specjalistów z Czech i Niemiec<sup>70</sup>. Ok. 1860 roku wytwórnię kupił Fiszel Zussman, by po 20 latach odsprzedać ją Mojżeszowi Szapiro. Działalność manufaktury zakończył pożar, który wybuchł ok. 1889 roku<sup>71</sup>.

Wspomniano tu jedynie wytwórnie porcelany reprezentowane w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach. Większość z nich wyrosła w niedalekim sąsiedztwie Korca i pozostawała pod wpływem jego produkcji, naśladowując wyroby koreckie w sposób bardziej lub mniej udany.

Korzec oddziaływał na ceramikę wołyńską prawie do końca XIX wieku, choć funk-

---

razem Michał - E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradów, *Polska porcelana*, op. cit., s. 57.

<sup>64</sup> B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., s. 56.

<sup>65</sup> Ibidem.

<sup>66</sup> Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich, t. II, 1880-1914, s. 352.

<sup>67</sup> E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradów, *Polska porcelana*, wyd. II, op. cit., s. 64; B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., s. 58.

<sup>68</sup> E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradów, *Polska porcelana*, wyd. II, op. cit., s. 64.

<sup>69</sup> Ibidem.

<sup>70</sup> B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., s. 59.

<sup>71</sup> Ibidem, s. 59.

cjonował przez zaledwie 40 lat. Różnorodność kształtów koreckiej porcelany zadziwia jeszcze bardziej, gdy uświadomimy sobie z jak znikomą częścią jego produkcji mamy dziś do czynienia. Jak zauważa Anna Szkurlat zachowane zabytki nie reprezentują przecież wszystkich form stosowanych w manufakturze<sup>72</sup>. Najliczniejszą wśród ocalałych przedmiotów grupę stanowią naczynia z serwisów obiadowych, deserowych oraz zastaw do kawy i herbaty<sup>73</sup>. Oprócz naczyń stołowych produkowano tu również inne przedmioty użytkowe, jak: lichtarze, przyborniki do pisania oraz naczynia apteczne. W manufakturze koreckiej nie produkowano figurek, choć są dowody na to, że podejmowano takie próby<sup>74</sup>. Najbardziej zróżnicowanymi formami odznaczają się koreckie filiżanki. Raz są to naczynia o korpusach gruszkowatych, innym razem cylindryczne, koniczne z prosto łamanym uchem, w formie garnuszka z wysokim zaokrąglonym uchem, o kulistym brzuścu z lekko rozchylonym wylewem, niskie o średnicy większej od wysokości, czarki itd.<sup>75</sup>. Niestety, w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach brak jest przykładów koreckich filiżanek, podobnie jak waz, koszy na owoce, cukiernic i wielu innych przedmiotów należących do bogatego repertuaru proponowanych przez wytwórnię naczyń.

Na lata 20. XIX wieku można datować dwa zachowane w zbiorach dzbanki do kawy oraz mlecznik. Pierwszy z nich (kat. 12) o owoidalnym, smukłym korpusie, osadzonym na okrągłej niskiej stopce, ma wysokie zaokrąglone ucho i dzióbek zakończony ptasią głową. Niestety, zbytek jest w złym stanie zachowania (odtrącony fragment dzióbka, niemal całkowicie odłamany brzeg wylewu) i brakuje mu pokrywy, która była zapewne płaska ze stożkowym uchwytem<sup>76</sup>. Drugi dzbanek (kat. 27) na podstawie sygnatury można datować na ok. 1825 rok, choć taką formę stosowano w Korcu już w latach 1810-1815<sup>77</sup>. W tym czasie dzbanki o smukłym gruszkowym korpusie z trójkątnym dzióbkiem osadzonym pod wylewem ustawiano na niskich stopkach. Kołnierze tych naczyń były profilowane, uchwyty zaokrąglone u góry i zagięte w dolnej części, a pokrywki płaskie lub lekko wysklepione, zwieńczone stożkowym lub kulistym uchwytem<sup>78</sup>. Jednym z ciekawszych koreckich naczyń w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach jest mlecznik (kat. 19) o kulistym, pękатым brzuścu, z cylindryczną szyją przechodzącą w szeroko rozchylony i uniesiony wylew. Charakterystyczne jest wysokie, połączone z wylewem ucho z głową ptaka w górnej części. Analogiczne naczynia w polskich zbiorach muzealnych datowane są na czas między 1820 a 1830 rokiem<sup>79</sup>.

Do datowanych zabytków należy miska-płukalniczka (kat. 29), sygnowana cynobrowym Okiem Opatrzności i napisem *Korzec* z malowaną pod nim datą 1828. Reprezentuje ona jedną z dwóch zasadniczych form misek-płukalniczek opracowanych w Korcu. Jej czasza z rozchylonym wylewem, osadzona na niskiej stopce nawiązuje do greckiego

<sup>72</sup> A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 63.

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> Ibidem.

<sup>75</sup> Formy koreckiej porcelany omawia szeroko w swojej monografii A. Szkurlat, patrz A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 60-135.

<sup>76</sup> Dzbanek o podobnej formie w znajduje się w zbiorach Muzeum Zamkowego w Malborku, patrz. H. Chojnacka, U. Jastrzebska, *Porcelana polska...*, op. cit., s. 43, kat. 51.

<sup>77</sup> Patrz A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 85, il. 105-107.

<sup>78</sup> Ibidem, s. 85.

<sup>79</sup> Patrz: H. Chojnacka, U. Jastrzebska, *Porcelana polska*, op. cit., s. 50, kat. 70, il. 7, b.p.; E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska porcelana*, wyd. II, op. cit., il. 48, b.p.; B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., s. 21-22; A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 93, i. 123.

kantharosu. Ten typ naczyń produkowany był zapewne w końcu lat 20. XIX wieku, o czym świadczą datowane naczynia ze zbiorów kieleckich (1828) i Muzeum Etnografii i Rzemiosła Artystycznego we Lwowie (1829)<sup>80</sup>.

Do najliczniej zachowanych należą talerze będące podstawą serwisów obiadowych. Głębokie i płytkie, zamawiane niegdyś tuzinami, otrzymywały dwie formy: okrągłą, najbardziej typową, oraz ośmioboczną. Wykonywano je w kilku rozmiarach; różniły się także opracowaniem kołnierza. Talerze o gładkiej krawędzi produkowano przez cały okres działalności manufaktury (np. kat. 4, 14, 20, 31, 34). W latach 1790-1804 kołnierz miał brzeg pogrubiony, podzielony na sześć opisanych łukowo odcinków (kat. 3). To rozwiązanie stosowano rzadziej w późniejszym okresie, zwłaszcza przed 1820 rokiem. W latach 20. XIX wieku krawędź modelowano także w formie ośmiu łuków wklęsło-wypukłych o układzie naprzemiennym: trzy wklęsłe i dłuższy odcinek wypukły<sup>81</sup>. Kołnierze talerzy były również zdobione ażurem w postaci łańcuszka przy krawędzi (kat. 21 i kat. 28) bądź całe ażurowe, w formie plecionki koszykowej ze spłaszczonych waleczków. Pierwszy wzór stosowano przez cały czas funkcjonowania wytwórni, drugi w latach 20. XIX wieku<sup>82</sup>.

W zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach nie ma żadnego przykładu talerza koreckiego o ośmiobocznym kołnierzu, choć wiadomo, że w latach około 1805-1815 produkowano i tak modelowane naczynia<sup>83</sup>. Zupełnie odosobnionym przykładem jest talerz (1790-1796) z monogramem *JB* ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie o kołnierzu z pełnymi medalionami przedzielającymi segmenty ażurowe<sup>84</sup>.

Półmiski wykonywano według kilku form, o różnej głębokości i rozmiarach. Analogicznie do talerzy, naczynia owalne mogły mieć krawędź kołnierza gładką lub profilowaną, podzieloną łukami na cztery części (kat. 2). To ostatnie rozwiązanie stosowano przed 1805 rokiem<sup>85</sup>. Modelowano również kołnierze ażurowe oraz, w przypadku mniejszych naczyń, dekorowanie kanelurami częściowo zachodzącymi na powierzchnię lustra. Okrągłe, głębokie półmiski wykonywano w kompletach z pokrywami, które mogły mieć różne formy: stożkowe, podzielone na segmenty pionowymi zdwojonymi kanelurami i zwieńczone uchwytem w postaci stylizowanego karczocha z liśćmi (1790-1804); kopulaste, czasem osadzone na cylindrycznej opasce, o uskokowym profilu, z uchwytem w formie rozwiniętego kwiatu (po 1805); niemal płaskie, z profilowanym brzegiem i uchwytem w kształcie szyszki (lata 20. XIX wieku)<sup>86</sup>. Ten ostatni typ reprezentowany jest w omawianym zespole jednym przykładem (kat. 13). Niestety, nie zachował się półmisek, który mógł stanowić komplet z pokrywą.

Znacznym bogactwem form odznaczają się salaterki z Korca, choć w zbiorach kieleckich są one udokumentowane zaledwie jednym przykładem z lat 1824-1828 (kat. 22), reprezentującym typ salaterki kwadratowej o ściankach kanelowanych w narożach i profilowanych, wklęsło-wypukłych krawędziach. Wśród tej grupy naczyń spotyka się dość płytkie, okrągłe, o lekko rozchylonych ściankach (1815-1820); pięcioboczne,

<sup>80</sup> Patrz A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 99, il. 140.

<sup>81</sup> Ibidem, s. 101.

<sup>82</sup> Ibidem.

<sup>83</sup> Ibidem, s. 104, il. 151; E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradów, *Polska porcelana*, wyd. II, op. cit., il. 78, b.p.

<sup>84</sup> Patrz B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., s. 15; A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 104, il. 150.

<sup>85</sup> A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 105.

<sup>86</sup> A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 105-106.

o ściankach kanelowanych, zakończonych półokrągło (lata 20. XIX wieku); w formie muszli, z puklowaną powierzchnią ścianek i częściowo lustra (lata 20. XIX wieku); ośmioboczne, głębokie, o gładkich ściankach lekko rozchylonych ku górze (lata 20. XIX wieku)<sup>87</sup>.

Dekoracje malarskie stosowane w manufakturze koreckiej charakteryzują się dużą różnorodnością stosowanych motywów, choć ich jakość nie utrzymywała się na jednym poziomie przez cały czas funkcjonowania wytwórni. Analogicznie do jakości masy porcelanowej była ona wysoka w latach 90. XVIII wieku i ok. 1805-1820, natomiast pod koniec działalności fabryki zdecydowanie się obniżyła<sup>88</sup>. Charakter dekoracji, w pewnym stopniu, zależał od rodzaju przedmiotu. Najczęstszym motywem zdobniczym, charakterystycznym dla dekoracji talerzy, były bukiety kwiatów, stosowane stale przez cały okres działalności Korca. Komponowano je z jednego, wyróżniającego się kwiatu (róży, tulipana, goździka, żonkila lub maku) dopełniając kilkoma mniejszymi (prymulkami, niezapominajkami, bratkami, jaskrami, dzwinkami). Bukiet umieszczano na ogół centralnie w lustrze (talerza, półmiska, salaterki czy spodka filiżanki) albo na ściankach (wazy, imbryka, filiżanki itp.), uzupełniając go trzema lub czterema mniejszymi pojedynczymi gałązkami kwiatów (m.in. niezapominajek, bratków, dzwinków itp.) malowanymi na kołnierzu lub korpusie naczynia. Anna Szkurlat wyróżniła aż 18 wariantów bukietów z dominującą różą, 10 odmian wiązanek z dominującym tulipaniem, 10 z goździkiem i cztery z makiem<sup>89</sup>. Swobodnie malowane bukiety kwiatów, uważane czasem za „typowo polskie” czy „typowo koreckie” inspirowane były znanymi z manufaktur w Miśni czy Berlinie kompozycjami, gdzie występowały dużo wcześniej pod nazwą *Deutsche Blumen*<sup>90</sup>.

Zachowany w zbiorach kieleckich półmisek (kat. 2) reprezentuje typ bukietu z różą stosowany w pierwszym okresie działalności manufaktury. Dominującym jest kwiat fioletowo-różowej róży z dwoma pąkami zestawionej z fioletową margerytką, drobnymi jaskrami i ulistnioną gałązką z drobnymi czerwonymi kwiatkami. Dekoracja wykonana jest w bladych, pastelowych odcieniach barw. Bukiet tego samego rodzaju zdobi talerz (kat. 3) datowany na lata 1800-1804. Oba naczynia mają kołnierze zdobione drobnymi rzutami kwiatowymi: czterema na półmisku i trzema na talerzu, a lustra dodatkowo dwoma małymi listkami. Przykład odosobniony stanowi bukiet z pierzastym fioletowym astrem zdobiącym talerz (kat. 4) z ok. 1814 roku.

Kompozycje z tulipaniem dwóch rodzajów zdobią cztery talerze z omawianego zespołu. Pierwszy typ zastosowano na talerzu (kat. 5) z ok. 1814 roku oraz na talerzu (kat. 11) z lat 1815-1820. Jest to wiązanka z dominującym fioletowo-żółtym tulipaniem, któremu towarzyszą trójbarwne bratki i czerwone prymulki. Różnica między nimi polega na tym, że na starszym naczyniu dominujący kwiat jest rozwinięty, a cała wiązanka malowana z większą swobodą i jakby poruszona podmuchem wiatru, podczas gdy na późniejszym tulipan ma zamknięte płatki, kontury rysunku nie mają takiej wyrazistości, a całość wydaje się nieco sztywna w stosunku do omówionej wcześniej dekoracji. Analogiczna sytuacja ma miejsce w przypadku talerzy dekorowanych kompozycją z czerwono-żółtym tulipaniem i fioletowymi prymulkami: na starszym talerzu (kat. 6) z ok. 1814 roku

<sup>87</sup> Ibidem, s. 113-115.

<sup>88</sup> Ibidem, s. 139.

<sup>89</sup> Ibidem, s. 140-149.

<sup>90</sup> B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., s. 9.

barwy są intensywniejsze, a zarazem utrzymane w nieco chłodniejszych odcieniach; na talerzu z lat 1824-1828 (kat. 25) są bledsze i w cieplejszej tonacji. Potwierdza to wspomniane wcześniej różnice w poziomach dekoracji malarskich w czasie 40-letniego okresu funkcjonowania manufaktury.

Już w drugim okresie działalności manufaktury wprowadzono dekorację z żółtym żonkilem komponowanym z fioletowymi prymulkami i gałązką czerwonych kwiatków. Ten rodzaj bukietu zdobi talerz (kat. 10) datowany na ok. 1816 rok. Kompozycje z żonkilem największą popularnością cieszyły się w latach 20. XIX wieku<sup>91</sup>.

Jeden z dziesięciu stosowanych w Korcu wariantów kompozycji z goździkiem reprezentuje dekoracja pokrywy półmiska (kat. 13) z lat 20. XIX wieku. Fioletowo-czerwono-żółty goździk został tu połączony z czerwonymi prymulkami, polnymi bratkami i pojedynczym kwiatem niezapominajki. Wcześniej, bo już w 1814 roku, podobna kompozycja pojawiła się na talerzu ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie<sup>92</sup>.

Około 1820 roku do wzornictwa koreckiego wprowadzono wiązanek z makiem, który występował w czterech gamach kolorystycznych: fioletowo-czerwonej, fioletowo-żółtej, czerwonej i fioletowej<sup>93</sup>. Pierwszy typ, prawdopodobnie najczęściej stosowany (zachowało się najwięcej naczyń tak dekorowanych), zdobi dwa talerze z omawianego zespołu: starszy datowany na początek lat 20. XIX wieku (kat. 16) i nieco późniejszy – z lat 1824-1828 (kat. 16). W obu przypadkach fioletowo-czerwony mak o opuszczonej w dół główce, połączony jest z fioletowymi prymulkami, choć podobnie jak poprzednio, tak i tu widoczne są różnice w sposobie malowania i intensywności barw. Bukiet z czerwonym makiem i fioletowymi prymulkami zdobi talerz o ażurowym kołnierzu (kat. 28) z ok. 1825 roku.

Oprócz bukietów kwiatowych w malarni koreckiej stosowano rozmaite ornamenty, najczęściej w postaci pasów dekoracyjnych zdobiących kołnierze talerzy, półmisek i salatek oraz korpusy filizanek, dzbanków, waz i wazonów. Jak ustaliła Anna Szkurlat w manufakturze posługiwano się co najmniej 21 rodzajami wici, wśród których przeważają komponowane z winorośli, dębowych liści, sitowia, kwiatów lnu, niebieskich kwiatków z trzema listkami, trawy z dzwonkami, chabrow, bratków polnych i różyczek<sup>94</sup>. Poszczególne dekoracje zdobiły różne naczynia, o różnych fasonach i w różnym czasie. Te najbardziej charakterystyczne powtarzano także w Baranówce.

Jedną z częściej stosowanych dekoracji zastaw stołowych była winna latorośl w różnych wariantach. Brązową winorośl po raz pierwszy zastosowano ok. 1815 roku, ale zdobione nią naczynia pochodzą głównie z lat 20. XIX wieku (kat. 14 i kat. 21-24). W latach 1810-1820 malowano ten motyw w kolorze złotym (kat. 9); znane są również przykłady zielonej wici z niebieskimi gronami (lata 20. XIX wieku) oraz czarnej (1815-1820).

Dość popularnym motywem było sitowie, tworzące gęsto uplecione wieniec z zielonych pędów, w które wkomponowywano pojedyncze niebieskie, czerwone i fioletowe kwiatki (kat. 20). Wśród wzorów koreckich znane są też wieniec plecione z traw z kwiatami i kłosami oraz z traw z niebieskimi dzwonkami od wewnątrz. Wszystkie one występowały na koreckiej porcelanie w latach 20. XIX wieku<sup>95</sup>.

<sup>91</sup> A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 145.

<sup>92</sup> Ibidem, s. 146, il. 269.

<sup>93</sup> Ibidem, s. 148.

<sup>94</sup> Ibidem, s. 153.

<sup>95</sup> Ibidem, s. 157.

Na lata 1828-1831/1832 można datować talerz (kat. 32) dekorowany wieńcem ze stylizowanych kwiatów niezapominajek i liści na kremowym tle.

Wyjątkowo dekoracyjny i efektowny jest tzw. wzór tarniny w tonacji nasyczonego kobaltu i złota, inspirowany ceramiką angielską z manufaktury w Derby<sup>96</sup>. Wzór ze stylizowanych, nieulistnionych gałązek tarniny malowanej kobaltem na złotej siateczce pokrywał kołnierz naczynia (talerza, półmiska, salaterki) i przechodził częściowo na lustro. W zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach znajdują się dwa tak dekorowane talerze (kat. 18) z lat 20. XIX wieku. Według tradycji serwisy z tarniną zostały wykonane dla każdej z pięciu córek Klemensa Józefa Czartoryskiego<sup>97</sup>.

Wśród dekoracji koreckich popularne były drobne rzuty kwiatowe: z bławatków (chabrów), różyczek i innych wielobarwnych kwiatków. Najwcześniej, bo przed 1805 rokiem, pojawił się deseń z fioletowych różyczek, którym dekorowano serwisy do herbaty i kawy<sup>98</sup>. Zapewne z takiego zestawu pochodzi talerzyk (kat.1) ze swobodnymi rzutami różyczek (pięcioma na kołnierzu i trzema w lustrze) oraz motywem ażurowej plecionki z połączonych owali na kołnierzu.

Bardzo popularny, nie tylko w Korcu, ale i innych polskich wytwórniach porcelany, był deseń pochodzenia francuskiego, następnie chętnie stosowany w manufakturze wiedeńskiej, z niebieskich lub fioletowych chabrów z zielonymi listkami, któremu zazwyczaj towarzyszył zielony pasek na brzegu naczynia (kat. 34). Czasami były to wielobarwne kwiatki innych rodzajów, ale zasada komponowania była ta sama, tzn. w lustrze naczynia (talerza, półmiska, salaterki) gałązki kwiatowe były rzucane dość swobodnie a na kołnierzu występowały w regularnych odstępach po osiem (w przypadku wzoru bławatkowego) lub pięć (inne rzuty kwiatowe). W przypadku wzoru bławatkowego kwiatów było więcej i występowały one w większym zagęszczeniu na powierzchni naczynia. Krawędzie naczyń zdobionych barwnymi rzutami kwiatowymi zdobiono także paskami pomarańczowymi.

W manufakturze opracowano kilkadziesiąt rodzajów fryzów i bordiur, a nawet rozbudowanych kompozycji ornamentalnych zdobiących całą powierzchnię naczynia<sup>99</sup>.

Ciekawa ornamentalno-roślinna kompozycja zdobi mlecznik (kat. 19) z lat 20. XIX wieku. Jej główny akcent został położony na złotych medalionach z ulistnionymi, układanymi po trzy różyczkami. Medaliony umieszczono pod łukami spinanymi podłużnymi fioletowymi kwiatami, ujętymi w gięte, złote, ulistnione gałązki. Pod wylewem namalowano delikatną złotą wic.

Do kolejnej kategorii należą kompozycje ze stylizowanych elementów geometrycznych i roślinnych, niekiedy przetworzonych tak bardzo, że zatracą się zupełnie pierwotny gatunek rośliny. Do repertuaru stosowanych form należą: ulistnione gałązki, girlandy z kwiatów i owoców, rośliny czasem zredukowane do form zgeometryzowanych, połączone medalionami albo liniami poprowadzonymi esowato lub faliście<sup>100</sup>.

Dwa różne pasy dekoracyjne zdobią dzbanek (kat. 12) z ok. 1820 roku. W dolnej części korpusu jest to wieniec z zielonych i fioletowych liści dębu, a w górnej złoty fryz ze stylizowanych motywów roślinnych. Drugi zachowany w zbiorach kieleckich imbryk

<sup>96</sup> B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., s. 31.

<sup>97</sup> A. Kwaśnik-Gliwińska, *Talerz z posagu Radziwiłłówny*, „Teraz” - Świętokrzyski Miesięcznik Kulturalny, nr 12, 2004, s. 8-9, s. 8.

<sup>98</sup> A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 165.

<sup>99</sup> Ibidem, s. 166.

<sup>100</sup> Ibidem, s. 168.

(kat. 27) dekorowany jest poprowadzonym wokół szyi fryzem z motywów tralkowych, girland i ulistnionych gałązek, przerwany na jednym z boków monogramem *WTR*. Dekorację nieco późniejszej, bo datowanej na 1828 rok, miski-płukalniczki skoncentrowano w górnej części korpusu. Jest to szlak o kremowym tle złożony z czarno-złotych woliczek oczek i łączących je złotych stylizowanych gałązek powoju.

W początkach XIX wieku w Korcu produkowano coraz więcej naczyń pozbawionych plastycznych dekoracji, zgodnie z empirową estetyką działających pięknem i prostotą formy. Niektóre z nich nawiązują kształtem do greckich kraterów. Z empirowymi formami współgrają antyczne motywy dekoracyjne (meander, palmety, akant), czasem nawiązujące do malarstwa czarnofigurowego. Takim przykładem są zachowane w zbiorach kieleckich talerze (kat. 31) o kołnierzach zdobionych szerokimi pasami w kolorze terakoty z czarnym ornamentem „pompejańskim” z drobnoulistnionych gałązek komponowanych symetrycznie po obu stronach umieszczonych na osiach czterech stylizowanych rozet.

W manufakturze w Korcu wykonywano naczynia zdobione inicjałami, malowanymi zwykle złotem. W wytwórni zrealizowano też kilka dużych zamówień na serwisy obiadowe, które dekorowane były nie tylko inicjałem, ale również herbem.

W latach 1814-1815 wykonano zastawę ze złotym monogramem *LK* w medalionie wplecionym w złotą wic. W zbiorach kieleckich przechowywany jest jeden talerz z tego serwisu (kat. 9), którego dokładne datowanie jest możliwe dzięki stemplowi rocznemu 815<sup>101</sup>. Dwa talerze (kat. 7) pochodzą z serwisu wykonanego w latach 1815-1820, dekorowanego złotym monogramem *MK* wplecionym w antykizujący złoty ornament z elementów roślinnych i stylizowanych palm, ujmujących uroborosy. W jednym z nich umieszczono monogram, zaś w drugim fioletowo-żółtego bratka. Oś poprzeczną wyznaczają wąż Eskulapa i Kaduceusz. Tym ornamentem ozdobiono także, ukończony ok. 1820 roku, serwis dla Konstancji z Radziwiłłów Czudowskiej, z którego sześć płytkich talerzy (kat. 8) zachowało się w zbiorach kieleckich. Naczynia te, od wyżej wspomnianych, różnią się tym, że w uroboros został wpisany inicjał *KC*, a po przeciwległej stronie kołnierza umieszczono herby Radziwiłłów *Trąby* i Czudowskich *Leliwa* na paludamencie.

Niemal całe lustro talerza (kat. 30) datowanego 1828, wypełnia wielobarwny herb *Nałęcz*. Kołnierz talerza został obwiedziony dwoma złotymi paskami, szerokim i wąskim.

Wiele przykładów dekoracji z niezwykle bogatego repertuaru koreckiego w ogóle nie ma swoich reprezentantów w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach. W Korcu zdobiono naczynia trudną do osiągnięcia imitacją szylkretu; stosowano tła lustrowane iryzujące lub naśladowujące wzór słoików drewna czy żył marmurowych. Pojawiały się na nich miniatury, rodzime pejzaże i znane z grafik, oraz widoki – najczęściej w typie włoskim.

Z manufakturą w Korcu konkurowała Baranówka, która przez długi czas pozostawała w jego cieniu i tak też traktowana jest w literaturze przedmiotu. Zarówno osoba Michała Mezera, jak i bliskie położenie obu fabryk zadecydowały o podobieństwach w ukształtowaniu naczyń i motywów dekoracyjnych. Musimy jednak pamiętać, że wówczas nawet największe europejskie wytwórnie swobodnie naśladowały swoje wzory. Zapewne

<sup>101</sup> Analogiczny talerz w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, także ze stemplem rocznym; patrz A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 204, il. 521.

Korzec, jako pierwsza polska manufaktura porcelany, związana z nazwiskiem jednej z najświetniejszych rodzin polskich, cieszył się większą renomą. Jest więc zrozumiałe, że produkcja naczyń opartych o wzory koreckie ułatwiała Baranówce zbyt jej towarów, tym bardziej że obie fabryki pracowały na potrzeby tego samego rynku<sup>102</sup>.

Wraz z Mezerem do Baranówki przeszła część pracowników Korca, a wytwarzana tu porcelana od razu zaczęła wzbudzać zainteresowanie i cieszyć się popularnością. W manufakturze wykonywano zarówno pojedyncze dekoracyjne naczynia, jak i całe serwisy. Mimo, że część produkcji wzorowano na wyrobach koreckich, a także, co było naturalne, na wyrobach słynnych wytwórni europejskich, to Baranówka dysponowała niewątpliwie własnym dobrym i pomysłowym modelarzem<sup>103</sup>. Tak jak w Korcu, i w Baranówce produkowano talerze o kołnierzach gładkich, falistych oraz z wycinanymi otworami, ale porcelanowe kosze mają formy zupełnie inne niż koreckie, czego przykładem jest zachowany w zbiorach kieleckich koszyczek na owoce (kat. 85) o wysoko uniesionym, ażurowym kołnierzu z mniejszymi przy lustrze otworami w kształcie rombów, nieco większymi w drugim rzędzie i dużymi, w kształcie łez, przy krawędzi o falistym obrysie.

Wchodzące w skład serwisów okazałe wazy, podobnie jak wazy z Korca, często składały się z trzech części: podstawy wspartej na trzech nóżkach klockowych bądź w kształcie lwich łap i wazy z pokrywą. Najbardziej typowa dla Baranówki była waza w formie antykizującej urny (kat. 48), skopiowana dokładnie z modelu wiedeńskiego z ok. 1800 roku<sup>104</sup>, która charakteryzuje się wytworną empirową sylwetką, znacznie „lżejszą” w porównaniu z naczyniami koreckimi.

Wśród filiżanek z Baranówki można spotkać, niemal identyczne jak z Korca, niskie naczynia o średnicy większej od wysokości, profilu mocno zaokrąglonym w części dolnej i wklęsłym w górnej pod rozchylonym wylewem. Uszka tego rodzaju filiżanek były wysokie, zaokrąglone, wolutowo skręcone i zakończone listkiem (kat. 46). Niewątpliwie modelem koreckim inspirowana była forma filiżanki - garnuszka (kat. 74), o brzuścu zaokrąglonym z przewężeniem pod nieco rozchylonym wylewem i wysokim zaokrąglonym uchem z górną częścią poszerzoną i połączoną z krawędzią wylewu. Różnica między nimi polega na tym, że naczynia koreckie miały korpusy gładkie, a filiżanka z Baranówki - lekko puklowany. W ofercie Baranówki pojawiły się filiżanki o nie stosowanej w Korcu formie, których kielichowo rozwarte i skośnie podcięte korpusy wspierano na okrągłej stopce, a uszkom nadawano zgeometryzowany, romboidalny kształt (kat. 79).

Na koreckim modelu z ok. 1815 roku<sup>105</sup>, oparto formę mlecznika (kat. 42) o falistej linii uniesionego wylewu, z uchem zaokrąglonym, wyprowadzonym wysoko ponad krawędź korpusu, z tą różnicą, że w Baranówce dodano okrągłą stopkę, a korpus mocniej przewężono pod wylewem, co w połączeniu z białą-złotą dekoracją nadało naczyniu wyraz szlachetnej empirowej elegancji. Niezależnie od Korca opracowano formę dzbanka (kat. 47) charakteryzującego się ustawionym na okrągłej stopce owoidalnym korpusem przechodzącym w cylindryczną szyję, taśmowym uchem wyprowadzonym ponad górną krawędź naczynia i rurkowatym dziobkiem o falistej linii wylewu.

Do naczyń serwisowych o formie nieznannej z Korca należy tygiel-bigońnica (kat.

<sup>102</sup> E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska porcelana*, wyd. II, op. cit., s. 170-171.

<sup>103</sup> Ibidem, s. 54.

<sup>104</sup> Patrz H. Chojnacka, U. Jastrzebska, *Porcelana polska*, op. cit., s. 20.

<sup>105</sup> A. Szkurłat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 91, il. 117.



65), którego prosty cylindryczny korpus o niewysokich ściankach rozszerza się lekko ku górze, a krótki walcowaty uchwyt zdobiony jest formowaną w masie plastyczną dekoracją. Naczynie pierwotnie musiało posiadać pokrywę wpuszczaną, niemal płaską, zwieńczoną stożkowym uchwytem<sup>106</sup>.

Przykładem nie posiadającym znanych analogii wśród zabytków polskiej porcelany jest *veilleuse* (kat. 69), czyli naczynie do podgrzewania płynów, któremu nadano formę baszty zwieńczonej krenelażem.

Podobieństwa wyrobów z obu wytwórni ujawniają się jeszcze bardziej w dekoracji naczyń. Niemal wszystkie znane z Korca popularne wzory, jak szlaki sepiowych liści i gron winorośli (kat. 36-37, kat. 39-40, kat. 52), zielone wieńce z sitowia i kolorowych kwiatków (kat. 41), drobne rzuty chabrów<sup>107</sup> (kat. 43, kat. 53, kat. 56-57, kat. 77), a przede wszystkim bukiety kwiatowe (np. kat. 58-64), mają swoją wersję baranowiecką, stosowaną tu znacznie dłużej, bo aż do 2. poł. XIX wieku<sup>108</sup>. Jak zauważa Urszula Jastrzebska, zwłaszcza we wcześniejszym okresie działalności Baranówki bukiety bywają niemal identyczne w rysunku i kolorze jak w Korcu (kat. 61, kat. 64, kat. 71, kat. 76), choć niekiedy ich stylizacja jest nieco sztywniejsza. W późniejszych dekoracjach można zaobserwować tendencję do upraszczania kompozycji, schematyzacji i spłaszczania motywu, natomiast w latach 40. XIX wieku kwiaty są komponowane w większą wiązkę i malowane mniej starannie, szybkimi pociągnięciami pędzla. Zachodzą też zmiany w kolorystyce, którą charakteryzuje rozbicie barw i wprowadzenie do palety nowego odcienia zieleni o zimnej tonacji<sup>109</sup>. W obu wytwórniach niemal jednocześnie, w pierwszym 20-leciu XIX wieku, pojawił się motyw dekoracyjny w postaci bukiecika z niezapominajek (kat. 38).

Autorzy *Polskiej porcelany* podają, że manufaktura baranowiecka, jako jedyna w Polsce zdobyła swoje naczynia popularnym w porcelanie europejskiej motywem kolorowych ptaków na gałęziach<sup>110</sup> (kat. 50-51). Jednak ostatnie badania Anny Szkurląt dowodzą, że dekoracje z ptakami stosowano w Korcu już w końcu XVIII wieku, czego przykładem są filiżanki zachowane w zbiorach Muzeów Narodowych w Warszawie i Krakowie. Różnica między naczyniami z Korca, a talerzami z Baranówki polega na tym, że w pierwszej wytwórni przedstawienia ptaków umieszczano w rezerwach wydzielonych złotą opaską z barwnego tła: żółtego bądź granatowego<sup>111</sup>.

W Baranówce znacznie szerzej niż w Korcu wykorzystywano kolor. Charakterystyczne dla niej było stosowanie barwnych telf oraz pokrywanie kolorem całych powierzchni naczyń (kat. 47, kat. 69, kat. 73), które mogły być żółte, kobaltowe, ceglaste, liliowe, zielone. Wykonywano też eleganckie dekoracje oparte na kontraście barwnej powierzchni korpusu naczynia z wieńczącym go złotym szlakiem (liście dębu lub wino-

<sup>106</sup> Analogiczne naczynia w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie i Muzeum Zamkowego w Malborku, patrz B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., s. 53; H. Chojnacka, U. Jastrzebska, *Porcelana polska*, op. cit., s. 55, kat. 86.

<sup>107</sup> Zachowane zabytki wskazują na to, że ten rodzaj dekoracji był znacznie chętniej stosowany w Baranówce niż w Korcu.

<sup>108</sup> E. Kowicka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradów, *Polska porcelana*, wyd. II, op. cit., s. 171.

<sup>109</sup> H. Chojnacka, U. Jastrzebska, *Porcelana polska*, op. cit., s. 20.

<sup>110</sup> E. Kowicka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradów, *Polska porcelana*, wyd. II, op. cit., s. 172; motyw ptaków na gałęziach stosowano w manufakturze berlińskiej już w latach 90. XVIII w., patrz G. Schade, *Berliner Porzellan. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der Berliner Porzellanmanufakturen im 18. und 19. Jahrhundert*, Leipzig 1978, il. 57, b.p.

<sup>111</sup> A. Szkurląt, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 185, il. 455, 457.

rośli) na naturalnym białym tle<sup>112</sup> lub pokrywającym całkowicie zajmowaną powierzchnię, na której wzór (z liści laurowych) uzyskano poprzez zastosowanie złota lśniącego i matowego (kat. 78). Efektowne były połączenia kobaltu bądź ciemnej czerwieni i złota (kat. 73, kat. 74), którym w postaci szlaków akcentowano brzusce, krawędzie, uchwyty, dziobki i pokrywki naczyń. Największą jednak sławę przyniosły Baranówce naczynia dekorowane miniaturami portretowymi i pejzażami. Występowały one na filiżankach, wazach, wazonach, czajnikach i cukiernicach<sup>113</sup>.

Podobnie jak w manufakturze Koreckiej, tak i w Baranówce realizowane były zamówienia na wieloelementowe serwisy zdobione herbami właścicieli, których przykładem jest fragment serwisu dla Józefa Łaszczyńskiego z herbem *Wierzba* (kat. 75).

W ścisłym powiązaniu z manufakturą w Korcu i pod jej bezpośrednim wpływem przebiegały powstanie i rozwój manufaktury w Horodnicy. Z czasu przed 1856 rokiem zachowało się zaledwie kilka przedmiotów w polskich zbiorach<sup>114</sup>, z czego dwa w kolekcji Muzeum Narodowego w Kielcach. Pierwszy z nich to puszka (kat. 86) z pokrywą ozdobioną pełnoplastycznym przedstawieniem siedzącego w gnieździe łabędzia, która bez wątpienia świadczy o inwencji modelarza. Drugim zabytkiem jest wzorowana na modelu koreckim waza (kat. 87) o owoidalnym brzuscu osadzonym na dzwonowatej stopie, o kielichowatej wysokiej szyi i uchwytach w formie wygiętych gałązek. Naczynia te, w których kształcie znajduje odbicie linia rozwojowa popularnych w latach 30. XIX wieku form zbliżonych do antycznej amfory, zajmują ważną pozycję w dorobku twórczym wytwórni<sup>115</sup>.

Począwszy od lat 30. XIX wieku aż do początków XX stulecia, w Horodnicy, podobnie jak w wielu fabrykach Imperium Rosyjskiego<sup>116</sup>, produkowano (początkowo fajansowe, a następnie porcelanowe) plastycznie formowane naczynia-puszki w kształcie kaczek (kat. 88), przepiórek, kur czy, łabędzi, a także winnego grona (kat. 89) z dość schematycznie zaznaczonymi owocami i uchwytem w kształcie gałązki.

Wydaje się, że zasadniczy trzon produkcji Horodnicy stanowiły proste i niedrogie naczynia użytkowe, przeznaczone dla okolicznych odbiorców. Do repertuaru wytwórni należały: talerze (kat. 90-91), półmiski, miski i filiżanki (kat. 95), ale także przedmioty bardziej ozdobne, jak kosze na owoce, patery, maselniczki (kat. 93), naczynia na przyprawę (kat. 92) i dekoracyjne wazony. Jak zauważają niektórzy badacze, w okresie Susmanna podnosi się techniczna jakość wyrobów<sup>117</sup>, które cechuje dobrze skomponowana, biała masa porcelanowa<sup>118</sup>. Inni są zdania, że w tym czasie manufaktura przeszła na produkcję masową naczyń pozbawionych walorów artystycznych<sup>119</sup>, których zdobienia wykonywano tanimi sposobami (druk, kalkomania).

O pewnych ambicjach zakładu może świadczyć zachowana w zbiorach kieleckich patera (kat. 94) z malowanym w lustrze widokiem horodnickiej fabryki.

W Polsce zachowało się zaledwie kilka wyrobów wytwórni w Emilczynie, która jak się wydaje miała lepsze i gorsze okresy w swojej produkcji, o czym świadczą różnice

<sup>112</sup> Patrz B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., s. 43.

<sup>113</sup> Ibidem, s. 43.

<sup>114</sup> E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradów, *Polska porcelana*, wyd. II, op. cit., s. 179.

<sup>115</sup> F. Petrzakowa, *Z dziejów manufaktury porcelany w Horodnicy*, op. cit., s. 97.

<sup>116</sup> Ibidem, s. 113.

<sup>117</sup> E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradów, *Polska porcelana*, wyd. II, op. cit., s. 180.

<sup>118</sup> F. Petrzakowa, *Z dziejów manufaktury porcelany w Horodnicy*, op. cit., s. 97.

<sup>119</sup> B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., s. 58.

w jakości masy porcelanowej znanych zabytków<sup>120</sup>. Dekoracja zachowanego w zbiorach kieleckich talerzyka z Emilczyna (kat. 96) przypomina stosowaną w latach 20. XIX wieku w manufakturze w Korcu kompozycję z pomarańczowo-żółtym tulipanem i prymulkami (kat. 6 i kat. 25), a jeszcze bardziej jej wersję baranowiecką (kat. 61 i kat. 64).

Manufaktura w Białotynie jest reprezentowana w omawianym zespole dwoma zabytkami - pochodzącymi prawdopodobnie z większych serwisów - półmiskiem (kat. 97) i talerzykiem (kat. 98) z deseniem bławatkowym, znanym zarówno z Korca, jak i Baranówki.

Wytwórnia w Romanowie, z której pochodzi półmisek zdobiony bukietem z różowym tulipanem (kat. 99), produkowała naczynia z motywami kwiatowymi wzorowanymi na późnych wyrobach Baranówki, w porównaniu z którymi bukiety z Romanowa malowane są mniej precyzyjnie, ale zarazem traktowane bardziej malarsko; kolory są zdecydowanie blade, a ich warstwa nie pokrywa całkiem białego, porcelanowego tła. Wytwórnia stosowała, zapewne świadomie, podobne do Baranówki sygnatury.

Wyroby z Dowbysza, jednego z najstarszych zakładów na Wołyniu, praktycznie nie zachowały się<sup>121</sup>. Talerz ze zbiorów kieleckich (kat. 100) to naczynie o nieco ludowej w charakterze dekoracji złożonej z drobnego bukietu polnych kwiatów oraz cynobrowych pasków na kołnierzu.

Ostatnią w omawianym zespole wytwórnią wołyńską jest manufaktura w Olewsku (nieдалеко Korca), dotychczas wzmiankowana jedynie przez Jerzego i Marię Łosiów<sup>122</sup>. Wyprodukowana w niej puszka w kształcie winnego grona (kat. 101) ma formę analogiczną do naczynia z Horodnicy zaś koniczny, ukośnie kanelowany kubek (kat. 102) na wyraźnie wyodrębnionej stopce, zdobiony jest swobodnie malowanymi gałązkami oraz schematycznie potraktowanym różowym kwiatkiem. Mimo dość grubych ścianek, łatwo zauważyć zielonkawą przeświecalność porcelany spotykaną także w innych wołyńskich naczyniach.

Manufaktura w Tomaszowie Lubelskim produkowała porcelanę w niewielkiej ilości, ale dobrej klasy artystycznej, o czym świadczą zachowane zabytki. Prawdopodobnie Michał Mezer dostarczał do Tomaszowa modeli i wzorów dekoracyjnych, stąd podobieństwa do naczyń z Baranówki<sup>123</sup>. Produkowano tu podobne do baranowieckich filiżanki z miniaturami portretowymi, które przyniosły Tomaszowowi największą sławę. W owalnych medalionach ujętych w złotą ramkę przedstawiano postaci związane z historią Polski, a także współczesnych bohaterów<sup>124</sup>. Przedstawienia te cieszyły się dużym powodzeniem w dobie wojen napoleońskich i rozbudzonych nastrojów patriotycznych, mimo że same naczynia są grube, a portrety wykonane techniką *en grisaille* nie dają najlepszego świadectwa kunsztowi miniaturzysty<sup>125</sup>. Opinii na temat miernej jakości porcelany tomaszowskiej<sup>126</sup> zdają się zaprzeczać zachowane w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach dwie czarki ze spodkami (kat. 103). Te cienkościenne, delikatne

<sup>120</sup> E. Kowicka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradów, *Polska porcelana*, wyd. II, op. cit., s. 181.

<sup>121</sup> Ibidem, s. 182.

<sup>122</sup> Ibidem, s. 138.

<sup>123</sup> Ibidem, s. 44.

<sup>124</sup> B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., s. 38.

<sup>125</sup> Taką opinię o filiżankach tomaszowskich zamieszczają autorzy opracowania zbiorowego poświęconego polskiej porcelanie: E. Kowicka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradów, *Polska porcelana*, wyd. II, op. cit., s. 185.

<sup>126</sup> E. Kowicka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradów, *Polska porcelana*, wyd. II, op. cit., s. 187.

naczynia, zdobione szerokim złotym ornamentalnym pasem z pędami i gronami winorośli mogłyby być ozdobą niejednej kolekcji polskiej porcelany.

Analizując przechowywane w Muzeum Narodowym w Kielcach zabytki dostrzegamy niewątpliwie wpływ wzornictwa koreckiego na wiele z nich. Łatwo się domyślić, że najprościej było sięgać po wzory do popularnych naczyń z rodzimej manufaktury, choć - jak wiemy - ta obficie czerpała z europejskiego wzornictwa. Źródło inspiracji dla zatrudnionych w Korcu malarzy i modelarzy stanowiły zgromadzone w magazynie przykłady porcelany miśnieńskiej, wiedeńskiej, berlińskiej, a nawet dalekowschodniej<sup>127</sup>. Dominacja na polskim rynku porcelany z wytwórni niemieckich i wiedeńskiej musiała prowadzić do związków formalnych między nią, a produkcją korecką, zwłaszcza w pierwszym okresie działalności wytwórni. Po przybyciu do Korca z Sèvres Merauda i Petiona w wytwarzanych naczyniach wyraźniej zaznaczyły się wpływy francuskie. Jak zauważa Anna Szkurlat w latach 90. XVIII wieku w proponowanych przez Korzec gruszkowatych kształtach, wklęsło-wypukłych ściankach i falistych liniach kołnierzy widoczne są już zapóźnienia stylistyczne względem porcelany europejskiej, która w ostatniej ćwierci XVIII wieku odznaczała się klasycystycznymi, prostymi, cylindrycznymi formami<sup>128</sup>. Wpływ porcelany koreckiej na nasze wytwórnie był tak silny, iż można przypuszczać, że większość wzorów formalnych i dekoracyjnych przenikała na nasz grunt *via* Korzec, przefiltrowana przez rodzimy smak estetyczny. Wzory kilku naczyń oparto na modelach nie stosowanych w Korcu, np. forma filiżanki z Baranówki (kat. 79) przypomina naczynia z wytwórni Wedgwooda<sup>129</sup>. Pierwowzoru dla horodnickiej puszki w kształcie kaczki należy szukać w europejskich naczyniach fajansowych i porcelanowych. Elementy zastaw stołowych naśladujące postacie zwierząt, zwłaszcza drobiu, mają barokowy rodowód i nawiązują do jeszcze wcześniejszej, renesansowej tradycji wnoszenia na stół upieczonych w całości i przystrojonych własnymi piórami kaczek, bażantów, przepiórek itp. Podawano w nich np. pasztety i inne potrawy mięsne<sup>130</sup>.

W repertuarze dekoracji malarskich i złocień porcelany z omawianego zespołu zaznacza się większość tendencji występujących ówczesnie w europejskich manufakturach porcelany. Jak już wspomniano, ulubiony motyw dekoracyjny w postaci bukietu z jednym kwiatem dominującym, był do wzornictwa europejskiego wprowadzony przez artystów miśnieńskich już w latach 40. XVIII wieku. Tak chętnie stosowana zarówno przez Korzec, jak i Baranówkę monochromatyczna, sepiowa winna latorośl w postaci wici zdobiącej kołnierze talerzy i półmisek została zapewne zapożyczona z fajansów Wedgwooda, na których po raz pierwszy pojawił się ten wzór, zaś deseń z drobnych rzutów chabrów opracowano w XVII wieku w manufakturze fajansu w Chantilly<sup>131</sup>. Rzuty drobnych fioletowych różyczek (kat. 1) mają najprawdopodobniej proveniencję berlińską, a tzw. wzór tarniny (kat. 18) angielską. Inspiracji dla fryzu zdobiącego talerze z serwisu Konstancji Czudowskiej (kat. 8) można szukać zarówno w Sèvres, jak i w Wiedniu.

Porcelana to kruche tworzywo, łatwo ulegające zniszczeniu. Nie ma mowy o tym,

<sup>127</sup> A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 217.

<sup>128</sup> Ibidem, s. 217.

<sup>129</sup> Porównaj W. Mankowitz, *Wedgwood*, Londyn, 1966, tabl. 29, fot. 109, b.p.

<sup>130</sup> M. Piątkiewicz-Dereniowa, *Porcelana miśnieńska w zbiorach wawelskich*, Kraków 1983, s. 148.

<sup>131</sup> A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 226.

abyśmy kiedykolwiek mogli dysponować kompletnym materiałem zabytkowym z zakresu polskiej ceramiki. Zniszczenia jakie przyniosły powstania 1830 i 1863 roku nie oszczędziły przechowywanych w domach wyrobów porcelanowych, a po obu wojnach światowych zasoby te zmalały jeszcze bardziej. Bezpowrotnie przepadło wiele prywatnych kolekcji na kresach wschodnich, w Warszawie oraz innych miastach, których nie ominęły działania wojenne. Znaczna część zabytków uległa zniszczeniu lub rozproszeniu podczas masowej migracji ludności w trudnych wojennych i powojennych czasach. Stąd naczynia zgromadzone obecnie w muzeach i prywatnych kolekcjach, są w porównaniu z zasobami zagranicznymi bardzo skromne i stanowią zaledwie ułamek tej ilości, jaka kiedyś się u nas znajdowała. Kolekcje te składają się w większości z pojedynczych obiektów lub niewielkich zespołów wyrwanych z pierwotnie większych całości, jak serwisy przeznaczone czasami nawet dla stu i więcej osób<sup>132</sup>. Wśród zachowanych serwisów koreckich najmniej braków ma serwis z herbem *Pomian* i monogramem *WO*, z którego tylko jeden talerz znajduje się w zbiorach kieleckich (kat. 15), a przeważająca jego część przechowywana jest w Muzeum Narodowym w Krakowie (162 sztuki), osiem talerzy w Muzeum Lubelskim w Lublinie i pojedyncze talerze w Muzeum Narodowym w Warszawie i Muzeum-Zamku w Malborku<sup>133</sup>. Dość licznie zachował się serwis zwany *Parchatka* (109 części), należący do kolekcji Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie. Można zatem przypuszczać, że i inne, fragmentarycznie zachowane i rozproszone po różnych zbiorach serwisy, były równie okazałe, np. serwis z monogramem *KC* Konstancji z Radziwiłłów Czudowskiej (kat. 8), z monogramem *LK* (kat. 9), monogramem *MK* (kat. 7), monogramem *ŁŁ* (kat. 31), serwisy dla córek Czartoryskiego dekorowane wieńcem z tarniny (kat. 18), czy herbem książąt Czetwertyńskich (kat. 33).

Należałoby życzyć sobie, by pojawiające się na rynku antykwarycznym zabytki polskiej porcelany, zwłaszcza tej najstarszej, jak najczęściej trafiały do kolekcji muzealnych, które są nieocenione w badaniach, zwłaszcza linii rozwojowej ceramiki i analogii zachodzących między przedmiotami z różnych wytwórni. Tylko bogaty materiał zabytkowy, tym łatwiej poddający się analizom, gdy zgromadzony razem, pozwala na opracowanie systematyki sygnatur, a co za tym idzie datowania przedmiotów, wychwycenie wszystkich subtelności dekoracji malarskich i różnic modelunku.

<sup>132</sup> R. Aftanazy w swoich *Dziejach rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej* wspomina, że w pałacyku Rudnickich w Czarnej przechowywano w serwantkach w jadalni serwis korecki „na sto osób”, za: A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 297.

<sup>133</sup> A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 305.

## KATALOG

## KORZEC

**Sygnatury na porcelanie z Korca**

Sygnatury wytwórni koreckiej zostały usystematyzowane przez Annę Szkurląt, autorkę monografii manufaktury z 2011 roku<sup>1</sup>. Systematyka ta koryguje błędy i uwzględnia podział działalności wytwórni na poszczególne okresy.

W pierwszym okresie działalności (lata 1790-1796) znakiem koreckiej manufaktury był napis *Korzec* malowany naszkliwnie cynobrem, do którego często dodawano numery: 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9 i 12 czasem poprzedzone literą *N*, *N*: lub *No*. W tym czasie na porcelanie pojawiają się również ryte litery: *A*, *B*, *D* lub *S* oraz cyfra 5 i liczby: 14, 17, i 18<sup>2</sup>. W latach 1797-1804 (po pożarze w 1796 roku) naczynia znakowano *Okiem Opatrzności* malowanym podszkliwnie kobaltem, które nigdy nie występowało z napisem *Korzec*, zachowały się jedynie pojedyncze przykłady z dodanymi pod spodem cyframi: 2, 9, 11 i literą *M*. Niemal wszystkie wyroby znakowano dodatkowo rytymi literami i numerami: *A*, *B*, *I*, *II*, *II*, *D*; *G*; *S*; *II*; *IX*, 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 14, 22 oraz krzyżykiem i kółkiem. Oprócz znaków rytych na porcelanie pojawiały się również ręcznie malowane czarne, szare, fioletowe, kobaltowe, sepiowe, purpurowe, a nawet złote lub żółte liczby: 6, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 23, 31, 35<sup>3</sup>. W trzecim okresie działalności (1805-1821) stosowano kilka znaków. W latach 1805-ok. 1814 sygnaturą było opromienione *Oko Opatrzności* w różnych kolorach: szarym, czarnym, fioletowym, brązowym, sepii; czasem z dodanym numerem. W latach 1814-1816 markami najczęściej stosowanymi były malowane złotym kolorem: napis *Korzec* lub *Korżec*, opromienione *Oko Opatrzności/Korzec*, *Oko Opatrzności/Korzec*. Występowały także sygnatury różnobarwne, najczęściej w postaci samego *Oka Opatrzności* lub z dodaną nazwą wytwórni. Stosowano także stemple roczne w formie wycisków: 814, 815, 816 oraz dodatkowe oznaczenia, jak wycisk *K* lub *Korzec* oraz kobaltowa kropka na stopce przedmiotu, rzadziej litera *P* malowana lub w wycisku<sup>4</sup>. W latach 1815-1821 nadal stosowano markę *Oko Opatrzności/Korzec* lub *Oko Opatrzności* w różnych kolorach: złotym, szarym, czarnym, fioletowym, brązowym oraz dodatkowe oznaczenia w postaci wycisków *Korzec* oraz *K*; litera *P* w wycisku lub malowaną oraz kobaltową kropkę. Do 1828 roku stosowano *Oko Opatrzności* (w pięciu wariantach)/ *Korzec* i czasem liczbę; niekiedy występują dodatkowe oznaczenia: wycisk *K* lub *Korzec* oraz kobaltowa kropka. Sygnatura malowana była w różnych odcieniach czerwieni, od jasnego cynobru, poprzez czerwień nasyconą, do ciemnej<sup>5</sup>. Między 1828 a 1831/1832 rokiem stosuje się czerwone marki (wyjątkowo szare lub fioletowe), gdzie *Oko Opatrzności* towarzyszy napis *Korzec* pisany cyrylicą bądź w obu językach: rosyjskim i polskim oraz data, odpowiednio: 1828, 1829, 1830 lub 30, 1831 lub 31, 1832. W roku 1828 niemal połowa przebadanej przez Annę Szkurląt porcelany koreckiej ma sygnaturę *Oko Opatrzności/Коречь/1828*; większość przedmiotów ma dodatkowe ryte numery: 3; 5; 16; 21; 22; 6; 17; *I II*; *II*; *II*, a dużą część oznaczono również malowanymi liczbami; pojawia się także czerwony napis *Ф. Компания*.

Sygnatury te stosowane są do końca działalności manufaktury (1832).

<sup>1</sup> A. Szkurląt, *Manufaktura porcelany i fajansu w Korcu*, Warszawa 2011, s. 49-59.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 51.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 52.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 53.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 55.



**Kat. 1 *Talerzyk - spodek z różyczkami***

Korzec; 1797-1804

sygnatura: kobaltowe podszklwne Oko Opatrzności oraz wyciśnięte cyfry 8 i 2

wys. 2,8 cm, śred. 14 cm

porcelana; malowanie ręczne, złocenie

MNKi/R/1157



**Kat. 2 *Półmisek owalny dekorowany bukietem z różą***

Korzec; 1797-1804

sygnatura: blade kobaltowe Oko Opatrzności, ryte kółko, malowane fioletem 21

wys. 36 cm, 38,5 x 29,5 cm

porcelana; malowanie ręczne

MNKi/Mat/R/94



**Kat. 3 *Talerz głęboki dekorowany bukietem z różą***

Korzec; ok. 1800-1804

sygnatura: kobaltowe Oko Opatrzności, ryty numer 12 oraz kółko

wys. 5,2 cm, śred. 24,3 cm

porcelana; malowanie ręczne

MNKi/R/3446



**Kat. 4 *Talerz płytki dekorowany bukietem z kwiatem astra***

Korzec; ok. 1814

sygnatura: fioletove Oko Opatrzności, malowany fioletem nr 21, ryta w masie II; na stopce kobaltowy punkt i wycisk 814

wys. 3,6 cm, śred. 24,4 cm

porcelana; malowanie ręczne

MNKi/R/3444

E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska Porcelana*, wyd. I, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1975, s. 203, il. 72; Kowecka E., Łosiowie M. i J., Winogradow L., *Polska porcelana*, wyd. II, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk - Łódź, 1983, s. 211, il. 78; A. Szkurlat., *Manufaktura porcelany i fajansu w Korcu*, Warszawa 2011, s. 150, il. 289.

**Kat. 5 *Talerz płytki dekorowany bukietem z fioleto-  
wym tulipanem***

Korzec; ok. 1814

sygnatura: fioletove Oko Opatrzności, ryty numer 31;

na brzegu stopki punkt kobaltowy i wycisk 814  
wys. 3,2 cm, śred. 24,3 cm  
porcelana; malowanie ręczne, złocenie  
MNKi/R/3443



E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradów, *Polska Porcelana*, wyd. I, op. cit., s. 203, il. 72; wyd. II, op. cit., s. 212, il. 82

**Kat. 6 Talerz płytki dekorowany bukietem z pomarańczowo-żółtym tulipanem**

Korzec; ok. 1814

sygnatura: brunatnoszare Oko Opatrzności z promieniami i napis *Korzec*

wys. 3,2 cm, śred. 23,8 cm  
porcelana; malowanie ręczne  
MNKi/R/3451



E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradów, *Polska Porcelana*, wyd. I, op. cit., s. 207, il. 137; wyd. II, op. cit., s. 217, il. 148

**Kat. 7 Talerze płytkie z monogramem MK**

Korzec; ok. 1815-1820

sygnatura: złote Oko Opatrzności z promieniami i napis *Korzec*, pod nim numer 3; wycisk 17 (wycisk tylko na talerzu MNKi/R/3440)

wys. 3,4 cm, śred. 23,1 cm; wys. 3,5 cm, śred. 23,1 cm  
porcelana; malowanie ręczne, złocenie  
MNKi/R/3440 - MNKi/R/3441



E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradów, *Polska Porcelana*, wyd. II, op. cit., s. 211, il. 70; A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 204, il. 522

**Kat. 8 Talerze płytkie z serwisu Konstancji z Radziwiłłów Czudowskiej (6 sztuk)**

Korzec; ok. 1815-1820

sygnatury: cynobrowe Oko Opatrzności i napis *Korzec* oraz wycisk 21 (MNKi/R/2846); cynobrowe Oko Opatrzności i napis *Korzec* (MNKi/R/2847, MNKi/R/3436, MNKi/R/3437); cynobrowe Oko Opatrzności i napis *Korzec*, wycisk VII(?) (MNKi/R/3438); cynobrowe Oko Opatrzności oraz wycisk 28 i kobaltowy punkt (MNKi/R/3439)

wys. 3,3 cm, śred. 24,1 cm; wys. 3,3 cm, śred. 24,1 cm; wys. 2,6 cm, śred. 23,8 cm; wys. 2,6 cm, śred.





23,9 cm; wys. 3 cm, śred. 24,1 cm; wys. 3,1 cm, śred. 24,6 cm

porcelana; malowanie ręczne, złocenie

MNKi/R/2846 - MNKi/R/2847 i MNKi/R/3436 - MNKi/R/3439

E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska Porcelana*, wyd. II, op. cit., s.161-162, 210-211, il. 69-70; A. Szkurląt, *Porcelana z Korca znana czy nieznaną?*, „Spotkania z Zabytkami” 2005, z. 12., s. 13-15, il. 6; *Donatorzy Muzeum Narodowego w Kielcach*, Katalog wystawy, red. J. Mielcarska-Kaczmarczyk, Kielce 2008, s. 106, kat. I/576, il. s.106; *Najcenniejsze zabytki Muzeum Narodowego w Kielcach*, Katalog wystawy, red. A. Kwaśnik-Gliwińska, Kielce 2008, s. 206, kat. IV/219, il. s. 297; A. Szkurląt, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 205 i 241, il. 523 i 609

**Kat. 9 Talerz płytki z monogramem LK**

Korzec; ok. 1815

sygnatura: złoty napis *Korzec*, ryty numer VII(?) oraz kółko, punkt kobaltowy; na stopce wycisk 815

wys. 3,3 cm, śred. 24,4 cm

porcelana; malowanie ręczne, złocenie

MNKi/R/3435



**Kat. 10 Talerz płytki dekorowany bukietem z żonkilem**

Korzec; ok. 1816

sygnatura: szaro-fioletowe Oko Opatrzności, pod nim cyfra 16 i wycisk 10, na brzegu stopki wycisk 816

wys. 3,2 cm, śred. 24,8 cm

porcelana; malowanie ręczne

MNKi/R/2843

*Donatorzy Muzeum Narodowego w Kielcach*, op. cit., s. 106, kat. I/580



**Kat. 11 Talerz płytki dekorowany bukietem z fioletowo-żółtym tulipanem**

Korzec; 1815-1820

sygnatura: czarne Oko Opatrzności, niżej napis *Korzec* i cyfra 8 oraz wycisk 28

wys. 3,5 cm, śred. 24,7 cm

porcelana; malowanie ręczne

MNKi/R/1178

**Kat. 12 *Dzbanek dekorowany wieńcem z liści dębu***

Korzec; ok. 1820

niesygnowany

wys. 22,7 cm, śred. stopy 8,6 cm, szer. 15,1 cm

porcelana; malowanie ręczne, złocenie

MNKi/R/1158

**Kat. 13 *Pokrywa półmiska dekorowana bukietem z goździkiem***

Korzec; lata 20. XIX wieku

niesygnowana

wys. 10,3 cm, śred. 22,2 cm

porcelana; malowanie ręczne

MNKi/R/2841



*Donatorzy Muzeum Narodowego w Kielcach, op. cit., s. 106, kat. I/577, il. s. 106*

**Kat. 14 *Talerz płytki dekorowany wieńcem z winorośli***

Korzec; lata 20. XIX w.

sygnatura: cynobrowe Oko Opatrzności, pod nim napis *Korzec*, malowany numer 7, ryty znak VII

wys. 3,3 cm, śred. 24,7 cm

porcelana; malowanie ręczne, złocenie

MNKi/R/3447

**Kat. 15 *Talerz płytki z herbem Pomian i monogramem WO***

Korzec; lata 20. XIX w.

sygnatura: cynobrowe Oko Opatrzności i napis *Korzec* mocno starty oraz wycisk 28

wys. 3,2 cm, śred. 25,3 cm

porcelana; malowanie ręczne, złocenie

MNKi/R/2845

**Kat. 16 *Talerze płytkie dekorowane bukietami z makami i petuniami (2 sztuki)***

Korzec; lata 20. XIX w.

sygnatura: cynobrowe Oko Opatrzności i napis *Korzec*, malowany numer 9, ryty numer 28 i kółko

wys. 3,5 cm, śred. 24,9 cm; wys. 3,2 cm, śred. 25,5 cm

porcelana; malowanie ręczne

MNKi/R/3448 - MNKi/R/3449





**Kat. 17 *Talerze płytkie z dekoracją w rzucik kwiatowy (2 sztuki)***

Korzec; lata 20. XIX w.

sygnatury: cynobrowe Oko Opatrzności, pod nim numer 3 oraz wycisk 21; cynobrowe Oko Opatrzności i malowany numer 15

ryty w masie numer „21”.

wys. 3,4 cm, śred. 25,7 cm; wys. 3,7 cm, śred. 25,6 cm  
porcelana; malowanie ręczne

MNKi/R/2848 - MNKi/R/2849



**Kat. 18 *Talerze dekorowane wieńcem z tarniny (2 sztuki)***

Korzec; lata 20. XIX w.

sygnatura: cynobrowe Oko Opatrzności i napis *Korzec* (prawie niewidoczny); ryty numer 21 (MNKi-/R/3442); cynobrowe Oko Opatrzności i napis *Korzec* (MNKi/Mat/R/96)

wys. 3,9 cm, śred. 26 cm; wys. 3,5 cm, śred. 26,1 cm  
porcelana; malowanie ręczne, kobalt podszkliwnie, złocenie

MNKi/R/3442 i MNKi/Mat/R/96

E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska Porcelana*, wyd. I, op. cit., s. 203, il.75; wyd. II, op. cit., s. 212, il. 82; A. Kwaśnik-Gliwińska, *Talerz z posagu Radziwiłłówny*, „Teraz” - Świętokrzyski Miesięcznik Kulturalny, nr 12, 2004, s. 8-9, s. 8; *Donatorzy Muzeum Narodowego w Kielcach*, op. cit., s. 106, kat. I/578



**Kat. 19 *Mlecznik dekorowany medalionami z różami***

Korzec; lata 20. XIX w.

sygnatura: cynobrowe Oko Opatrzności i napis *Korzec*, wycisk 24 i kobaltowy punkt

wys. 10,8 cm, śred. 5,6 cm

porcelana; malowanie ręczne, złocenie

MNKi/R/2844

E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska Porcelana*, wyd. I, op. cit., s.160, 200, il. 45; wyd. II, op. cit., s. 163, 209, il. 49; H. Chojnacka, *Polska porcelana 1790-1830*, Warszawa 1981, s. 38, il. 28; E. Jeżewska, A. Kwaśnik-Gliwińska, *Malarstwo polskie i europejskie rzemiosło artystyczne. Galeria Muzeum Narodowego w Kielcach*, przewodnik, Kielce 2004.

s. 12, il. 23; A. Szkurłat, *Porcelana z Korca znana czy nieznaną?*, op. cit., s. 13-15, il. 2; *Donatorzy Muzeum Narodowego w Kielcach*, op. cit., s. 106, kat. I/581; *Najcenniejsze zabytki Muzeum Narodowego w Kielcach*, op. cit., s. 206, kat. IV/220, il. s. 207; A. Szkurłat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 167 i 248, il. 364 i 632

**Kat. 20 *Talerz głęboki dekorowany wicią sitowia***

Korzec; ok. 1824-1828

sygnatura: cynobrowe Oko Opatrzności i napis *Korzec* oraz rytły numer 24

wys. 4,5 cm, śred. 24,5 cm

porcelana; malowanie ręczne, złocenie

MNKi/R/2842



B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., il. s. 15; A. Szkurłat, *Porcelana z Korca znana czy nieznaną?*, op. cit., s. 13-15, il. 9; *Donatorzy Muzeum Narodowego w Kielcach*, op. cit., s. 106, kat. I/579

**Kat. 21 *Talerze z ażurowymi kołnierzami, dekorowane wieńcem z winorośli (4 sztuki)***

Korzec; 1824-1828

sygnatura: na spodzie dna cynobrowe Oko Opatrzności, niżej napis *Korzec* i cyfra 16; na wewnętrznym brzegu stopki kobaltowy punkt (MNKi/R/1159); cynobrowe Oko Opatrzności, niżej napis *Korzec* i cyfra 17 oraz wycisk 28 (MNKi/R/1160); cynobrowe Oko Opatrzności, niżej napis *Korzec* i cyfra 16 (MNKi/R/1161); cynobrowe Oko Opatrzności, niżej napis *Korzec* i cyfra 16 na wewnętrznym brzegu stopki kobaltowa plamka (MNKi/R/1162)

wys. 3,8 cm, śred. 20,5 cm; wys. 3,3 cm, śred. 21 cm;

wys. 3,7 cm, śred. 20,5 cm; wys. 3,9 cm, śred. 20,6 cm

porcelana; malowanie ręczne, złocenie

MNKi/R/1159 - MNKi/R/1162



**Kat. 22 *Salaterka dekorowana wieńcem z winorośli***

Korzec; 1824-1828

sygnatura: cynobrowe Oko Opatrzności, niżej napis *Korzec* i cyfra 7

wys. 5,5 cm, śred. 24,5 cm i 25,1 cm

porcelana; malowanie ręczne, złocenie

MNKi/R/1163





Kat. 23 **Talerz głęboki dekorowany wieńcem z winorośli**  
Korzec; 1824-1828

sygnatura: cynobrowe Oko Opatrzności, niżej napis  
*Korzec* i cyfra 2

wys. 4,7 cm, śred. 24,5 cm

porcelana; malowanie ręczne, złocenie

MNKi/R/1164



Kat. 24 **Talerz płytki dekorowany wieńcem z winorośli**  
Korzec; 1824-1828

sygnatura: czerwone Oko Opatrzności, niżej napis  
*Korzec* i cyfra 17 oraz wycisk KORZEC

wys. 3,3 cm, śred. 24,5 cm

porcelana; malowanie ręczne, złocenie

MNKi/R/1165



Kat. 25 **Talerz płytki dekorowany bukietem z pomarańczowym tulipaniem**  
Korzec; 1824-1828

sygnatura: cynobrowe Oko Opatrzności, pod nim  
*Korzec.*, niżej cyfra 5

wys. 3 cm, śred. 24,8 cm

porcelana; malowanie ręczne

MNKi/Mat/R/95



Kat. 26 **Talerz płytki dekorowany bukietem z pomarańczowym makiem**  
Korzec; 1824-1828

sygnatura: cynobrowe Oko Opatrzności i napis  
*Korzec*, malowany numer 5, wycisk 24 oraz kółko

wys. 3,2 cm, śred. 25,1 cm

porcelana; malowanie ręczne

MNKi/R/2854



Kat. 27 **Imbryk z pokrywką dekorowany zielono-złotym fryzem**  
Korzec; ok. 1825

sygnatura: cynobrowe Oko Opatrzności i napis  
*Korzec*, wycisk 17(?)

wys. 18,8 cm, śred. 7,2 cm

porcelana; malowanie ręczne, złocenie

MNKi/R/2850

Kat. 28 **Talerz płytki z ażurowym brzegiem i bukietem z makiem i petuniami**  
Korzec; ok. 1825

sygnatura: cynobrowe Oko Opatrzności i napis

Korzec, malowany numer 9, ryty numer 28 i kółko  
wys. 3,3 cm, śred. 21,5 cm  
porcelana; malowanie ręczne  
MNKi/R/3450



**Kat. 29 Miska-płukalniczka dekorowana szlakiem z czarno-złotych owali**

Korzec; 1828

sygnatura: cynobrowe Oko Opatrzności i napis  
*Korzec* pod nim malowana data 1828

wys. 9,5 cm

porcelana; malowanie ręczne, złocenie

MNKi/R/2852



E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska Porcelana*, wyd. I, op. cit., s. 201, il. 51; wyd. II, op. cit., s. 140, 209, il. 54; B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit. il. s. 23; A. Szkurłat, *Porcelana z Korca znana czy nieznaną?*, op. cit., s. 13-15, il. 4; *Donatorzy Muzeum Narodowego w Kielcach*, op. cit., s. 106, kat. 1/583; A. Szkurłat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 168, il. 370

**Kat. 30 Talerz płytki z herbem Nałęcz**

Korzec; 1828

sygnatura: cynobrowe Oko Opatrzności i napis  
*Korzec* w języku rosyjskim pod nim malowana data 1828; wycisk 3

wys. 3,2 cm, śred. 25,5 cm

porcelana; malowanie ręczne, złocenie

MNKi/R/2853



E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska Porcelana*, wyd. I, op. cit., s. 203, il. 77

**Kat. 31 Talerze płytkie z monogramem ŁŁ (13 sztuk)**

Korzec; 1828-1830

sygnatura: cynobrowe Oko Opatrzności, niżej napis  
*Korzec* w języku rosyjskim i polskim (MNKi/R/1166, MNKi/R/1177); cynobrowe Oko Opatrzności, niżej napis  
*Korzec* w języku rosyjskim i polskim oraz cyfra 15 i wycisk 6 (MNKi/R/1167); cynobrowe Oko Opatrzności, niżej napis  
*Korzec* w języku rosyjskim i polskim oraz wycisk 28 (MNKi/R/1168, MNKi/R/1172); cynobrowe Oko Opatrzności, niżej napis  
*Korzec* w języku rosyjskim i polskim oraz cyfry 13, 15 i wycisk 6 (MNKi/R/1169); cynobrowe Oko Opatrz-





ności, niżej napis *Korzec* w języku rosyjskim i polskim oraz wycisk 6 (MNKi/R/1170, MNKi/R/3445); cynobrowe Oko Opatrzności, niżej napis *Korzec* w języku rosyjskim i polskim oraz cyfra 5 i wycisk 6 (MNKi/R/1171); cynobrowe Oko Opatrzności, niżej napis *Korzec* w języku rosyjskim i polskim oraz cyfra 3 i wycisk 28 (MNKi/R/1173, MNKi/R/1175); cynobrowe Oko Opatrzności, niżej napis *Korzec* w języku rosyjskim i polskim oraz cyfra 3 (MNKi/R/1174); cynobrowe Oko Opatrzności, niżej napis *Korzec* w języku rosyjskim i polskim oraz cyfra 3 i wycisk 6 (MNKi/R/1176)

wys. 3,2 cm, śred. 25,8 cm; wys. 3,1 cm, śred. 25,9 cm; wys. 3,6 cm, śred. 25,7 cm; wys. 3,1 cm, śred. 25,6 cm; wys. 3 cm; śred. 25,7 cm; wys. 3,3 cm; śred. 25,2 cm; wys. 3,5 cm; śred. 25,3 cm; wys. 3,6 cm; śred. 25,8 cm; wys. 3,3 cm; śred. 25,5 cm; wys. 3,2 cm; śred. 25,6 cm; wys. 3,2 cm; śred. 25,7 cm

wys. 3 cm; śred. 25,7 cm; wys. 3,2 cm; śred. 24,8 cm  
porcelana; malowanie ręczne

MNKi/R/1166 – MNKi/R/1177 i MNKi/R/3445

E. Kowicka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska Porcelana*, wyd. I, op. cit., s. 203, il. 74; wyd. II, op. cit., s. 212, il. 81; A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 208, il. 530

**Kat. 32 *Talerz płytki dekorowany wieńcem ze stylizowanych liści i kwiatów niezapominajek***



Korzec; 1828-1831/32

sygnatura: cynobrowe Oko Opatrzności i napis *Korzec* w języku rosyjskim i polskim oraz numer 30; wycisk 6

wys. 3 cm, śred. 25,4 cm

porcelana; malowanie ręczne

MNKi/R/2851



*Donatorzy Muzeum Narodowego w Kielcach*, op. cit., s. 106, kat. I/582; A. Szkurlat, *Manufaktura porcelany...*, op. cit., s. 159, il. 320

**Kat. 33 *Talerz płytki z herbem książąt Czetwertyńskich***

Korzec; 1828-1831/31

sygnatura: czerwone Oko Opatrzności, pod nim napis *Korzec* w języku rosyjskim i polskim oraz cyfra 31 i wycisk 28

wys. 3,3 cm, śred. 25,8 cm  
porcelana; malowanie ręczne, złocenie  
MNKi/R/1179

Kat. 34 *Talerz płytki z dekoracją w rzucik bławatkowy*  
Korzec; 1828-1831/31  
sygnatura: czerwone Oko Opatrzności, pod nim napis  
*Korzec* w języku rosyjskim i polskim oraz cyfra 30  
(słabo czytelna)  
wys. 3,2 cm, śred. 26 cm  
porcelana; malowanie ręczne  
MNKi/R/1180



## BARANÓWKA

### Sygnatury na porcelanie z Baranówki

Rodzajów sygnatur porcelany baranowieckiej i okresów, w których były używane dotyczy wiele niejasności, np. trudno ustalić pierwszy znak, jakim posługiwała się wytwórnia. Autorzy publikacji *Porcelana polska*, podkreślając trudności w rozstrzygnięciu kwestii dotyczącej najstarszych oznakowań stosowanych przez manufakturę, podają jedynie niewątpliwe znaki manufaktury. I tak pierwszymi, stosowanymi w latach 1804-1825 oznaczeniami wyrobów były naszkliwnie malowane trzy niebieskie gwiazdki (bardzo rzadko szare) ułożone w trójkąt, a pod nimi ręczny napis *Baranówka* w kolorach czarnym, brązowym, czerwonym, liliowym, rzadko złotym, kolejnym zaś znakiem z tego czasu był sam napis *Baranówka* w wyżej wymienionych kolorach<sup>6</sup>. Tymczasem Halina Chojnacka, współautorka katalogu porcelany z Korca i Baranówki ze zbiorów Muzeum Zamkowego w Malborku jest zdania, że na początku znak przedstawiał trzy gwiazdki, które z czasem wzbogacono napisem *Baranówka*, a następnie aż do 1825 roku zadowolono się samym napisem, przy czym okres znakowania gwiazdkami łącznie z napisem trwał przynajmniej do 1815 roku<sup>7</sup> (według autorów *Polskiej porcelany* do 1818<sup>8</sup>). Leon Chrościcki jako czas stosowania niebieskiego znaku z samych gwiazdek przyjmuje lata 1804-1805, następnie już ok. 1805 roku kolejną sygnaturę: gwiazdki i napis *Baranówka*, a w latach 1806-1827 sam napis *Baranówka*<sup>9</sup>. Autorzy dotychczasowych publikacji są zgodni, że możliwość ścisłego datowania dają dopiero sygnatury stosowane od 1825 roku, kiedy to po zezwoleniu władz wzbogacono znakowanie o wizerunek orła carskiego. Pod nim umieszczano nazwę wytwórni w języku polskim lub rosyjskim, która była początkowo czarna, a od około 1830 – czerwona. Znakowi temu towarzyszyć mogły dodatkowe napisy w języku rosyjskim: *Mezer*, *F. Mezerow*, *F. Mezera*, *FM* lub litery *f.s.i.k.k.d.m*<sup>10</sup>. Wspomnieć należy, że w drugiej połowie lat

<sup>6</sup> Ibidem, s. 57.

<sup>7</sup> E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska porcelana*, wyd. II, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk-Lódź, 1983, s. 167-170.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 168.

<sup>9</sup> H. Chojnacka, U. Jastrzebska, *Porcelana polska. Korzec i Baranówka. Katalog*, Malbork 1973, s. 19.

<sup>10</sup> E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska porcelana*, wyd. II, op. cit., s. 169.



dwudziestych XIX Baranówka systematycznie datowała swoje wyroby trzema ostatnimi cyframi daty rocznej lub pełną datą<sup>11</sup>.

Od 1895 roku, kiedy sprzedano wytwórnię odeskemu kupcowi Mikołajowi Gripari, wyroby znaczone niebieską naszkliwną pieczętką z lwem pod koroną, po bokach którego znajdowały się litery *N* i *G*, u góry napis *Baranovka*, a u dołu *Fonde 1802* lub monogram wiązany *NPG* z podobnymi napisami<sup>12</sup>.



**Kat. 35 *Talerz płytki dekorowany bukietem z fioletowo-żółtym tulipanem***

Baranówka, 1805-1815

sygnatura: trzy kobaltowe gwiazdki i czerwony napis *Baranówka*, kobaltowy numer 5 przy stopie

wys. 3,2 cm, śred. 24,8 cm

porcelana, farby naszkliwne, malowanie ręczne

MNKi/R/2855



**Kat. 36 *Półmisek pod sosjerkę z brązową dekoracją z winnej łąki***

Baranówka; ok. 1810

sygnatura: trzy niebieskie gwiazdki i czerwony napis *Baranówka*, kobaltowy numer 8

wys. 4 cm, 25 x 17,4 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne, złocenie

MNKi/R/2856



**Kat. 37 *Talerz płytki z brązową dekoracją z winnej łąki***

Baranówka, ok. 1810

sygnatura: trzy niebieskie gwiazdki i sepiowy napis *Baranówka* oraz numer 12

wys. 3,6 cm, śred. 24,4 cm

porcelana, farby naszkliwne, złocenie, malowanie ręczne

MNKi/Mat/R/73



**Kat. 38 *Talerz głęboki z bukietem niezapominajek***

Baranówka, 1810-1815

sygnatura: trzy niebieskie gwiazdki i czarny napis *Baranówka* oraz czarny numer 15

wys. 4,1 cm, śred. 24,6 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne

MNKi/R/3455

<sup>11</sup> Leon Chrościcki, *Porcelana - znaki wytwórni europejskich*, Warszawa 1974, s. 40.

**Kat. 39 Talerz płytki z brązową dekoracją z winnej łoży**

Baranówka; 1815-1820

sygnatura: brunatny napis *Baranówka*

wys. 3,4 cm, śred. 24,8 cm

porcelana; malowanie ręczne

MNKi/R/1182

**Kat. 40 Talerz głęboki z brązową dekoracją z winnej łoży**

Baranówka, ok. 1820

sygnatura: ciemnobrązowy napis *Baranówka* i numer 9

wys. 4,8 cm, śred. 24,7 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne, zło-cenie

MNKi/R/2858

**Kat. 41 Talerz płytki dekorowany wicią sitowia**

Baranówka; 1815-1820

sygnatura: słabo widoczny fioletowy napis *Baranówka*, fioletowy numer 9

wys. 3,2 cm, śred. 24,6 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne

MNKi/R/2857



*Donatorzy Muzeum Narodowego w Kielcach*, op. cit., s. 103, kat. I/539, il. s. 103

**Kat. 42 Mlecznik z korpusem w niebieskie prążki**

Baranówka; ok. 1820

sygnatura: napis *Baranówka* i numer 1 w kolorze sepia

wys. 14,9 cm, śred. 6,1 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne, zło-cenie

MNKi/R/2861



H. Chojnacka, *Polska porcelana*, op. cit., s. 33, il. 23;

B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., il. s. 4

**Kat. 43 Talerz płytki w rzucik bławatkowy**

Baranówka, ok. 1825

sygnatura: sepiowy napis *Baranówka*

wys. 2,9 cm, śred. 25 cm

porcelana, farby naszkliwne, malowanie ręczne

MNKi/R/2863





Kat. 44 *Talerz głęboki z monogramem wiązonym IMGT*

Baranówka; po 1825  
sygnatura: orzeł carski i napis w języku rosyjskim *Baranówka* w kolorze czarnym oraz cyfra 10  
wys. 4,5 cm, śred. 24,6 cm  
porcelana; farby naszkliwne, złocenie  
MNKi/R/2859



Kat. 45 *Talerz płytki dekorowany bukietem z różowym goździkiem*

Baranówka, po 1825  
sygnatura: orzeł carski malowany czernią niżej malowany sępią napis w języku rosyjskim *Baranówka* oraz ryta cyfra 15  
wys. 3,6 cm, śred. 24,4 cm  
porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne  
MNKi/R/2862



Kat. 46 *Filiżanka dekorowana złotymi pasami*

Baranówka; 1828  
sygnatura: czarny orzeł cesarski i rosyjski napis *Baranówka* w kolorze czarnym, poniżej 828 i ponownie w języku rosyjskim: F: Mezera  
wys. 6,2 cm, śred. 9,8 / 6,6 cm  
porcelana; złocenie  
MNKi/R/1181



Kat. 47 *Imbryk kobaltowy z monogramem wiązonym EA*

Baranówka, 1828  
sygnatura: orzeł carski, niżej czarny napis w języku rosyjskim *Baranówka*, wycisk 828 oraz rosyjski napis F: Mezera  
wys. 20,6 cm  
porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne, złocenie  
MNKi/R/2865



Kat. 48 *Waza z podstawą i pokrywą z dekoracją w rzucik bławatkowy*

Baranówka, 1828  
sygnatura: czarny orzeł carski, niżej napis w języku rosyjskim *Baranówka*, wycisk 828 oraz rosyjski napis F: Mezera, malowany numer 14; na podstawie sygnatura j.w. oraz malowana data 1828  
Wysokość z pokrywą i podstawą 34,6 cm; śred. wazy 26,3/16,4 cm; śred. pokrywy 27,4 cm;

wysokość podstawy 9 cm, śred. 31,6 cm  
porcelana, malowanie ręczne, farby naszkliwne  
MNKi/R/2866/1-2

A. Kwaśnik-Gliwińska, *Talerz z posagu Radziwiłłówny*, op. cit., il. s. 8; *Donatorzy Muzeum Narodowego w Kielcach*, op. cit., s. 103, kat. I/542; *Najcenniejsze zabytki Muzeum Narodowego w Kielcach*, op. cit., s. 202, kat. IV/192, il. s. 203

**Kat. 49 *Spodek dekorowany brązowym bukietem z prymulami***

Baranówka, 1828

sygnatura: czarny orzeł carski, niżej napisy w języku rosyjskim *Baranówka* i *Mezer* oraz ręcznie pisane numery 828 i 8

wys. 3,3 cm, śred. 13,6 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne  
MNKi/R/2867



**Kat. 50 *Talerz płytki z ptakiem na gałęzi winorośli***

Baranówka, 1829

sygnatura: brunatny orzeł carski i rosyjski napis *Baranowka*, pod nim data 1829; przy brzegu brunatne litery rosyjskie *F:M* i numer 9

wys. 3,3 cm, śred. 24,3 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne  
MNKi/R/3453



E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska porcelana*, wyd. II, op. cit., s. 172, 215, il. 117; B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., il. s. 56

**Kat. 51 *Talerz głęboki z ptakiem na gałęzi dębu***

Baranówka, 1829

sygnatura wytarta ostrym narzędziem; pozostał jedynie malowany sepią nr 9

wys. 4,3 cm, śred. 23,3 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne, złocenie  
MNKi/R/3454



E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska porcelana*, wyd. II, op. cit., s. 172, 215, il. 117



**Kat. 52 Talerz głęboki z brązową dekoracją z winnej łoży**

Baranówka; ok. 1830

sygnatura: orzeł carski malowany czernią niżej czerwony napis w języku rosyjskim *Baranówka* oraz cyfra 15

wys. 4,8 cm, szer. 24,7 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne, złocone

MNKi/R/2860



**Kat. 53 Półmisek okrągły z dekoracją w rzucik bławatkowy**

Baranówka; ok. 1830

sygnatura: orzeł carski malowany czernią; napisy czerwienią w języku rosyjskim *Baranówka*, litery: *f.s.i.k.k.d.m*

wys. 5,8 cm, śred. 30,6 cm

porcelana; malowanie ręczne, farby naszkliwne

MNKi/R/1191



**Kat. 54 Talerz płytki dekorowany bukietem z różą**

Baranówka; ok. 1830

sygnatura: czarny orzeł carski, niżej czerwony napis *Baranówka* w języku rosyjskim.

wys. 3,6 cm, śred. 24,7 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne

MNKi/Mat/R/74



**Kat. 55 Miska dekorowana bukietem z różowym tulipanem**

Baranówka; ok. 1830

sygnatura: orzeł carski malowany czernią niżej czerwony napis w języku rosyjskim *Baranówka* oraz punkt kobaltowy

wys. 6,4 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne

MNKi/R/2864

*Katalog Wystawy Ceramiki Polskiej urządzonej staraniem Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej w Warszawie*, kat. 145, il. tab. IV, nr 16; E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska Porcelana*, wyd. I, op. cit., s. 146, 206, il.112; wyd. II, op. cit., s. 147, 215, il.123

**Kat. 56 Talerze głębokie z dekoracją w rzucik bławatkowy (2 sztuki)**

Baranówka; ok. 1830

sygnatura: orzeł carski malowany czernią niżej czerwony napis w języku rosyjskim *Baranówka* oraz cyfra 13 (MNKi/R/1192), cyfra 10 (MNKi/R/1193)wys. 5,5 cm, śred. 24,1 cm; wys. 5,3 cm, śred. 24,5 cm  
porcelana; malowanie ręczne, farby naszkliwne  
MNKi/R/1192 - MNKi/R/1193**Kat. 57 Talerze płytkie z dekoracją w rzucik bławatkowy (7 sztuk)**

Baranówka; ok. 1830

sygnatury: orzeł carski malowany czernią niżej malowany cynobrem napis w języku rosyjskim *Baranówka* oraz cyfra 10 (MNKi/R/1194); orzeł carski malowany czernią niżej malowany cynobrem napis w języku rosyjskim *Baranówka 828, F. Mezera*, niżej nieco starta cyfra 2 (MNKi/R/1195); orzeł carski malowany czernią niżej malowany cynobrem napis w języku rosyjskim *Baranówka 828, F. Mezera*, cyfra 18 (MNKi/R/1196); orzeł carski malowany czernią niżej malowany cynobrem napis w języku rosyjskim *Baranówka, 17* oraz wycisk w masie *H F*(MNKi/R/1197); orzeł carski malowany czernią, widoczne ślady cynobronowej cyfry 12 (MNKi/R/1198); orzeł carski malowany czernią, zachowana fragmentarycznie malowana cynobrem w języku rosyjskim nazwa wytwórni *BAR...* (MNKi/R/1199); orzeł carski malowany czernią niżej malowany cynobrem napis w języku rosyjskim *Baranówka, F. Mezerow*, cyfra 14 (MNKi/R/1200)wys. 3,5 cm, śred. 24,5 cm; wys. 3,5 cm, śred. 24,7 cm;  
wys. 3,5 cm, śred. 24,7 cm; wys. 3,7 cm, śred. 24,6 cm;  
wys. 3,7 cm, śred. 24,4 cm; wys. 3,5 cm, śred. 24,6 cm;  
wys. 3,5 cm, śred. 24,6 cmporcelana; malowanie ręczne, farby naszkliwne  
MNKi/R/1194 - MNKi/R/1200**Kat. 58 Talerz głęboki dekorowany bukietem z różowym tulipaniem**

Baranówka; 1830

sygnatura: orzeł carski malowany czernią; napisy czerwienią w języku rosyjskim *Baranówka, 830, F. Mezerow*.

wys. 4,8 cm, śred. 24,8 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne  
MNKi/R/1183



Kat. 59 **Talerz głęboki dekorowany bukietem z różą**  
 Baranówka; 1830  
 sygnatura: orzeł carski malowany czernią; napisy czerwienią w języku rosyjskim *Baranówka, 830, F. Mezerow*.  
 wys. 5 cm, śred. 25 cm  
 porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne  
 MNKi/R/1184



Kat. 60 **Talerz głęboki dekorowany bukietem z różowym goździkiem**  
 Baranówka; 1830  
 sygnatura: orzeł carski malowany czernią; napisy czerwienią w języku rosyjskim *Baranówka, 830, F. Mezerow*  
 wys. 4.8 cm, śred. 25 cm  
 porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne  
 MNKi/R/1185



Kat. 61 **Talerz głęboki dekorowany bukietem z pomarańczowo-żółtym tulipanem**  
 Baranówka; 1830  
 sygnatura: orzeł carski malowany czernią; napisy czerwienią w języku rosyjskim *Baranówka, 830, F. Mezerow*  
 wys. 4,9 cm, śred. 24,6 cm  
 porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne  
 MNKi/R/1186



Kat. 62 **Talerz płytki dekorowany bukietem z różowym goździkiem**  
 Baranówka; 1830  
 sygnatura: orzeł carski malowany czernią; napisy czerwienią w języku rosyjskim *Baranówka*, litery: *f.s.i.k.k.d.m*  
 wys. 3,1 cm, śred. 25 cm  
 porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne  
 MNKi/R/1187



Kat. 63 **Talerz płytki dekorowany bukietem z różowo-żółtym goździkiem**  
 Baranówka; 1830  
 sygnatura: orzeł carski malowany czernią; napisy czerwienią w języku rosyjskim *Baranówka*, litery: *f.s.i.k.k.d.m*  
 wys. 3,1 cm, śred. 25 cm  
 porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne  
 MNKi/R/1188



**Kat. 64 Talerz płytki dekorowany bukietem z pomarańczowo-żółtym tulipanem**

Baranówka; 1830

sygnatura: orzeł carski malowany czernią; napisy czerwienią w języku rosyjskim *Baranówka*, litery: *f.s.i.k.k.d.m*

wys. 3,3 cm, śred. 24,7 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne

MNKi/R/1189



**Kat. 65 Tygielek - Bigośnica z dekoracją w rzucik bławatkowy**

Baranówka; 1830

sygnatura: orzeł carski malowany czernią, niżej napis cynobrem w języku rosyjskim *Baranówka*

wys. 6,6 cm, śred. 17,8 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne

MNKi/R/1190



**Kat. 66 Talerze płytkie z zieloną dekoracją wstęgową**

Baranówka, ok. 1830

sygnatura: czarny orzeł carski, niżej czerwony napis w języku rosyjskim *Baranówka*

wys. 3,3 cm, śred. 24,7 cm; wys. 3,3 cm, śred. 24,9 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne

MNKi/R/2868 - MNKi/R/2869



*Donatorzy Muzeum Narodowego w Kielcach, op. cit., s. 103, kat. I/546, il. s. 103*

**Kat. 67 Talerz płytki dekorowany bukietem z bratkami**

Baranówka, ok. 1830

sygnatura: czarny orzeł carski, niżej czerwony napis w języku rosyjskim *Baranówka* oraz ryty numer 16

wys. 3,6 cm, śred. 24,6 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne, złocenie

MNKi/R/2870



*Donatorzy Muzeum Narodowego w Kielcach, op. cit., s. 103, kat. I/544, il. s. 103*

**Kat. 68 Talerz płytki z dekoracją w rzucik kwiatowy**

Baranówka, ok. 1830

sygnatura: czarny orzeł carski, niżej czerwony napis w języku rosyjskim *Baranówka* oraz ryty numer 3

wys. 3,5 cm, śred. 24,5 cm







porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne  
MNKi/R/2871

**Kat. 69 *Naczynie do podgrzewania ziółek (Veilleuse) różowo-czarne***

Baranówka, 1830

sygnatura: czarny orzeł carski, niżej napisy w języku rosyjskim *Baranówka* i *F: Mezerow* oraz na data *1830*

wys. 17,2 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne  
MNKi/R/2872



**Kat. 70 *Talerz płytki dekorowany bukietem z różowym tulipaniem***

Baranówka, ok. 1830

sygnatura: czarny orzeł carski, niżej napis w języku rosyjskim *Baranówka* oraz ryty numer *11*

wys. 3,5 cm, śred. 24,6 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne  
MNKi/R/2873



**Kat. 71 *Talerz płytki dekorowany bukietem z różowym goździkiem***

Baranówka, ok. 1830

sygnatura: czarny carski orzeł, pod nim czerwone litery cyrylicą *F.s.i.k.k.d.M* oraz napis *Baranówka* i ryta litera *N*

wys. 3,7 cm, śred. 24,7 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne  
MNKi/R/2874



**Kat. 72 *Talerz głęboki dekorowany bukietem z różą***

Baranówka, ok. 1830

sygnatura: czarny carski orzeł, pod nim czerwony napis w języku rosyjskim *Baranówka* i numer *15*

wys. 5,5 cm, śred. 24,5 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne  
MNKi/R/2875

*Donatorzy Muzeum Narodowego w Kielcach*, op. cit., s. 103, kat. I/543

**Kat. 73 *Spodki kobaltowe z monogramem JK* (6 sztuk)**

Baranówka, ok. 1830

sygnatura: czarny carski orzeł, pod nim czerwony napis w języku rosyjskim *Baranówka* (MNKi/R/2876/1, MNKi/R/2876/3-MNKi/R/2876/4,) MNKi/R/2876/6), czarny carski orzeł, pod nim czerwony napis w języku rosyjskim *Baranówka* i czerwony numer 2 (MNKi/R/2876/2, MNKi/R/2876/5)

wys. 3 cm, śred. 13,4 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne, zło-cenie

MNKi/R/2876/1-6

**Kat. 74 *Filiżanka ze spodkiem z bordowo-złotą dekoracją***

Baranówka, ok. 1830

sygnatura: czarny carski orzeł, pod nim czerwony napis w języku rosyjskim *Baranówka*

Filiżanka: wys. 8,1 cm; spodek: wys. 3cm, śred. 13,6 cm

MNKi/R/2877/1-2

Porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne, zło-cenie

MNKi/R/2877/1

**Kat. 75 *Fragment serwisu obiadowego Józefa Łaszczynskiego z herbem Wierzbna* (23 sztuki)**

Baranówka, ok. 1830

sygnatura: czarny carski orzeł i czerwony napis *Baranówka* w języku rosyjskim

MNKi/R/2890/1-23

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne, zło-cenie

A. Kwaśnik-Gliwińska, *Talerz z posagu Radziwiłłówny*, op. cit., s. 8; *Donatorzy Muzeum Narodowego w Kielcach*, op. cit., s. 103, kat. I/545

**Kat. 75 a *Półmiski okrągłe* (2 sztuki)**

wys. 5,8 cm

**Kat. 75 b *Talerze płytkie* (11 sztuk)**

wys. 3,6 cm, śred. 24,7 cm

**Kat. 75 c *Półmisek owalny***

wys. 6,5 cm

**Kat. 75 d *Koziolki pod sztukę* (9 sztuk)**

wys. 2,9 cm, szer. 9,8 cm





Kat. 76 *Talerz płytki dekorowany bukietem z pomarańczowo-żółtym tulipaniem*

Baranówka, ok. 1830

sygnatura: czarny carski orzeł pod nim czerwone litery cyrylicą *F:s:i:k:k:d:m* i napis *Baranówka* w języku rosyjskim oraz ryty znak II

wys. 3,2 cm, śred. 24,8 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne

MNKi/R/3452



Kat. 77 *Talerze płytkie w rzucik bławatkowy* (2 sztuki)

Baranówka, 1830-1840

sygnatura: czarny carski orzeł, pod nim czerwone litery cyrylicą *F.s.i.k.k.d.M* oraz napis *Baranowka* w języku rosyjskim

wys. 3,7 cm, śred. 24,5 cm; wys. 3,7 cm; śred. 24,5 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne

MNKi/R/2878 i MNKi/R/2880



Kat. 78 *Spodek z dekoracją czarno-złotą*

Baranówka; 1830-1840

sygnatura: czarny carski orzeł, pod nim czerwone litery cyrylicą *F.s.i.k.k.d.M* oraz napis *Baranówka* w języku rosyjskim

wys. 2,9 cm, śred. 13,5 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne, złocenie

MNKi/R/2879



Kat. 79 *Filiżanka z bordowo-złotą dekoracją*

Baranówka, 1830-1840

niesygnowana

wys. 6,1 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne, złocenie

MNKi/R/2881



Kat. 80 *Talerze płytkie z dekoracją w rzucik kwiatowy* (2 sztuki)

Baranówka, połowa XIX w.

sygnatura: czarny carski orzeł i czarny napis *Baranówka* w języku rosyjskim

wys. 3,6 cm, śred. 24,3 cm; wys. 3,6 cm, śred. 24,6 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne

MNKi/R/2882 i MNKi/R/2948

**Kat. 81 *Talerze płytke z kobaltowym paskiem* (2 sztuki)**

Baranówka, 2. poł. XIX w.

sygnatura: czarny carski orzeł i czerwony napis *Baranówka* w języku rosyjskim

wys. 2,6 cm, śred. 23,8 cm; wys. 2,8 cm, śred. 23,6 cm

porcelana, farby naszkliwne, malowanie ręczne

MNKi/R/2883 - MNKi/R/2884

**Kat. 82 *Talerz płytki z zielonymi paskami***

Baranówka, 2. poł. XIX w.

sygnatura: czarny carski orzeł i czerwony napis *Baranówka* w języku rosyjskim

wys. 3,3 cm, śred. 24 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne

MNKi/R/2885

**Kat. 83 *Talerz głęboki z dekoracją w rzucik bławat-kowy***

Baranówka, ok. 1870

sygnatura: brunatny napis *Baranówka* w języku rosyjskim.

wys. 3,6 cm, śred. 21,1 cm

porcelana, farby naszkliwne, malowanie ręczne

MNKi/R/2886

**Kat. 84 *Miska kolista kanelowana***

Baranówka, ok. 1870

sygnatura: sepiowa pieczęć z niewyraźną postacią orła i rosyjski napis *Baranowka*

wys. 5,6 cm, śred. 18,1 cm

porcelana, farby naszkliwne

MNKi/Mat/R/75

**Kat. 85 *Koszyczek na owoce z ażurowym kołnierzem, bukietem i motylem***

Baranówka, ok. 1890

sygnatura: sepiowy napis *Baranówka* w języku rosyjskim

wys. 6,3 cm, śred. 25,8 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne, złocenie

MNKi/R/2887



## HORODNICA

### Sygnatury na porcelanie z Horodnicy

Na wyrobach porcelanowych z Horodnicy spotykane są sygnatury w postaci ręcznych napisów: *Horodnica* w kolorze czerwonym lub złotym (przed 1856); *Horo* w kolorze czerwonym, czarnym lub niebieskim; *Horodnica* w języku rosyjskim w kolorze czerwonym lub czarnym; czarny naszkliwny znak w postaci uproszczonego herbu *Korab* z literą *R* pod koroną; napis *Horodnica* w języku rosyjskim pod czarnym orłem carskim (naśladownictwo znaku Baranówki, stosowany w latach 1856-1877); naszkliwna niebieska lub zielona pieczętka z monogramem *AF* i rosyjskim napisem *A. Sussmann Gorodnica* (1890-1914). Przy znakach tych pojawiają się niekiedy ręcznie pisane daty<sup>13</sup>.



#### Kat. 86 *Naczynie z nakrywą z siedzącym ląbędziem*

Horodnica, 1855

sygnatura: czerwony napis *Horodnica* pod nim data 1855

wys. 14,3 cm

porcelana; modelowanie plastyczne, malowanie ręczne  
MNKi/R/2984



#### Kat. 87 *Wazon-amfora*

Horodnica, przed 1856

niesygnowana

wys. 30 cm, śred. 11,1 cm

MNKi/R/3132

porcelana

*Donatorzy Muzeum Narodowego w Kielcach*, op. cit., s. 183, kat. IV/23



#### Kat. 88 *Naczynie w kształcie kaczki*

Horodnica, 1890-1900

sygnatura: niebieska pieczętka z carskim orłem i napisem w języku rosyjskim *Zussman/Gorodnica*

wys. 13,5 cm, śred. 24,2 cm

porcelana; farby naszkliwne; modelowanie plastyczne, malowanie ręczne

MNKi/R/1201

<sup>13</sup> E. Kowicka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska porcelana*, wyd. II, op. cit. s. 177.

**Kat. 89 Naczynie z nakrywą w kształcie winnego grona**

Horodnica, 1890-1914

sygnatura: niebieska pieczętka - pod koroną tarcza herbowa z napisami po obu stronach *F.Sussman/Gorodnica*

wys. 9,8 cm

porcelana; modelowanie plastyczne, farby naszkliwne, złocenie

MNKi/R/2990

**Kat. 90 Talerz głęboki z dekoracją kobaltową**

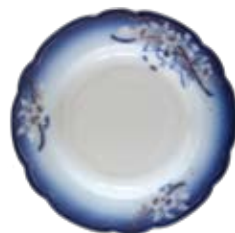
Horodnica, 1890-1914

sygnatura: zielona pieczętka z monogramem wiązonym *FA*, niżej napis w języku rosyjskim *Susman/Gorodnica*

wys. 4,1 cm, śred. 24,4 cm

porcelana; malowanie natryskowe, złocenie

MNKi/R/2989

**Kat. 91 Talerz płytki z dekoracją kwiatową**

Horodnica; koniec XIX w.

sygnatura: wyciskany napis cyrylicą *A.F.3. AM/HORODNICA*; cynobrem ręcznie pisany numer *7.40/2*

wys. 2,7 cm, śred. 24,7 cm

porcelana; kalka, złocenie

MNKi/R/3298

**Kat. 92 Naczynie na przyprawę trzykomorowe z dzbanuszkami**

Horodnica, XIX/XX w.

sygnatura: pieczętka w kolorze niebieskim: herb(?) niżej napisy w języku rosyjskim *Zussman/Gorodnica*

wys. 8,9 cm, 11,5 x 10,5 cm

porcelana; modelowanie plastyczne

MNKi/R/2986

**Kat. 93 Maselniczka z nakrywą z plastyczną dekoracją roślinną**

Horodnica, 1900-1914

sygnatura: niebieska pieczętka - pod koroną tarcza herbowa z napisami po obu stronach *F. Sussman/Gorodnica*

wys. 11,8 cm, śred. 20,5 cm

porcelana; malowanie ręczne, modelowanie plastyczne, złocenie

MNKi/R/2982



B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., il. s. 59; E. Kowicka, M. i J. Łosiowie., L. Winogradow, *Polska Porcelana*, wyd. I, op. cit., s. 174, 207, il. 134; wyd. II,

op. cit., s. 180, 216-217, il. 144; *Donatorzy Muzeum Narodowego w Kielcach*, op. cit., s.105, kat. I/568



**Kat. 94 *Patera z widokiem wytwórni w Horodnicy***  
Horodnica, 1900-1914

sygnatura: niebieska pieczętka z monogramem wiązonym AF, niżej napis w języku rosyjskim *Susman/ Gorodnica*

wys. 3,9 cm, śred. 28,6/26,5 cm

porcelana; malowanie ręczne, złocenie, farby naszkliwne

MNKi/R/2988

E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska Porcelana*, wyd. II, op. cit., s. 180, 217, il. 145; *Donatorzy Muzeum Narodowego w Kielcach*, s op. cit., s. 105, kat. I/569



**Kat. 95 *Filiżanka z pejzażykami***

Horodnica, po 1900

sygnatura: kobaltowa pieczętka słabo czytelna z napisem w języku rosyjskim *Gorodnica*

wys. 5,9 cm, śred. 6,4/7,7 cm

porcelana; modelowanie plastyczne, farby naszkliwne, malowanie ręczne

MNKi/R/2987

### EMILICZYN

Znakiem manufaktury był naszkliwny napis *Emilczyn* w języku polskim lub rosyjskim, czasem z dopisaną niżej datą<sup>14</sup>.



**Kat. 96 *Talerz deserowy dekorowany bukietem z tulipanem***

Emilczyn, 1820-1852

sygnatura: czerwony napis w języku rosyjskim *F/Emilczin*, ryty numer 3

wys. 3,2 cm, śred. 21 cm

porcelana; malowanie ręczne, złocenie

MNKi/R/3456

E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska Porcelana*, wyd. I, op. cit., s. 174, il. 137; wyd. II, op. cit., s. 181, 217, il. 148

<sup>14</sup> E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska porcelana*, wyd. II, op. cit. s. 181-182.



## BIELOTYN

Swoje wyroby porcelanowe z lat 1850-1889 wytwórnia w Bielotyniu znaczyła wyciskiem *Bielotyn*; owalnym wyciskiem z sylwetką lwa i napisem *Bielotyn*; ręcznym napisem *Bielotyn* w kolorze czarnym, niebieskim i fioletowym, przy którym spotykane są daty 1867 i 1882 oraz takim samym napisem w języku rosyjskim<sup>15</sup>.

### Kat. 97 *Półmisek okrągły z dekoracją w rzucik bławatkowy*

Bielotyn, 2. poł. XIX w.

sygnatura: czarny orzeł carski pod nim słabo czytelny cynobrowy napis w języku rosyjskim *Bielotyn*?

wys. 6 cm, śred. 31,6 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne

MNKi/R/2951



### Kat. 98 *Talerz głęboki dziecięcy z dekoracją w rzucik bławatkowy*

Bielotyn, 1860-1889

sygnatura: czerwony napis w języku rosyjskim *Bielotyn*

wys. 4,3 cm, śred. 20,3 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne

MNKi/Mat/R/77



## ROMANÓW

Znakiem wytwórni w latach 1860-1880 był czarny orzeł carski lub liść w kolorze czarnym bądź zielonym z niewyraźnym rosyjskim napisem *Romanowskoj* czarnym lub czerwonym. Znaki te, naśladowujące sygnatury Baranówki niekiedy trudno odróżnić od późnych znaków Horodnicy<sup>16</sup>.

### Kat. 99 *Półmisek owalny dekorowany bukietem z tulipanem*

Romanów; 2. poł. XIX w.

sygnatura: czarny ręcznie malowany znak imitujący carskiego orła, niżej słabo czytelny rosyjski napis *Romanow(?)* w kolorze jasnobrązowym.

wys. 5,5 cm, 33,2 x 22,9 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne

MNKi/R/3049



<sup>15</sup> Ibidem, s. 182.

<sup>16</sup> E. Kowicka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska porcelana*, wyd. II, op. cit. s. 183.



## DOWBYSZ

Znakiem wytwórni w latach 1840-1900 był rosyjski napis *Dowbysz* lub taki napis pod schematycznie ujętym orłem, w całości czarny lub z czerwonym napisem i czarnym orłem. Ok. 1900 roku stosowano ozdobną pieczętkę z napisem *A. Przybylski/Dowbysz*<sup>17</sup>.



### Kat. 100 *Talerz płytki z dekoracją kwiatową*

Dowbysz; ok. 1880

sygnatura: zielonkawy napis w języku rosyjskim *Dowbysz*, nad nim znak imitujący orła

wys. 3,7 cm, śred. 25,6 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne

MNKi/R/2974

E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska Porcelana*, wyd. I, op. cit., s. 176, 208, il. 146; wyd. II, op. cit., s. 183, 217-218, il. 159

## OLEWSK

Ta niemal nieznana badaczom wytwórnia ok. 1900 roku znaczyła swoje wyroby pieczętkami z polskimi lub rosyjskimi napisami: *Kurant i Kuszmirski/Olewska*<sup>18</sup>.



### Kat. 101 *Puszka z pokrywą w kształcie winnego grona*

Fabryka Kuranta i Kuszmirskiego, Olewska, ok. 1900

sygnatura: niebieska pieczętka z napisami w języku rosyjskim *Kurant i Kuszmirski/Olewska*

wys. 8,5 cm, 12,7 x 9,5 cm

porcelana; modelowanie plastyczne, malowanie ręczne, złocenie

MNKi/R/3029

E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska Porcelana*, wyd. II, op. cit., s. 218, il. 160; *Donatorzy Muzeum Narodowego w Kielcach*, op. cit., s. 107, kat. I/591

<sup>17</sup> Ibidem, s. 183.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 197.

Kat. 102 **Kubek skośnie puklowany**

Fabryka Kuranta i Kuszmirskiego, Olewsk, ok.1900  
 sygnatura: niebieska pieczętka z napisami w języku  
 rosyjskim *Kurant i Kuszmirski/Olewsk*

wys. 11,1 cm, śred. 6,2/9,3 cm

porcelana; farby naszkliwne, malowanie ręczne, zło-  
 cenie

MNKi/R/3030



E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska Porcelana*, wyd. II, op. cit., s. 138, 218, il. 160

## TOMASZÓW LUBELSKI

Wyroby tomaszowskie były znakowane herbem Zamoyskich *Jelita* malowanym w kolo-  
 rze złotym lub czarnym albo rytym. Występowały także malowane, najczęściej czarne,  
 napisy: *Tomaszów*, w *Tomaszowie*; czasem: *Mezer*, *Tom Mezer* oraz *Tom/Fabr. Kraj*.<sup>19</sup>

Kat. 103 **Czarki ze spodkami dekorowane złotym fryzem** (2 sztuki)

Tomaszów Lubelski, 1806-1815

sygnatura: malowany złotem herb Zamoyskich *Jelita*

Czarki: wys. 4,1 cm, śred. 3,2/6,7 cm i wys. 4,2 śred.

3,4/6,8 cm; spodki: wys. 2,2 cm; śred.11,1 cm i wys.

2 cm, śred.10,9 cm

porcelana; malowanie ręczne, złozenie

MNKi/R/3066/1-2, MNKi/Mat/R/103/1-2



E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska Porcelana*, wyd. I, op. cit., s. 179, 208, il. 151; wyd. II,  
 op. cit., s. 186, 218, il. 165; *Donatorzy Muzeum Narodowego w Kielcach*, op. cit., s. 109, kat. I/602

Magdalena Śniegulska-Gomula



<sup>19</sup> B. Kostuch, *Polska porcelana*, op. cit., s. 40

POLISH PORCELAIN (1797-1914)  
IN COLLECTIONS OF THE NATIONAL MUSEUM IN KIELCE

In collections of the National Museum in Kielce there are 178 vessels made in the oldest Polish porcelain factories in 1797-1914. Except two bowls from Tomaszów Lubelski, the other items come from Volhynia: 58 of them from the Kortz manufactory, 99 from Baranówka - the most widely represented in this collection, 10 from Horodnica, 2 from Bielotyn, 2 from Olevsk, and single examples from Emilczyn, Romanov and Dovbysh. The oldest vessel dates back to 1797-1804; a large group of the dishes consists of items from the 1820s and 1830s; the youngest ones were made before the outbreak of the World War I.

Three oldest Polish manufactories - in Kortz, Baranówka and Tomaszów Lubelski - were established by Franciszek Mezer and his younger brother Michał. The tableware produced at those plants belongs today to the most valuable examples of Polish porcelain and faience in our Museum collections.

The first Polish porcelain mass was elaborated in 1790 in Kortz. This manufactory was founded on the initiative of Prince Józef Klemens Czartoryski and had a profound impact on other Polish plants springing up in its close vicinity. In Volhynia, with its rich deposits of clay suitable for pottery production, apart from large china factories in Kortz and Baranówka there were a lot of smaller, but worth noting plants, e.g. in Horodnica, Emilczyn, Bielotyn, Romanov, Dovbysh or still little known Olevsk.

While analysing the items of tableware stored in the National Museum in Kielce we can see a definite influence of the Kortz design on many of them. However, as we know, the manufactory drew heavily on European design. The painters and pattern makers employed at Kortz took their inspiration from the specimens of Meissen, Vienna, Berlin, and even Oriental porcelain, kept in the factory storehouse. The repertoire of decorative paintings and gildings on the porcelain items of our collection bears the marks of the tendencies prevailing then in European china factories. However, knowing how strong the influence of the Kortz porcelain on other factories was, we can assume that most of the form and decorative designs spread to our lands via Kortz, filtered through the native aesthetic taste.

*Magdalena Śniegulska-Gomula*

ANNA MYŚLIŃSKA

## SZTUKA NA ULICY. POLSKA IKONOGRAFIA NARODOWA W ZJEDNOCZONEJ EUROPIE

*Sztuka zawsze stanowiła jeden z przejawów wyrazu uczuć narodowych, albo też -  
- mówiąc inaczej - zawsze stanowiła obszar;  
w którym te uczucia mogły (choć nie musiały) się ujawniać. Kreowane były one zarówno  
w intencjach artystów, jak też w strategiach interpretacyjnych.*

Piotr Piotrowski

*Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji, 2007*

Na początku XXI wieku miliony polskich okładek czasopism i książek, plakatów, billboardów, opraw manifestacji ulicznych i wydarzeń sportowych, tekstów piosenek oraz logotypów i wszechobecnych znaków towarowych, bazuje na utrwalonej w wielowiekowym procesie narodowej ikonosferze. Ekspansja narodowych symboli rozpoczęła się wkrótce po integracji Polski z Unią Europejską (1 maja 2004), by osiągnąć na początku drugiego dziesięciolecia XXI wieku niespotykaną dotąd popularność. Semiotyka sztuki narodowej funkcjonuje w dialogu z odbiorcą, bazując na powszechnej znajomości znaków rodzimej ikonosfery. Podobny proces toczy się w pozostałych państwach członkowskich Unii oraz państwach nieprzetranszowanych, oznaczających swoje terytoria we własnych językach narodowych symboli. ...*Wszystkie systemy władzy posługują się standardami (prawnymi, obyczajowymi, religijnymi etc.) narzucanymi jednostce...*<sup>1</sup>. Znajduje to odzwierciedlenie również w przestrzeni publicznej polskich miast, w której występują wyraźne ograniczenia w zakresie „nadawania” informacji, również plastycznego „zapisu narodowego”. Przestrzeń publiczna z zasady nie posiada neutralnego charakteru i podporządkowana jest aparatowi władzy, reglamentującej zakres informacji nadawanych przez opozycję oraz inne środowiska. Po 1989 roku silny wpływ na charakter informacji wizualnej w polskiej przestrzeni publicznej ma również Kościół rzymskokatolicki<sup>2</sup>.

Pomiędzy rokiem 840 a 1000 uformowała się grupa państw Środkowej Europy: Czechy, Ruś, Polska i Węgry, a do grona tradycyjnych prowincji romańskich i germańskich

<sup>1</sup> P. Piotrowski, *Sztuka według polityki*, w: *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, „Ars Vetus et Nova”, t. XXVII, red. serii W. Bałus, Kraków 2007, s. 187.

<sup>2</sup> P. Piotrowski, *Agorafobia po komunizmie*, w: *Sztuka według polityki...*, op. cit., s. 225-244.

doszły słowiańskie<sup>3</sup>. Słowiańszczyzna miała być równorzędnym członkiem wspólnoty chrześcijańskiej, którego ośrodek stanowiła Polska<sup>4</sup>.

Obecność Polski w Europie przedstawiana była w sztuce już od okresu wczesnego średniowiecza, np. na słynnej miniaturze z Ewangeliarza Ottona III powstałej ok. 1000 roku, ukazującej hołd Romy, Galii, Germanii i Sclawinii składany cesarzowi<sup>5</sup>. Podobne przedstawienie odnajdujemy na malowidle ściennym kaplicy kościoła św. St Pierre-le-Juane w Strasburgu, datowanym na przełom XIV i XV wieku, z pochodem hołdowniczym piętnastu postaci ku krzyżowi, odzwierciedlającym odbicie ówczesnej wiedzy historycznej. Należały do nich: Galia (Francja), Italia, Anglia, Hibernia (Szkocja), Fryzja, Skandia (Skandynawia?, Dania?), Sclavonia (Chorwacja?), Aragonia, Sycylia, Kastylia, Węgry i Polska. Przywołane przedstawienia mogą być uważane za najwcześniejsze wyobrażenia idei zjednoczonej Europy<sup>6</sup>.

W 2. poł. XVI wieku, za czasów panowania w Królestwie Polskim Zygmunta Augusta, monarchie europejskie opracowały i utrwaliły w zapisie plastycznym zespół znaków ikonicznych alegoryzujących państwo. Znaki te ulegały ewolucji aż do okresu przemian społecznych w 2. poł. XVIII wieku, kiedy po okresie Wielkiej Rewolucji Francuskiej i uchwaleniu w Królestwie Polskim Konstytucji 3 Maja, wykorzystane zostały w zapisie obrazowym struktur nowoczesnego społeczeństwa<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> G. Labuda, *Tworzenie się państw narodowych w Europie średniowiecznej*, „Kwartalnik Historyczny” 1993, z. 4, nr 100, s. 41.

<sup>4</sup> *Księga królów i książąt polskich*, pod red. S.K. Kuczyńskiego, Warszawa 2003, s. 19.

<sup>5</sup> *Sclavinia* określała równoprawne prowincje na Wschodzie, przedstawione zapewne pod wpływem wizyty cesarza Ottona III u Bolesława Chrobrego. H. Samsonowicz, *Miejsce Polski w Europie*, Warszawa 1995, s. 25.

<sup>6</sup> H. Samsonowicz, *Miejsce Polski w Europie*, Warszawa 1995, s. 85; E. Święcka, *Europa dawno zjednoczona. Prace konserwatorskie w kościele Saint Pierre-le-Juane w Starburgu*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów” 1999, nr 4, s. 6 i 8; A. Myślińska, *Historia i Polonia* - folder wystawy, Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 2009, s. 5.

<sup>7</sup> Na temat ewolucji symbolicznych i alegorycznych przedstawień alegorii Polski pisali: A. Ryszkiewicz, *Alegorie i satyry na kilka momentów z historii Polski przełomu XVIII i XIX w.*, w: *Ikonografia romantyczna. Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, czerwiec 1975*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1977, s. 227-240; B. Ochmańska, *Polonia. Alegoria i symbol w malarstwie polskim XIX w.*, w: „Biuletyn Historii Sztuki” 1979, R. XLI, nr 1, s. 129-132; J. Wałek, *Alegoria Polski Jana Matejki. Kazanie Skargi - Rejtan - Rok 1863.*, w: *Sztuka XIX wieku w Polsce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, grudzień 1977*, Warszawa 1979; A. Witkowska, *Śmierć Polonii*, w: „Teksty” Wrocław, 1979, nr 3 (45), s. 181-185; J. Malinowski, *Imitacje świata - o polskim malarstwie i krytyce artystycznej II połowy XIX wieku*, Kraków 1987, s. 77-92; D. Dzieżga, *Personifikacja Polski w sztuce XIX wieku*, 1987, praca magisterska - maszynopis (Katolicki Uniwersytet Lubelski); A. Sieradzka, *Polonia Rediviva. Odzyskanie niepodległości w sztuce polskiej lat 1918-1939*, red. M. Bielecka-Lach, w: *Sztuka i historia. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, listopad 1988*, Warszawa 1992, s. 315-324; Z. Piech, *Obraz Królestwa Polskiego w drzeworytach „Quincunsa” Stanisława Orzechowskiego*, w: *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Wrocław, listopad 1999*, red. J. Harasimowicz, Warszawa 2000, s. 247-268; A. Myślińska, *Figura patriae. Historia tematu alegorii Polski*, w: *Polonia Polonia. Katalog wystawy na 100-lecie Galerii Zachęta*, Warszawa 2000, s. 7-19; A. Myślińska, *Polonie. Etos narodu*, „Nad Odrą”, 2000, R. X, nr 6-8, s. 15-17 (cz. I) i nr 9-10, s. 10-12 (cz. II); M. Janion, *Logo „Polonia” - rozmowa z Małgorzatą Baranowską, Alegoria jest kobietą*, w: M. Janion, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000, s. 35-51; B. Pfeiffer, *Caelum et regnum. Studia nad symboliką państwa i władzy w polskiej literaturze i sztuce XVI i XVII stulecia*, Zielona Góra 2002; M. Górską, *Polonia - Respublica - Patria. Personifikacja Polski w sztuce XVI-XVIII wieku*, Wrocław, 2005; A. Myślińska, *Propaganda państwa polskiego w plastyce II Rzeczypospolitej*, w: *Sztuka w kręgu władzy. Materiały LVIII Ogólnopolskiej Sesji*

Na Zachodzie Europy narody kształtowały się w powiązaniu z budową silnych organizmów państwowych, podczas gdy na ziemiach polskich, poddanych strukturom władzy zaborców, proces formowania społeczeństwa przebiegał w zupełnie odmienny sposób - poprzez identyfikację definiowaną w kontekście struktury społecznej<sup>8</sup>.

Ikonografię narodową na zachodzie Europy charakteryzowała duża swoboda przedstawień, pozwalająca na sięganie do odniesień rodzajowych i obyczajowych w krytyce aparatu władzy. Rodzimą zaś charakteryzowało nadal odwieczne *sacrum*, budowane wokół hasła Polski „Chrystusa Narodów”. Obchody rocznic żałobnego kalendarza pozwalały zachować tożsamość narodową i ciągłość między pokoleniami<sup>9</sup>. To rodowód każdego z Polaków, odrębny od rodowodów innych nacji, swoisty *imprinting*, przerwany odzyskaniem niepodległości w 1918 roku.

Apoteoza dokonania II Rzeczypospolitej zaangażowała znany, choć archaiczny już język alegorii w propagandzie i legitymizacji władzy, walce stronnictw politycznych, pracy na rzecz rozbudowy kraju, do dekoracji gmachów państwowych oraz w prezentacjach dokonania wolnej Polski, na wystawach światowych (lata 1925, 1937 i 1939), wyobrażanych przede wszystkim w motywach *Polonia Rediviva* i *Polonia Triumphans*.

Po II wojnie światowej apoteoza nowego państwa socjalistycznego znajdującego się pod auspicjami ZSRR nie przewidywała narodowych odniesień. Artystyczne metafory o charakterze narodowym tworzyli Bronisław Wojciech Linke i Andrzej Wróblewski, zaś krytyczne obrazy rzeczywistości socjalizmu Jerzy Ryszard Zieliński „Jurry”.

W sytuacji zagrożenia państwa w latach Stanu Wojennego (1981-1983) symbolika męczeństwa Polski powróciła w dziełach artystów związanych z ruchem opozycji na obrazach Leszka Sobockiego i Edwarda Dwurnika, w ulicznych instalacjach i happeningach<sup>10</sup>.

---

*Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, poświęconej pamięci Profesora Szczęsnego Dettloffa (1878-1961) w 130. rocznicę urodzin*, red. E. Pilecka i K. Kluczajd, Warszawa 2009, s. 293-307; *Historia i Polonia, Katalóg wystawy*, red. A. Myślińska, Kielce 2009; M. Górka, *Alegorie Polski w XVI i XVII w.*, s. 18-29; B. Pfeiffer, *Rzeczpospolita i Polonia w XVIII stuleciu*, s. 30-39; W. Okoń, *Alegorie Polonii i wiek XIX*, s. 40-49; A. Myślińska, *Temat alegorii Polski pocz. XX - pocz. XXI w.*, s. 50-61.

<sup>8</sup> W. Anioł, *Współczesny nacjonalizm w Europie Środkowo-Wschodniej: podłoże, rodzaje napięć i reakcja instytucji regionalnych*, w: *Nacjonalizm. Konflikty narodowościowe w Europie środkowej i wschodniej*, pod red. S. Halnierskiego, Toruń 1994, s. 158-159. Szeroko na temat odrębności definiowania społeczeństw na Zachodzie i Wschodzie Europy: A.D. Smith, *The Ethnic Origins of Nations*, Oxford 1986; E. Gellner, *Nation and Nationalism*, Oxford 1990; A.D. Smith, *National Identity and the Idea of European Unity*, „International Affairs” 1992, t. 68, nr 1, s. 55-76; M. Keating, J. Mc Garry, *Minority Nationalism and the Changing International Order*, Oxford 2003; M. Keating, *European Integration and the Nationalities Question*, „American Sociological Review” 2010, t. 75, nr 1, s. 432-455; A. Myślińska, *My Europejczycy*, „Teraz” 2011, nr 11, s. 14-15.

<sup>9</sup> W XIX wieku zbiorowe pamiętanie wydarzeń przeszłości przekładano na działanie dla teraźniejszości, na osiągnięcie zbiorowego celu, którego jednostka nie była w stanie sama osiągnąć. Przeszłość, osoba lub wydarzenie stawały się przedmiotem intencjonalnego upamiętniania, wraz z przypisanym do niej historycznym znaczeniem. Na temat znaczenia narodowej pamięci: D. Middleton, D. Edwards, *Collective Remembering*, London 1990, s. 7-8; M. Kula, *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa 2002; M. Kula, *Między przeszłością a przyszłością. O pamięci, zapomnianiu i przewidywaniu*, Poznań 2004; K. Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*, Poznań 2006; A. Assman, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, pod red. M. Saryusz-Wolskiej, Kraków 2009; K. Malicki, *Polacy i ich pamięć przeszłości*, Kraków 2012.

<sup>10</sup> A. Wojciechowski, *Czas smutku, Czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa 1992; *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80.*, <http://www.artmuseum.pl/pl/publikacje-on>

Prawdziwy renesans symboliki narodowej obserwujemy współcześnie, w zapisach plastycznych odnoszących się do organizacji państwa, spraw publicznych, życia społecznego, ale również w odniesieniu do drobnych, partykularnych interesów.

Jednoczenie się Europy nie jest nowym pomysłem, ponieważ w dziejach kontynentu zaobserwować można kilka okresów zjednoczenia: terytorialnego, związanego z narzuceniem zwierzchności władzy, zjednoczenia kulturalnego wokół wyższej idei oraz integracji poprzez religię. Badacze w różny sposób wyznaczają cezury wymienionych okresów, wskazując na:

1. władzę imperium rzymskiego,
2. władzę cesarstwa Karola Wielkiego,
3. uniwersalizm średniowiecza,
4. uniwersalizm renesansu,
5. władzę imperium Napoleona,
6. władzę silnych monarchii europejskich, w tym zaborców Polski,
7. władzę faszyzmu,
8. władzę imperium sowieckiego<sup>11</sup>.

W kategorii integracji Europy poprzez religię wskazać można jednoczenie terytoriów poprzez średniowieczne zaszczipianie chrześcijaństwa oraz reformację w okresie renesansu, w wyniku której wyłoniły się jego nowe odłamy, m.in. Husyci, Luteranie, Anglikanie, Kalwini i Antytrynitarze.

W okresie zaborów, w XIX wieku, powstało szereg polskich koncepcji zjednoczenia Europy<sup>12</sup>, do których należał np. projekt powszechnej federacji wolnych państw ogłoszony przez Zygmunta Edwina Gordaszewskiego (1848)<sup>13</sup>. Inny z teoretyków Stefan Buszczyński napisał, w wydanej anonimowo w Paryżu dziele *La décadence de l'Europe* (1867), że Europa nie ma wyboru - albo rozpocznie proces zjednoczenia, albo grozi jej upadek, ponieważ stan, w którym się znajduje, to nic innego, tylko jej „schyłek”<sup>14</sup>. W tym samym 1867 roku, na kongresie Ligi Pokoju i Wolności w Szwajcarii, Józef Hauke-Bosak zgłosił postulat, by przekształcić komitet Ligi w „zgromadzenie ludów lub Stanów Europy”<sup>15</sup>. Wizje Europy zjednoczonych narodów sytuowały je równorzędnie wobec przyszłości, co dla Polski oznaczało odzyskanie niepodległości.

W polskiej myśli historycznej i politycznej XIX i XX wieku podkreślano dokonania Polski w obronie Europy: tzw. „przedmurza”, prekursorstwa w dziedzinie rozwiązań ustrojowych i wolnościowych (federacjonizm i republikanizm) oraz prekursorstwa cywilizacyjnego przed terenami „barbarii” Wschodu. Dokonania te były zaliczane do argumentów legitymizacji niepodległości państwa polskiego<sup>16</sup>.

line [2013].

<sup>11</sup> Rolę władzy i idei w jednoczeniu terytorium Europy podejmują np.: A. Bromke, *Nacjonalizm w nowoczesnym świecie*, w: *Nacjonalizm. Konflikty narodowościowe w Europie środkowej i wschodniej*, op. cit., s. 13-15; K. Jabłonka, *Nacjonalizmy. Sposoby ich rozładowywania i łagodzenia*, w: ibidem, s. 113-115.

<sup>12</sup> Szeroko na ten temat: A. Wierzbicki, *Europa w polskiej myśli politycznej i historycznej XIX i XX wieku*, Warszawa 2009.

<sup>13</sup> Z.E. Gordaszewski, *Powszechna federacja wolnych państw*, w: *Polskie wizje Europy w XIX i XX wieku*, wybór P.O. Loew, Wrocław 2004, s. 72-74.

<sup>14</sup> Szeroko na ten temat: J. Jedlicki, *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*, Warszawa 2000.

<sup>15</sup> *Radykalni demokraci polscy. Wybór pism i dokumentów 1863-1875*, wybór i wstęp E. Romaniukowa, Warszawa 1960, s. 286.

<sup>16</sup> A. Wierzbicki, *Europa w polskiej myśli historycznej i politycznej XIX i XX wieku*, op. cit., s. 96-114, 259.

1 maja 2004 roku Polska uzyskała prawną podstawę akcesji do Unii Europejskiej, razem z dziewięcioma innymi państwami kandydującymi: Cyprzem, Czechami, Estonią, Litwą, Łotwą, Maltą, Słowacją, Słowenią i Węgrami. W miejsce społeczeństw narodowych, budujących swoją tożsamość w trakcie wielowiekowego procesu, na poczesnym miejscu krajowej i europejskiej opinii publicznej stawiane są obecnie regiony, których istnienie podkreślano było w argumentacji oficjalnej ideologii proeuropejskiej oraz Traktatu z Maastricht. Regiony zostały desygnowane na jednostki administracyjne, mające w przyszłości zastąpić strukturę podziałów politycznych na narody i państwa narodowe. Problematyka odrębności narodów w kontekście polityki regionów stała się w ostatnim czasie tematem wielu publikacji naukowych w kraju i za granicą<sup>17</sup>.

Kultura uniwersalistyczna, budowana pod szyldem *New age*, stanowi antytezę chrześcijańskiego systemu wartości, stojącego u podwalin kultury europejskiej, proponując w nowych czasach pozbycie się przez ludzkość swej tożsamości<sup>18</sup>. Z jednej strony postępuje zjednoczenie państw Unii, z drugiej obserwowane są coraz silniejsze ruchy odśrodkowe, nakazujące określanie narodowych odrębności. W efekcie społeczeństwa Europy „skąpane” są w deszczu narodowych symboli, często nawet nieświadomie<sup>19</sup>. W 2012 roku Unii Europejskiej przyznano Pokojową Nagrodę Nobla w uznaniu jej wysiłków na rzecz pokoju, pojednania, demokracji i praw człowieka na Starym Kontynencie.

Alegoria wydaje się dziś formą anachroniczną, ale to właśnie za jej sprawą polski narodowy język „przemówił” najgłośniej, w sprawdzonym przez wieki zapisie pojęć, za pomocą obrazu artystycznego o charakterze przenośnym lub symbolicznym, często przez personifikację. Repertuar narodowych symboli znany jest przynajmniej od XIX wieku, ale akcesja do Unii przemieszcza odwieczny panteon narodowej tradycji od obrazu galeryjnego w kierunku sztuki ulicy: instalacji, plakatu, billboardu, ulotki, ku obszarom wirtualnej rzeczywistości - sondażowi społecznemu i iluminacji świetlnej.

Do grona przedstawień identyfikowanych z polską ikonografią narodową należą: godło Polski, alegoria Polski (Polonia), barwy narodowe i zarys granic Polski, stolice

<sup>17</sup> Np: E. Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge, 1990; E. Gelner, *Nation and Nationalism*, op. cit.; A.S. Milwar, *The European Rescue of the Nation-State*, Berkley 1992; A.D. Smith, *National Identity and the Idea of European Unity*, „International Affairs” 1992, nr 68, s. 129-135; J. Chodorowski, *Czy zmierzchn państwa narodowego?*, Poznań 1996; D.D. Latin, *The Cultural Identities of a European State*, „Politics and Society” 1997, nr 25, s. 277-302; T. Otremba, *Wyzyna polska - o zachowaniu całości i niepodległości Polski*, Gdańsk 1997; P. Brubaker, *Nacjonalizm inaczej. Struktura narodowa i kwestie narodowe w nowej Europie*, przekład J. Łuczyński, Warszawa - Kraków 1998; D. Wasilewski, *A co z Polską? Powiaty. Regiony*, Wrocław 1998; A. Hagedorn, L. Hagedorn, *European Nations and Nationalism: Theoretical and Historical Perspectives*, UK: 2000 by Ashgate; R. Cooper, *Pęknięcie granic. Porządek i chaos w XXI wieku*, Poznań 2005, przekład P. Kłossowicz; L. Szwed, *Tożsamość europejska versus tożsamość narodowa? Transformacje tożsamości zbiorowej w Unii Europejskiej, w: Konstruowanie jaźni i społeczeństwa. Europejskie warianty interakcjonalizmu symbolicznego*, red. E. Hałas, T. Konecki, Warszawa 2005, s. 310-340; K. Pomian, *Europa i jej narody*, Gdańsk 2009; T. Kamusella, *The Politics of Language and Nationalism in Modern Central Europe*, Basingstoke 2012.

<sup>18</sup> Publikacje do tematu *New Age*: R. N. Baer, *W matni New Age. New Age kultura i filozofia*, Kraków 1996; B. Dobroczyński, *New Age*, Kraków 2000; A.E., Kubiak, *Jednak New Age*, Warszawa 2005; A. Posacki, *Psychologia i New Age: psychologiczne terapie czy okultystyczne inicjacje?*, Radom 2007; R. Ptasek, *Nowa Era religii? Ruch New Age i jego doktryna - aspekt filozoficzny*, Siedlce 2008; A. Nowakowska *Miraze New Age*, Kraków 2008; D. Hall, *New Age w Polsce. Lokalny wymiar globalnego zjawiska*, Warszawa 2010.

<sup>19</sup> Poza Europą symbolikę narodową powszechnie wykorzystuje np. społeczeństwo Stanów Zjednoczonych Ameryki oraz bojownicy o wolność w krajach Afryki.



(Kraków i Warszawa), wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej, polski strój narodowy (szlachecki, powstańczy, skrzydła husarii, mundur legionowy), wybitni przedstawiciele panteonu historii, religii i kultury, bohaterowie narodowi: Tadeusz Kościuszko i Józef Piłsudski, rycerze, powstańcy i legionści, dwór polski oraz polski strój ludowy. Stopniowo postępuje zawężenie narodowej symboliki, do najbardziej nośnych i rozpoznawalnych znaków ikonicznych: zarysu granic Polski, godła oraz barw narodowych. Za ich pomocą poddaje się krytyce politykę państwa, mechanizmy społeczne i przywary ludzkie, wypowiada na temat kontrowersyjnych osobowości i promuje Polskę w świecie.

Europejska „ikonosfera” poddawana była w ostatnich latach badaniom przez problemowe wystawy sztuki w kraju i za granicą, takie jak: *Moscow-Berlin / Berlin-Moscow* (Berlin 1995/1996, Moskwa 2003/2004), *Marianne und Germania 1789-1889* (Berlin 1996/1997), *Polonia Polonia* (Warszawa 2000), *Historia i Polonia* (Kielce 2009/2010), *Amor Polonus* (Warszawa 2010), *Polska biżuteria patriotyczna* (Warszawa 2011), *Europejskie impresje* (Warszawa 2011), *Obok. Polska - Niemcy. 1000 lat historii w sztuce* (Berlin 2011) oraz *Nowa Sztuka Narodowa. Realizm narodowo-patriotyczny w Polsce XXI wieku* (Warszawa 2012). Tematyka narodowa analizowana w sztuce potwierdza ważny aspekt kulturowy omawianego problemu i jego aktualność.

Narodowe barwy wykorzystał również warszawski Och-Teatr w spektaklu *Zemsta* Aleksandra Fredry, wyreżyserowanym przez Waldemara Śmigasiewicza (Och-Teatr, premiera 14 lutego 2013, scenografia i kostiumy: Maciej Preyer). W biało-czerwonych metaforach konflikt między Cześnikiem a Rejentem odniesiony został do współczesnych waśni Polaków i czasów, w których żyjemy. Plakat *Zemsty* z pomalowanymi w biało-czerwone barwy twarzami Cezarego Żaka (Cześnik) i Wiktora Zborowskiego (Rejent) przypomina stylizację kibicowskie. Realizacja przedsięwzięcia zbiegła się z 220. rocznicą urodzin Aleksandra Fredry<sup>20</sup>.

Już w 1998 roku Franciszek Starowieyski namalował dużych rozmiarów obraz *Raptus Poloniae* do siedziby Misji Polskiej przy Unii Europejskiej w Brukseli, wyobrażając boską Polskę przyciąganą przez pogańską i rozpasaną Europę, osadzoną na gruzach łacińskiego dziedzictwa<sup>21</sup>. Galeryjne alegorie ewokowała również przytoczona wcześniej wystawa *Polonia Polonia* z 2000 roku, np. odwołującą się do tradycji przedstawień *Polonię* Hanny Solway, czy obrazoburczy dyptyk *Polonia/ Bolonia* Marka Sobczaka. Boską Polskę chronioną przez geniusza i rycerza namalował Grzegorz Siudmak (2003)<sup>22</sup>, powstał cykl *Biało-czerwoni* Józefa Krzysztofa Oraczewskiego (lata 1977-1985), aktualizowany na wystawach zbieżnych z przemianami ustrojowymi i społecznymi w Polsce i Europie, a także celebrujące polskość biało-czerwone performance i instalacje Piotra Ukleńskiego, np. *Pięść* (2007). Dzieła przeznaczone do przestrzeni muzealnej zdominowane jednak zostały przez projekty zapisywane na nośnikach informacji i przystosowane do masowego powielenia. Na ulicach miast odbywają się pokazy narodowych kompozycji dla wielomilionowej widowni, na billboardach, telebimach, plakatach, ekranach przenośnych komputerów i telefonów komórkowych, przemawiając językiem syntetycznych, zakorzenionych w narodowej tradycji znaków, zrozumiałych dla każdego typu odbiorców.

<sup>20</sup> *Zemsta*, Aleksandra Fredry, w reżyserii Waldemara Śmigasiewicza, Och-Teatr w Warszawie, premiera 14 lutego 2013. Kostiumy i scenografia Maciej Preyer.

<sup>21</sup> F. Starowieyski, *Raptus Poloniae* 1998 (własność prywatna); jeden z kilkunastu szkiców poprzedzających namalowanie obrazu do Biura Misji Polskiej przy Unii Europejskiej w Brukseli.

<sup>22</sup> G. Siudmak, *Polonia*, 2003; reprodukcja: „Newsweek” 2003, nr 51-52 (okładka).

Trwanie przy Polsce, bezwarunkowa akceptacja własnego rodowodu i pragnienie odczucia wolności zaznaczyło się w okresie przemian ustrojowych w naszym kraju w tekstach wielu piosenek i ballad nagranych przez artystów polskiego rynku muzycznego. W 1976 roku Jan Pietrzak napisał pieśń *Żeby Polska była Polską*<sup>23</sup>, która w latach 80. stała się hymnem walki z władzami komunistycznymi. Dwa lata później na płycie *Tak! Tak!* Obywatela GC (Grzegorza Ciechowskiego) znalazła się ballada *Nie pytaj o Polskę* (1978), w liryczny sposób opisująca przywiązanie do własnego kraju. Rozpoczęcie przez Polskę przemian wolnościowych w Europie uhonorowane zostało nagraniami zagranicznych muzyków: U2 *New Years Day* (1980) i Scorpions *Wind of Change* (1990).

Im bliżej do wejścia Polski do Unii Europejskiej, tym spojrzenie artystów działających na polskim rynku muzycznym ulegało coraz większej radykalizacji w odniesieniu do sytuacji społecznej w kraju, czego przykładem może być raperski utwór: O.S.T.R. (Adama Andrzeja Ostrowskiego) *Kochana Polsko* z płyty *Tabasko* (2002), do której nagrano biało-czerwony teledysk.

(...)

*Miejsce Polska, system samowolka*

*Cel to forsa, w tym tkwi sekret*

*Biorę co los da, życie made in Polska*

*To jest moje miejsce, bo kocham to miejsce*

*Kochana Polsko, dzięki za mądrość, choć idę pod prąd*

*Za ludźmi, którzy nazbyt zaufali pieniądзом*

*Hanbić Twoje godło na bankietach z pompą*

*Czekam na dzień, w którym bez stresu spojrzę w bloku okno*

*Niepokój z troską szczęście zastąpi, choć śmiem w to wątpić*

*Wierzę, że los, który wartości skąpił*

*W końcu sam siebie wykończy, oddając to, co nasze*

*Wiesz, że każdy z nas ma patent by nie stać się Judaszem*

*Wśród frajerów, kreowanych przez prasę na zbawców*

*Bohaterstwo miernikiem sejmowych wynalazków*

*Polsko, to jest bagno zwane rzeczywistością*

*Spróbuj mnie odciąć, bym mógł cieszyć się wolnością*

*To brzmi słodko jak Wedel, gdzie Eden*

*Choć pod tym sam niebem nie każdemu Bóg przyświeca*

*Poczuj prawdę, która osiada na powiekach*

*To jest o miłości, której nie zmierzysz w monetach*

(...)

Akt Akcesji Polski do Unii Andrzej Mleczo celnie przedstawił na okładce „Polityki”, odwołując się do odartej z *sacrum* Polonii, prowadzącej na zachód szarżę rodaków<sup>24</sup>. Wtórował mu „Playboy”, zamieszczając „Orlicę” Łodzi Kaliskiej<sup>25</sup>, do której roli urządzono casting fotograficzny. W 2004 roku, roku akcesji do UE, nagrana została piosenka Tymona Tymańskiego „D.O.B.”<sup>26</sup>, będąca obrazoburczą krytyką pojmowania

<sup>23</sup> Pierwotny tytuł autorski brzmiał: *Żeby Polska była Polska*, na skutek interwencji ówczesnej cenzury tytuł pieśni zmieniono: *Żeby Polska była Polską*.

<sup>24</sup> A. Mleczo, *Polska idzie do Europy*, „Polityka” 2004, nr 18 (okładka).

<sup>25</sup> Łódź Kaliska, *Orlica*, „Playboy” 2004, nr 3 (okładka).

<sup>26</sup> Piosenka D.O.B. (*Dymać Orla Białego*) zamieszczona została na płycie zespołu Tymon & Transi-



Il. 1. Łódź Kaliska, *Orlica*, „Playboy” 2004, nr 3.

patriotyzmu. W tym samym roku powstała raperska ballada Pięć Dwa (52 Dębiec) *To my Polacy*, ukazująca w krytycznym świetle zachowania nacjonalistyczne i ksenofobiczne polskiego społeczeństwa.

W śmiałych aktach narodowych odniesień szybko dogoniliśmy Europę, lecz w zerknięciu z obcą i pozbawioną ograniczeń notacją narodową polska ikonografia zatraciła odwieczne *sacrum*, przejmując dowolność środków wyrazu stosowanych na Zachodzie Europy.

1 lipca 2011 roku Rzeczpospolita Polska objęła prezydencję w Unii Europejskiej, stawiając nacisk na integrację, bezpieczeństwo, otwartość Europy oraz priorytety zdrowotne. Emanujące pozytywną energią logo prezydencji zaprojektował Lech Janiszewski, autor legendarnego znaku Solidarności, a wyłoniony w konkursie plakat promocyjny Magdalena Wosik, wyobrażając Polskę - siłacza Europy<sup>27</sup>. Przywództwo w Unii Andrzej Młeczko zapisał na rysunku *Porwanie Europy* (2011), opartym na kanwie mitologii greckiej, „logując” ogon byka biało-czerwonym proporcem<sup>28</sup>.

Polska znajduje się poza Eurolandem, nie mając wpływu na poważniejsze decyzje polityczne i gospodarcze Unii, dlatego w okresie prezydencji skoncentrowała swoje działania na szerokiej promocji rodzimych dokonań i kultury. Przygotowano np. pre-

stors „Wesele” (2004). Piosenka wykonana przez Tymańskiego podczas marszu „Kolorowej Niepodległej” w 2011 roku wywołała oburzenie środowisk prawicowych, co znalazło zapis w komentarzu A. Majewskiego, *Tymon Tymański: „Dymać Orla Białego” na Marszu Niepodległości. Czyli jakie piosenki śpiewano podczas „pokojuowego” wiecu „Kolorowa niepodległa”*..., „Fronda”, <http://www.fronda.pl/a/tymanski-quotdymac-orka-bialegoquot-na-marszu-niepodleglosci,15932.html>

<sup>27</sup> M. Wosik, M. Wosik, *Plakat promujący polską prezydencję*, 2011, <http://marketing-news.pl/message.php?art=30166>.

<sup>28</sup> A. Młeczko, *Porwanie Europy*, „Polityka” 2011, nr 28 (okładka).



Il. 2. Magdalena Wosik, Plakat promujący polską prezydencję, 2011.

zentacje kultur narodowych: *Skarby Korony Hiszpańskiej* w Krakowie i *Złote czasy Rzeczypospolitej* w Madrycie, a także wspomnianą wcześniej głośną wystawę *Obok. Polska - Niemcy. 1000 lat historii w sztuce* (Berlin 2011).

Do tematów najczęściej przedstawianych w garniturze narodowych symboli należą: polityka, sport, reklama towarów i usług oraz szeroko rozumiane stosunki społeczne.

## POLITYKA

Większość polskich partii politycznych wykorzystuje logo ze znakami i barwami narodowymi: orłem w locie, zarysem granic Polski, biało-czerwonymi flagami i proporcami, podkreślając rangę reprezentowanych przez siebie społecznych interesów. Uśmiechnięty zarys granic Polski firmuje Platformę Obywatelską, najsilniejszą partię w polskim parlamencie, a wizerunek ukoronowanego orła chroni Prawo i Sprawiedliwość. W narodowe barwy „zbroją” się również ugrupowania o charakterze nacjonalistycznym, jak Obóz Narodowo-Radykalny, Młodzież Wszechpolska i Narodowe Odrodzenie Polski, zawłaszczając odwieczne narodowe symbole. Podstawowym celem działania tych ugrupowań jest odbudowa Europy Wolnych Narodów, Europy Państw Narodowych, niezależnych od sztucznych zwierzchności politycznych. W oparciu o zasady cywilizacji chrześcijańskiej kreują swój własny, wymaginowany świat wbrew interesom Europejczyków. W opozycji do tego porządku pozostaje teoria Roberta Cooper’a, jednego z najwyższych rangą polityków brytyjskich, pracującego obecnie w Radzie Unii Europejskiej, który wyszczególnił trzy typy współczesnych organizacji państwowych: przednowoczesne, nowoczesne i ponowoczesne, zaliczając porządek polityczny Unii Europejskiej, w tym Polski, do świata ponowoczesnego<sup>29</sup>.

Rozłam w pojmowaniu patriotyzmu i nacjonalizmu, występujący w środowiskach lewicy oraz polskiej prawicy i skrajnych nacjonalistów, zaostrzają publiczne manifesta-

<sup>29</sup> R. Cooper, *Pękanie granic. Porządek i chaos w XXI w.*, op. cit., s. 46-56.



Il. 3. Leszek Zych, Marek Kwiatkowski, *Polska na Polskę*, „Polityka” 2012.

cje, takie jak „Marsz Niepodległości” i „Kolorowa Niepodległa”, przemierzające ulice Warszawy w dniu „Święta Niepodległości” (11 XI).

Patriotyzm i nacjonalizm nie są terminami równorzędnymi. Patriotyzm (*patria* - państwo) jest postawą umiłowania własnej ojczyzny, pracy i poświęcenia dla jej dobra. Nacjonalizm (*natio* - naród) uważa interes własnego narodu za nadrzędny wobec interesu jednostki, grup społecznych, czy społeczności regionalnych, uznając naród za najwyższego suwerena państwa, a państwo narodowe za najwłaściwszą formę organizacji społeczności.

Szereg tekstów publicystycznych podejmuje dziś tematykę skrajnej reakcji narodowej<sup>30</sup>, przenoszącej swoje działania na nowe pola np. do sal wykładowych wyższych uczelni, gdzie przerwano wykłady prof. Magdaleny Środy (Uniwersytet Warszawski, 19 lutego 2013) i prof. Zygmunta Baumana (Uniwersytet Wrocławski, 23 czerwca 2013).

Jak napisał Krzysztof Pomian: *Dla Europy wniosek jest jasny: jej najgorszym wrogiem wewnętrznym, przekazywanym niczym wirus z pokolenia na pokolenie i jak wirus zdolnym podlegać najdziwniejszym mutacjom, pozostaje partykularyzm narodowy, państwowy, ideologiczny, który, choć różnie usprawiedliwiany, zawsze powoduje albo autarkię, albo dążenie do hegemonii*<sup>31</sup>.

Odrębną, choć odnoszącą się do tych samych źródeł treściowych i ikonicznych, notację obrazową prowadzą mniejszości narodowe i wyznaniowe, ruchy społeczne oraz środowisko kibiców sportowych. Dla jednych historia i patriotyzm stanowią pewnego

<sup>30</sup> A. Kondzińska, *Narodowcy na salony*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 132, s. 4; *Szkoda tych młodych patriotów*, rozmowa Pawła Wrońskiego z Piotrem Gontarczykiem, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 144, s. 24; W. Cieśla, *Miasto spotkań Białej Siły*, „Newsweek” 2013, nr 27, s. 14-17; J. Pawlicki, *Europa nie pociąga*, „Newsweek”, op. cit., s. 71-73; M. Kowalewski, *Brunatne miasto*, „Wprost” 2013, nr 27, s. 12-17; W. Cieśla, *Sto procent nienawiści*, „Polityka” 2013, nr 25, s. 12-15.

<sup>31</sup> K. Pomian, *Europa i jej narody*, op. cit., s. 202.



Il. 5. Małgorzata Śliwińska, *Katyń 1940-2010*, „Forum” 2010, nr 15.



Il. 6. Michał Korsun, *Wojna Krzyżowa*, „Wprost” 2010, nr 33.



Il. 4. Weronika Ulicka, *Dwie Polski*, „Przekrój” 2011, nr 41.

rodzaju dogmat<sup>32</sup>, dla innych to tylko zdewaluowany slogan, albo przejaw choroby, co przedstawia na rysunkach Andrzej Mleczek<sup>33</sup>. Bezkompromisowe pojęcie racji narodowych może przerodzić się w niszczącą broń, przed którą przestrzega okładka „Polityki” Polska na Polskę Leszka Zycha i Marka Kwiatkowskiego<sup>34</sup>. Niemożliwość porozumienia ponad podziałami stanowi kanwę filmu Artura Żmijewskiego „Oni”, pokazanego po raz pierwszy w 2007 roku na *Documenta* w Kassel. Żmijewski podjął próbę mediacji społecznej, rezygnując z własnej autonomii, by za pomocą dialogu wpłynąć na hermetyczne postawy uczestników spektaklu.

Jesienne wybory parlamentarne 2011 roku Piotr Promiński przedstawił na okładce „Frondy”, jako walkę na ringu bokserkim<sup>35</sup>. Wyniki wyborów Weronika Ulicka zapisała z kolei w rozerwanym i nie dającym się na nowo połączyć obszarze Polski<sup>36</sup>, powtórzonym w podobnej ideowo kompozycji na łamach „Polityki” z pytaniem: Jak żyć po wyborach?<sup>37</sup>

Działalność klubów politycznych w polskim sejmie Andrzej Mleczek zapisał w formie teatryku kukielkowego, opatrzonego polskim godłem<sup>38</sup>. W krytyczny sposób odniósł się do tworzenia koalicji po wyborach w 2011 roku, rysując gmach sejmu pod narodową flagą, opatrzonego napisem „Dom wariantów”<sup>39</sup>.

W plastycznych ocenach bieżących wydarzeń artyści powinni unikać angażowania się po stronie aparatu władzy, by zachować to, co najcenniejsze: niezależność i krytyczność spojrzenia. Wypowiedzi artystów wprowadzają częstokroć ożywczy ferment, prowokując dyskusję konieczną do „oswojenia” trudnych społecznych problemów.

Narodowa symbolika stanowi kanwę komentarzy katastrofy smoleńskiej, nadając jej wymiar eschatologiczny. Roztrząskane godło na tle flagi polskiej pod napisem: KATYŃ 1940-2010 znalazło się na okładce „Forum”<sup>40</sup>. Wcześniejsza kompozycja THE EAGLE HAS LANDED („Gazet van Antwerpen”, 14 kwietnia 2010) wywołała protesty polskiej ambasady w Belgii<sup>41</sup>, wskazując na istnienie wyraźnych ograniczeń w dowolności operowania rodzimą symboliką i znakami narodowymi.

Pokłosiem katastrofy smoleńskiej było nasilenie podziałów społecznych, rozważane w setkach artykułów i debat telewizyjnych, zapisane na billboardach w żałobnej biało-

<sup>32</sup> J. Kapusta, *Czy Polską rządzą dwie trumny?*, „Fronda” 2008, nr 48 (11 listopada - okładka).

<sup>33</sup> A. Mleczek, *Historia/ Histeria*, „Polityka” 2010, nr 13, s. 4; A. Mleczek, *To może być patriotyzm*, „Polityka” 2012, nr 6, s. 4.

<sup>34</sup> L. Zych, M. Kwiatkowski, *Polska na Polskę*, „Polityka” 2012, nr 45 (okładka).

<sup>35</sup> P. Promiński, *Polska. Dwa narody?*, „Fronda” 2011, nr 60 (okładka).

<sup>36</sup> W. Ulicka, *Dwie Polski*, „Przekrój” 2011, nr 41 (okładka).

<sup>37</sup> M. Gryń, *Jak żyć po wyborach?*, „Polityka” 2011, nr 41, s. 14.

<sup>38</sup> A. Mleczek, *Scena Polityczna*, „Polityka” 2010, nr 40, s. 4.

<sup>39</sup> A. Mleczek, *Dom wariantów*, „Polityka” 2011, nr 45, s. 4.

<sup>40</sup> M. Śliwińska, KATYŃ 1940-2010, „Forum” 2010, nr 15 (okładka).

<sup>41</sup> THE EAGLE HAS LANDED, „Gazet van Antwerpen”, 14 kwietnia 2010. 20 lipca 1969 r. meldunek THE EAGLE HAS LANDED złożył prezydentowi USA Johnowi Kennedy’emu astronauta Neil Armstrong, po wylądowaniu statku kosmicznego Apollo 11 na Księżycu (załoga trzech astronautów: Michael Collins, Edwin Aldrin i Neil Armstrong). Było to pierwsze pomyślnie zakończone lądowanie ludzi na srebrnym globie. Użycie tej samej treści meldunku w sytuacji katastrofy lotniczej polskiego samolotu rządowego, w której śmierć poniosło 98 pasażerów, w tym prezydent RP, było co najmniej nieestosowne. Po interwencji polskiej ambasady i protestach setek polskich internautów na łamach belgijskiej „Gazet van Antwerpen” ukazały się przeprosiny redaktora naczelnego Pascala Kerkhove’a oraz oświadczenie o braku złych intencji w komentowaniu katastrofy smoleńskiej.



czarnej polskiej fladze, suwaku rozdzielającym narodową biel i czerwień<sup>42</sup>, pękniętej biało-czerwonej fladze<sup>43</sup>, godle budowanym ze zniczy pamięci<sup>44</sup> oraz w wojnie krzyżowej, wyobrażonej w postaci ukrzyżowanego polskiego godła<sup>45</sup>, czy przytwierdzonej do krzyża sylwetce samolotu<sup>46</sup>.

## SPORT

Euro 2012 zjednoczyło Polaków w budowaniu porozumienia narodowego oraz wizerunku nowoczesnego społeczeństwa, otwarcia na świat i optymizmu. Świat sportu to ogromny i wciąż rozrastający się obszar dla ikonografii narodowej. Zawody sportowe - miejsce współzawodnictwa i bezkrwawych bitew między narodami, twarze kibiców pomalowane w biało-czerwone desenie skandujące *Polska! Biało-czerwoni!*, oraz ogromny przemysł ustrojonych w barwy narodowe towarów i gadżetów kibicowskich, to tylko jeden z aspektów tematu. Jest przecież nowy znak PZPN z głową polskiego orła, biało-czerwona szata stadionu narodowego oraz tytuł „Wybitnego Polaka” dla Adama Małysza (2011) - „Orla” z Wisły, wynoszącego skoki narciarskie na wyżyny panteonu narodowych bohaterów<sup>47</sup>. Reprezentacja narodowa na Euro 2012 nazywana została Orłami (niezwycięzonymi), a polscy kibice drużyną narodową. Ogólnopolska akcja Browaru Warka „Do hymnu”, łącząca pod skrzydłami husarii całe społeczeństwo, była jedną z najbardziej udanych promocji polskości, wyzwalającą identyfikację jednostki z ogółem; zawitała do pięćdziesięciu polskich miast<sup>48</sup>. Akcję prowadziła również sieć marketów Biedronka, która pod hasłem: *Wszyscy jesteście drużyną narodową* odwoływała się do poczucia wspólnoty Polaków z reprezentacją piłkarską (Agencja Marketingu Sportowego Proton Relation). W jednym ze spotów - emitowanym m.in. podczas transmisji meczów polskiej drużyny - zostało to pokazane w zabawnie symboliczny sposób: trener Franciszek Smuda powoływał do reprezentacji narodowej wszystkich Polaków.

Szybującego orła Paraolimpiady 2012 roku, po umiarkowanych sukcesach polskich sportowców na Olimpiadzie w Londynie, przedstawił Andrzej Mleczek<sup>49</sup>, raz jeszcze potwierdzając możliwości drużyny narodowej.

W rok po zakończeniu Euro 2012 Polacy nadal stanowią drużynę narodową, o czym przypomina nie tylko wewnętrzne odczucie obywateli, ale przede wszystkim rynek towarów i usług znajdujący się we władaniu sponsorów polskiej reprezentacji. Przy drogach i na stacjach benzynowych pod skrzydłami husarii - narodowej zwycięskiej siły zbrojnej - promuje się piwo WARKA. I choć wydaje się miłym, że ktoś o jedności i sile Polaków przypomina, to nie jest to akcja bezinteresowna, a przekładająca się na potężne zyski. Na plandekach tirów należących do marketów Biedronka zobaczyć można hasło: *Biedronka Wspiera Polskę*, co jest szerszym pojęciem od wspierania reprezentacji Polski. Reklamy sponsorów okraszone są bielą i czerwienią, potwierdzając narodowy

<sup>42</sup> CORBIS, *Co nas dzieli?*, „Polityka 2011, nr 16 (okładka).

<sup>43</sup> K. Skirgajło-Krajewski, *Polska rozdarta Smoleńskiem*, „Wprost” 2011, nr 31 (okładka).

<sup>44</sup> A. Krauze, [*Godło pamięci*], „Rzeczpospolita” 2011, nr 14, 9-10 kwietnia, s. 1.

<sup>45</sup> M. Korsun, *Wojna krzyżowa*, „Wprost” 2010, nr 33 (okładka).

<sup>46</sup> A. Lach (fot.), *Smoleńska herezja*, „Newsweek” 2011, nr 18 (okładka).

<sup>47</sup> IMAGOSPORTFOTODIENST/EAST NEWS, M. Sobczak, *Mały rycerz z nartami*, „Polityka” 2011, nr 11, s. 100.

<sup>48</sup> Browar Warka należący do grupy piwowskiej Grupa Żywiec S.A.

<sup>49</sup> A. Mleczek, *Orzeł*, „Polityka” 2012, nr 38, s. 4.





II. 7. IMAGO SPORTFOTODIENST/EAST NEWS, Marek Sobczak, *Mały rycerz z nartami* „Polityka” 2011, nr 11.



II. 8. Akcja *Do hymnu*, Kielce 23 V 2012.

charakter sprzedawanych przez nich produktów<sup>50</sup>. Funkcjonowanie narodowej reprezentacji pociąga za sobą ogromne koszty, które pokrywane przez sponsorów muszą zostać w jakiś sposób zrównoważone na rynku ich działalności.

Podczas eliminacji do Mistrzostw Świata w piłce nożnej Polska - Czarnogóra, rozegranych na Stadionie Narodowym w Warszawie (6 września 2013), uzyskano rezultat 1:1, który nie zapewniał biało-czerwonym awansu do następnej rundy. Transmisję telewizyjną uzupełniały spoty reklamowe oficjalnych sponsorów polskiej reprezentacji, jednocząc kibiców wokół wydarzenia sportowego: *Warka - oficjalny sponsor ekipy reprezentacji Polski* oraz markety Biedronka *Wszyscy jesteśmy drużyną narodową*. Od czasu organizacji w Polsce Euro 2012 kampanie tych sponsorów budują pozytywną atmosferę wydarzeń sportowych z udziałem narodowej reprezentacji.

<sup>50</sup> Właścicielem marketów Biedronka jest portugalskie konsorcjum Jerónimo Martins, ale towary w dużej części pochodzą od polskich producentów.



Il. 9. Leszek Zych, *Polskie Pany*, „Polityka” 2013/34.

W czasie Euro 2012 polscy kibice zdali egzamin na piątkę, i nawet po wyeliminowaniu z rozgrywek polaków, potrafili cieszyć się ze spektaklu sportowego. Euro otworzyło Polskę na świat i przysporzyło jej nowych sympatyków, ciekawych nieznanego dotąd kraju.

Kontestowanie logo PZPN obecnego na koszulkach narodowej reprezentacji na Euro 2012 potwierdza przywiązanie kibiców do znaku polskiego godła, może oznaczać także przypisywanie jego obecności sił magicznych. Sprawa roztrząsana była w licznych artykułach i plastycznych komentarzach satyrycznych<sup>51</sup>, stanowiąc dowód na to, że *sacrum* narodowych symboli i nienaruszalność tradycji ważna jest dla Polaków również po akcesji do Unii Europejskiej. 22 listopada 2011 roku Polski Związek Piłki Nożnej, po rozmowach ze sponsorem technicznym - firmą Nike, podjął decyzję o przywróceniu godła narodowego na koszulkach reprezentacji Polski<sup>52</sup>.

Kibice sportowi wyrastają na siłę polityczną, o czym donosi artykuł Polska partia kibolska<sup>53</sup>. Środowiska kibicowskie tworzą na stadionach pozytywne emocje spektaklu sportowego, odmienne w duchu od dramatyczno-przedstawieniowego charakteru polskiej tożsamości. Często jest to jednak performance o niskiej jakości przekazu, połączone, szczególnie w przypadku piłki nożnej, z agresją oraz nacjonalistycznymi i ksenofobicznymi zachowaniami<sup>54</sup>. Zjawisko kibicowania, o sile niemal religijnej ekstazy, daje poczucie wspólnoty narodowej, góruje nad ludzkim indywiduum, niweluje różnice wobec nadrzędnej racji. Jest fascynujące przynajmniej z trzech powodów: tworzy wspólnotę w zindywidualizowanym świecie, jest nieracjonalne w przesiąkniętej racjonalnością rzeczywistości, budzi skrajne emocje u ludzi z natury dość chłodnych i zdy-

<sup>51</sup> Na przykład na rysunkach: P. Wakuły, *Widziałem orla cień*, „Angora” 2011, nr 47 („Tygodniówka” - okładka) i K. Zalepy, *Sam haftowałem*, „Angora” 2011, nr 48 („Tygodniówka” - okładka).

<sup>52</sup> Od 1 stycznia 2014 r. koszulka reprezentacji Polski ma być wyposażona tylko i wyłącznie w godło narodowe.

<sup>53</sup> P. Pytlakowski, *Polska partia kibolska*, „Polityka” 2011, nr 41, s. 28-30.

<sup>54</sup> D. Kosiński, *Szli krzycząc: Polska, Polska!*, „Konteksty” 2011, nr 1, s. 137-138.

stansowanych. To enklawa magicznego świata - jeden z ostatnich bastionów nieracjonalności, gdzie można się schronić przed globalnymi procesami modernizacyjnymi<sup>55</sup>. Środowisko kibiców łatwo ulega radykalizacji, najczęściej w kierunku zachowań nacjonalistycznych, co można było zaobserwować podczas meczu Polska - Litwa w Poznaniu (8 sierpnia 2013), gdy na polskiej trybunie rozwieszono transparent: *Litewski chamie klękniij przed swoim panem*. Przyczyn nacjonalistycznej postawy kibiców rozważane są w artykułach publicystów<sup>56</sup> oraz na okładce „Polityki” projektu Leszka Zycha *Polskie Pany* (kibic ubrany w koszulkę z polskim godłem i strój szlachecki)<sup>57</sup>.

## HANDEL I REKLAMA

W 1992 roku zostało ustanowione zostało polskie godło promocyjne TERAZ POLSKA, opatrzone narodową flagą (Henryk Chyliński, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie). Znaki towarowe i jakościowe wyłaniane są na polu artystycznych konkursów, do których priorytetów należą prostota zapisu i siła przekazu. Świat reklamy szybko dostrzegł wartość narodowych symboli, czego przykład stanowi znak marki ORLEN, związany z rozpoczęciem działalności rynkowej Polskiego Koncern Naftowego ORLEN, po połączeniu CPN SA i Petrochemii Płock SA (1999).

Znaki marek i logotypów dostępne w informacji wizualnej polskich miast powstają w trakcie skomplikowanego i wieloetapowego procesu. Przeciętny odbiorca nie zdaje sobie z tego sprawy, uważając je za pospiesznie nakreślone. Dochodzenie do znaku marki i logotypu polega na testowaniu jego przydatności wizerunkowej, marketingowej i handlowej. W przypadku np. marki ORLEN najpierw ustalono jej nazwę, łącząc słowa ORZEL, które oddaje narodowy, polski charakter firmy i jest nawiązaniem do godła narodowego, oraz słowo ENERGIA, określając siłę, energię i światowy charakter firmy. Prace nad znakiem graficznym marki rozpoczęto od analizy haseł zawartych w misji i wizji koncernu. Do konkursu na symbol graficzny zaproszono najwybitniejszych polskich artystów grafików, laureatów konkursów krajowych i zagranicznych. Wśród nadesłanych prac jury najwyżej oceniło projekt prof. Henryka Chylińskiego, autora wspomnianego wcześniej znaku fundacji Teraz Polska oraz Polskiego Radia. W kolejnych etapach badano obszary, w jakich funkcjonować będzie nowa marka oraz zestawiano testowany znak z wizerunkami innych marek rynku branży naftowej. Realizowano również prace koncepcyjno-projektowe, analizując m. in. możliwość wykorzystania znaku oraz jego skojarzenia i zapamiętywalność. W efekcie prac powstał znak z głową orła, umieszczony na prostokątnym polu z napisem ORLEN (krój czcionki Futura, używany w komunikacji marketingowej oraz jej zamiennik Arial, eksponujące nowoczesność organizacji marki).

Tworząc znak marki ORLEN dążono do uzyskania skojarzeń z dominującymi w strategii koncernu pojęciami: światowy, naftowy, nowoczesny i narodowy, do odzwierciedlenia polskiego rodowodu firmy, jakości, siły, mocy, energii oraz określenia działań producenta z branży paliwowej i petrochemicznej. W wyniku kolejnego etapu dokonano wyboru kolorów znaku marki, uważanych za charakterystyczne dla branży paliwo-

<sup>55</sup> D. Antonowicz, *Socjologiczny fenomen kibicowania. Sacrum profanów*, „Polityka” 2013, nr 35, s. 16-17.

<sup>56</sup> J. Winiecki, *Bóle fantomowe*, „Polityka” 2013, nr 34, s. 10-12; P. Żytnicki, *Wszyscy kumple Lecha Poznań*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 191, s. 14-15.

<sup>57</sup> L. Zych, *Polskie Pany*, „Polityka” 2013, nr 34 (okładka).

wej: srebrny, szary i grafitowy oraz biały i czerwony, nawiązujące do barw narodowych. Po raz pierwszy znak marki ORLEN zaprezentowano w 2000 roku, przy okazji emisji drugiej transzy akcji koncernu na Giełdzie Papierów Wartościowych w Warszawie<sup>58</sup>. Na terenie Polski PKN ORLEN uruchomił do tej pory ponad dziewięćset stacji, nad którymi czuwa głowa białego orła, strzegąc interesów narodowej marki.

Il. 10. Łódź Kaliska,  
*Stefan i majonez*, 2010, wystawa  
w Muzeum Narodowym  
w Kielcach;  
własność Łódź Kaliska.



Do narodowych skojarzeń odwołała się również sieć sklepów spożywczych Biedronka w reklamie *U nas królują polskie produkty* z rysunkiem korony Kazimierza Wielkiego, odwiecznym atrybutem alegorii Polski, wyciętej z żółtego sera (2010). Pod patronatem korony kazimierzowskiej działają również inne podmioty rynku, m.in. kawa Jacobs Kronung produkt JACOBS - Kraft Foods Inc. oraz Gminna Mleczarnia w Pierzchnicy w świętokrzyskiem. W kampanii *Najlepsze z Polski. Najlepsze z Europy* LIDL rozpoczął kampanię reklamową produktów spożywczych posługując się flagami narodowymi (2011). W promocje regionalnych i narodowych zarazem specjalności włączają się artyści, np. Łódź Kaliska w akcję *Stefan i majonez* (2010), formując popartowskie ikony na wystawę w Muzeum Narodowym w Kielcach<sup>59</sup>. Reklama telewizyjna sieci supermarketów spożywczo-przemysłowych *Intermarché* zmontowana została na tle białoczerwonej flagi Polski, potwierdzając prawdziwość hasła *Świeżo, tanio, tak jak chcesz jest w Intermarché* (2013), a sieć pubów BeerPubs.pl reklamuje piwo i dobrą zabawę za pomocą wizerunku ukoronowanego godła Polski ze szklanką piwa trzymanego w skrzydle (2013). Przykładów tego typu odwołań do barw i symboliki narodowej jest bardzo wiele na polskim rynku towarów i usług.

Znakami Polski Produkt i Teraz Polska pieczętują się firmy o różnych profilach działalności, podkreślając, że to co polskie jest najlepsze. Podobną symboliką firmowane są także inne podmioty, np. Biuletyn Informacji Publicznej, Rzetelna Firma, Krajowy Rejestr Długów, Polska Izba Pogrzebowa i Polski Bus. Polskie godło wkroczyło w świat mody, za sprawą pastelowej serii odzieży zaprojektowanej przez Roberta Kupisza. Połączony od pokazu „Heroes” w listopadzie 2011 roku patriotyczna kolekcja pojawia się na salonach i jest chętnie noszona przez celebrytów. Co ciekawe - koszulki z orłem

<sup>58</sup> A. Grzeszak, *Orlen uskrzydła*, „Polityka” 2000, nr 25 (17 czerwca), s. 68-70; *Historia słowami - PKN ORLEN*, <http://www.orlen.pl/PL/OFirmie/Nasza%20historia/Strony/Historiaslowami.aspx>; A. Kłoczek, *Płocka Rafineria i Petrochemia w latach 1945-2000. Monografia*, Płock 2010, s. 70.

<sup>59</sup> Łódź Kaliska, *Stefan i majonez*, Muzeum Narodowe w Kielcach, 2010.



Il. 11. Rafał Piekarski, *Najbardziej pożądanym Polak na świecie*, „Przekrój” 2011, nr 20.



Il. 12. Corbis, *Polska jest super*, „Polityka” 2010, nr 51.

polskim sprzedawane są znacznie częściej, od koszulek z tej samej kolekcji z sylwetką obcego w naszej kulturze Supermana.

Superprodukcje polskie zyskują miano „Superbohatera” i tytuł *Najbardziej pożądanego Polaka na świecie*, jak gra komputerowa *Wiedźmin*<sup>60</sup>. W 2012 roku ukazał się *Biały Orzeł*, pierwszy zeszyt z trzyczęściowego cyklu komiksowego autorstwa Macieja i Adama Kmiolków, wzorowany na Iron Manie i Kapitanie Ameryka. Poza granicami kraju, np. w Wielkiej Brytanii, jak grzyby po deszczu wyrastają sklepy z polską żywnością ustrojone w narodowe barwy i repertuar symboli. Zabiegi „nowej emigracji” nie są akurat niczym nowym, bo tego typu marketing stosuje od lat również „stara emigracja”, np. w Stanach Zjednoczonych.

Biało-czerwone barwy zdominowały polskie miasta podczas Euro 2012, ogarniając rynek towarów spożywczych i serii odzieżowych. Biorąc udział w promocji ważnego wydarzenia sportowego producenci chcieli również swoim markom przysporzyć popularności. Piwo „Warka”, „Tik-taki”, „Michałki”, czekolady Wawel i stadionowe „zestawy kibica”, biel i czerwień w gamie kolorystycznej koszul Wólczanki na sezon wiosenno-letni 2012, oraz liczne pamiątki kibicowskie - to arcykierawe wspomnienie manifestowania terytorialnej przynależności i sportowego patriotyzmu.

W ostatnich latach Polska stosunkowo łagodnie przeszła globalny kryzys finansowy, pozostała „zieloną wyspą”, dlatego postrzegana jest jako Superman Europy<sup>61</sup>. W postaci zabawnego siłacza pokazuje ją wspomniany plakat promocyjny polskiej prezydencji, eksponując purpurowy biceps o zarysie granic naszego kraju. Ambicje Polaków podkreślała również biało-czerwona *Pulaski Parade* na Manhattanie w Nowym Yorku, z mottem 2011 roku: *Polonijna młodzież przyszłości Ameryki*.

<sup>60</sup> R. Piekarski, *Najbardziej pożądanym Polak na świecie*, „Przekrój” 2011, nr 20 (okładka).

<sup>61</sup> CORBIS, *Polska jest super*, „Polityka” 2010, nr 51 (okładka).



## STOSUNKI SPOŁECZNE

Akcesja do Unii Europejskiej zmieniła status Polaków i ich wyobrażenia o świecie, którzy zgodnie z teorią *Polska pępkiem świata* odświeżyli swoje wyobrażenia imperialne<sup>62</sup>. Polska chce się promować jako kraj nowoczesny, co komentuje okładka „Polityki” *Polska na pokaz*<sup>63</sup>. Zjawisko polskiej emigracji, ubywanie czerwieni, celnie przedstawił na plakacie Kamil Kipka, operując narodową flagą (*Emigracja*, 2006). Temat emigracji podjął również Andrzej Mleczek na rysunku *Szanuj czerwień*<sup>64</sup> oraz Corbis, East News *Ile Polski w Polsce*<sup>65</sup>.

Przywary i wady Polaków, jak nietolerancja i zakłame, nie złagodniały w kontakcie z Europą, czego dowodem są tytuły artykułów: *POLandia i PiSlandia*<sup>66</sup>, *Czy niekatolik to też Polak?*<sup>67</sup> oraz *To nie jest kraj dla Szpaków*<sup>68</sup>. Młodzi Polacy porzucają ksenofobiczne nastawienie starszego pokolenia tworząc modę na żydowskie korzenie: *Pożądaj ciebie, Żydie. Nowa moda Polaków*<sup>69</sup>. Rośnie też zadowolenie rodaków z życia<sup>70</sup>. Na zaprosze-



Il. 13. Andrzej Mleczek,  
[*Język narodowy*], „Polityka” 2009.

nie „Tygodnika Powszechnego” powstał cykl wypowiedzi plastycznych artystów *Narysuj swoją Polskę*, opublikowany w związku ze Świętem Niepodległości 2011 roku. Na 18 plakatach przedstawiono m.in. narodową flagę powiewającą na sznurze do suszenia białizny (Tomasz Frycz), zarys granic Polski - linę skoku na bungee (Mirosław Owczarek), potyczkę bieli i czerwieni (Wiesław Rosocha), Polskę - kraj krzyży od morza do gór (Łukasz Rayski), a także Polskę emigracyjną *Poland my country* (Marek Tomasik)<sup>71</sup>.

<sup>62</sup> P. Socha, *My, Europolacy*, „Polityka” 2009, nr 1 (okładka); P. Socha, *Może od morza do morza?*, „Polityka” 2009, nr 22, s. 85.

<sup>63</sup> Corbis, *Polska na pokaz*, „Polityka” 2012, nr 22 (okładka).

<sup>64</sup> A. Mleczek, *Szanuj czerwień*, „Polityka” 2009, nr 1, s. 4.

<sup>65</sup> CORBIS, EAST NEWS, *Ile Polski w Polsce*, „Polityka” 2011, nr 51 (okładka).

<sup>66</sup> J. Żakowski, *POLandia i PiSlandia*, „Polityka” 2010, nr 46, s. 12-14.

<sup>67</sup> L. Juraszczyk/STUDIOILUSTRACJI.COM, *Czy niekatolik to też Polak?*, „Przekrój” 2010, nr 57 (okładka).

<sup>68</sup> Proj. K. Skirgajło-Krajewski, fot. Dix/Epoka, M. Kołyga/ Newspix.pl, *To nie jest kraj dla Szpaków*, „Wprost” 2011, nr 26 (okładka).

<sup>69</sup> T. Karelus, *Pożądaj ciebie, Żydie. Nowa moda Polaków* (okładka); A. Jankowska, *I love koszer*, „Przekrój” 2011, nr 43, s. 6-9.

<sup>70</sup> D. Brykczyński/ REPORTER, *Nie do wiary! Polacy są szczęśliwi!*, „Polityka” 2011, nr 29 (okładka).

<sup>71</sup> M. Zalejski, *Narysuj swoją Polskę*, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 46, s. 13; projekty plakatów

Polskie społeczeństwo posiada coraz wyższy procent osób z wyższym wykształceniem, co nie przeszkadza mu interesować się znachorami, jasnowidzami, horoskopami i cudami, co przedstawia okładka „Newsweeka” *Polak Poganin*, z twarzą ciemnoskórej dziewczyny ozdobionej biało-czerwonymi barwami<sup>72</sup>.

## MEDIA

Dużą popularność wśród widzów zyskał, utrzymany w konwencji teleturnieju, program rozrywkowy emitowany przez TVP2 *Kocham Cię Polsko*, służący propagowaniu i sprawdzaniu wiedzy o Polsce i Polakach. Na jego podstawie wydano grę planszową pod tym samym tytułem (sprzedawaną w sklepach internetowych), umożliwiającą również „kochanie Polski” poza programem<sup>73</sup>.

Narodowa symbolika wszechobecna jest w Internecie. Sprzeciw wobec ACTA, kontroli rozpowszechniania dzieł prawnie chronionych (tzw. piractwo medialne), oznaczony został symbolem Polski Walczącej (2010).

Portal Wirtualna Polska zamieszcza felietony Jamie Stokes’a oraz *Polandia*, dotyczące życia społecznego i cech narodowych Polaków. W sezonie wakacyjnym 2011 roku ruszył projekt objęty patronatem Ministra Spraw Zagranicznych Radosława Sikorskiego: *Do you know Polska?*, mający zachęcić młodych obcokrajowców do odwiedzenia naszego kraju. Barwy narodowe ustroiły również przeglądarkę Google i Wirtualną Polskę w dniu Święta Niepodległości 2011, 2012 i 2013 roku, włączając się w celebrację narodowego obchodu.

Obok zapisów plastycznych polska tematyka narodowa rozważana jest przez publicystów, np. Joannę Podgóorską, *Pęknięty autoportret*<sup>74</sup>, Jacka Żakowskiego, *Najjaśniejsza patologia*<sup>75</sup>, Tomasza Lisa, *Odzyskać flagę*<sup>76</sup>, Adama Leszczyńskiego, *Polska nie ma żadnej boskiej misji*<sup>77</sup>, Bartłomieja Sienkiewicza, *Ambaras z polskością*<sup>78</sup> i Daniela Passenta *Pomysły na Polskę*<sup>79</sup>. Po Euro 2012 coraz częściej pojawiają się felietony w bardziej optymistycznym tonie, np. Tomasza Lisa *Teraz Polska, fajna Polska!*<sup>80</sup> oraz *Nasza IV RP*<sup>81</sup>, co sygnalizuje przemiany następujące w narodowej świadomości Polaków - obywateli zjednoczonej Europy - w akceptacji własnej narodowej tradycji.

Odejście od martyrologicznej tradycji przeżywania polskości ku obchodom rocznic nacechowanych pozytywną energią poczyniono ustanawiając dwa nowe polskie święta państwowe: Dzień Flagi Rzeczypospolitej Polskiej (2 maja) - święto powstałe na mocy ustawy z 20 lutego 2004 roku oraz Święto Wolności (4 czerwca) - utworzone w 20. rocznicę przemian 1989 roku, stojących u początku historycznego procesu przemian wolnościowych w Europie.

s.: 13, 17, 19, 21, 22, 27, 28, 31, 33, 35.

<sup>72</sup> Dieter Spears/ Vetta/ Gety Images/ Flash Press Media, *Polak Poganin*, „Newsweek” 2013, nr 36 (okładka).

<sup>73</sup> Na przełomie lat 2012/2013 planowane jest zakończenie emisji programu, w związku ze spadkiem oglądalności, po zmianie czasu antenowego.

<sup>74</sup> J. Podgórska, *Pęknięty autoportret*, „Polityka” 2009, nr 48, s. 36-38.

<sup>75</sup> J. Żakowski, *Najjaśniejsza patologia*, „Polityka” 2011, nr 9, s. 16-18.

<sup>76</sup> T. Lis, *Odzyskać flagę*, „Wprost” 2011, nr 17, s. 4.

<sup>77</sup> A. Leszczyński, *Polska nie ma żadnej boskiej misji*, „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 100, s. 18.

<sup>78</sup> B. Sienkiewicz, *Ambaras z polskością*, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 46, s. 20-21.

<sup>79</sup> D. Passent, *Pomysły na Polskę*, „Polityka” 2011, nr 48, s. 105.

<sup>80</sup> T. Lis, *Teraz Polska, fajna Polska!*, „Newsweek” 2012, nr 23, s. 2.

<sup>81</sup> T. Lis, *Nasza IV RP*, „Newsweek” 2012, nr 25, s. 2.

II. 14. Ulotka Akcji  
*Orzeł może*,  
 2 maja 2013.



Z okazji obchodu Dnia Flagi Rzeczypospolitej Polskiej w 2013 roku Prezydent RP Bronisław Komorowski zainicjował akcję społeczną *Orzeł może*. W ramach akcji radio-wa Trójka i „Gazeta Wyborcza” w swoich audycjach i artykułach zachęcały Polaków do optymizmu, uśmiechu na co dzień, i większej pewności siebie. W rozmowach z wybitnymi Polakami przypomniano polskie sukcesy, sylwetki słynnych rodaków, interesujące inicjatywy młodych ludzi i akcje społeczne promujące polskość i optymistyczny patriotyzm. Akcję zakończono 4 czerwca 2013 - w dniu Święta Wolności.

Za pośrednictwem mediów prowadzona była akcja informacyjna, rozrzucono ulotki, nakręcono teledysk i skomponowano hymn akcji<sup>82</sup>. W wyniku sondażu społecznego powstała „Wspólna Metka” - zapis cech narodowych większości Polaków<sup>83</sup>, zorganizowano pokaz mody inspirowany barwami narodowymi i polskim godłem, przygotowany przez młodą polską projektantkę Agatę Ulę Rzepniewską<sup>84</sup>. Centralnym punktem uroczystości miał być marsz uczestników arteriami Nowego Świata i Krakowskiego Przedmieścia w Warszawie, by pod pałacem prezydenckim powitać dwumetrowej wysokości orła bielika wykonanego z białej czekolady o wadze dochodzącej 500 kilogramów. Figurę czekoladowego ptaka z rozłożonymi skrzydłami, ufundowaną przez firmę E. Wedel, zaprojektował Janusz Profus, jeden z najsłynniejszych polskich cukierników, pracujących w tworzywce czekolady. Orzeł miał zastać schrupany przez uczestników akcji, słodko i pozytywnie przeżywających obchód narodowego święta. Wspólny słodki posiłek, o randze braterskiej *agapy*, mający na celu stworzenie radosnej wspólnoty nie doszedł jednak do skutku. Oskarżenia środowisk prawicowych o zamiar profanacji narodowego godła zniechęciły organizatorów do planowanego finału akcji, dlatego pod pretekstem ograniczeń sanitarnych odstąpili od podzielenia figury na porcje czekolady.

Cały sens przedsięwzięcia został tym samym zatracony, pod znakiem zapytania stał również przyszły los czekoladowego ptaka. Najpierw przewieziono go do siedziby

<sup>82</sup> J. Kurski, *Orzeł może*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 90, s. 1; *Polaku nie bądź ponury. Rozwiń skrzydła! Dziób do góry!*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 101, s. 6; „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 102 (Duży Format), s. 1; *Nie obrzydzajmy sobie zwycięstwa*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 128, s. 1, 3.

<sup>83</sup> <https://www.google.pl/#q=polskie+radio+wsp%C3%B3lna+metka>. Do cech wspólnych polskiego społeczeństwa zaliczono: poczucie humoru - 71%, optymizm - 30%, życzliwość - 29%.

<sup>84</sup> <http://www.polskieradio.pl/9/29/Artykul/859227,Final-akcji-Orzeł-moze-zobacz-pokaz-mody-i-koncert-Kayah>. W pokazie mody inspirowanej narodowym godłem udział wzięły: aktorki Beata Ścibakówna i Anna Wendzikowska, wokalistka Ania Rusowicz, dziennikarka Dorota Wellman, prezenterka Anna Popek i inni.



radiowej Trójki przy Myśliwieckiej, a następnie - 31 maja, sprzedano na aukcji charytatywnej, prowadzonej na antenie. Czekoladową figurę kupiła pani Iwona za 35 000 zł, które przekazano na rehabilitację i leczenie ciężko chorych dzieci w Zakładzie Leczniczo-Opiekuńczym, prowadzonym przez Zgromadzenie Sióstr Maryi Niepokalanej w Piskowicach. Zwycięzczyni licytacji wskazała docelowe miejsce dla orła, którym został Szpital Świętej Elżbiety - Mokotowskie Centrum Medyczne w Warszawie. Ale to nie koniec sprawy czekoladowego ptaka, bo, jak wiadomo, czekolada nie może być narażona na kontakt z wysoką temperaturą, kurzem i powietrzem, nawet jeśli nie zostanie zjedzona. Czekoladowy orzeł zapewne wkrótce zniknie ze szpitalnego holu, nie budząc już emocji obrońców narodowych symboli.

Chociaż akcja społeczna *Orzeł może* miała charakter pozytywny, próbując oswoić narodowe tabu, tylko połowicznie zakończyła się sukcesem. Cierpiętnicze przeżywanie polskości jest ciągle zbyt mocno zakorzenione w naszym społeczeństwie, co doskonale wyraził Andrzej Mleczek na rysunku *Prześladują mnie uporczywie pogodne myśli...*, przedstawiając Polaka w czapce z pawim piórem na głowie, leżącego na kozetce u psychoanalityka<sup>85</sup>. Warto podejmować kolejne próby przekształcania narodowej tradycji, nie zapominając o historii i momentach chwały, by z czasem nauczyć się obchodu radosnego świętowania.

W artykule zasygnalizowane zostały jedynie główne nurty notacji polskiej ikonografii narodowej, która po akcesji do Unii Europejskiej stała się zjawiskiem powszechnym. Przynależność do wspólnoty nie wpłynęła na ukształtowanie się wśród Polaków paneuropejskiej tożsamości. Opuszczanie kraju i osiedlanie się na terenie Unii często wynika z poszukiwania lepszych warunków życia, nie z fascynacji odmiennością kulturową.

W zapisie narodowym twórcy dzieł galeryjnych najczęściej posługują się językiem metafory. Odwrotnie autorzy kompozycji dostępnych w masowych kanałach i nośnikach informacji oraz na drukach ulotnych, którzy jako swój priorytet wybierają czytelność zapisu, wyrażoną w aktualnym, skrótowym, często satyrycznym języku znaków. Jakość artystyczna nabiera w tej sytuacji drugorzędnego znaczenia, choć wskazać można wiele arcyciekawych i nowoczesnych projektów. Ich autorami są artyści i projektanci, celowo ograniczający język plastycznego zapisu, dla wzmocnienia jego czytelności i sfery znaczeniowej.

Źródeł masowej „produkcji narodowej” upatrywać można po części we wzorach sztuki propagandowej, np. plakatach agitacyjnych z czasów I wojny światowej, powtarzanych w kompozycjach socrealistycznych. Symbole i znaki, pop-artowskie ikony oraz postaci superbohaterów rodem z oceanu łączą się ze znakami religijnymi, symbolami męczeństwa i nowymi hasłami propagandowymi, tworząc skomplikowaną strukturę narodowego zapisu. Miejsce dawnych pochodów i manifestacji patriotycznych zajmują narodowe happeningi i performance.

Kto zamawia, inspiruje, wreszcie umożliwia dotarcie do naszej wyobraźni tych symboli? Wszak za pracą artystów i projektantów stoi polityka, a nie tylko narodowa pamięć, zapal i patriotyzm. Zapisy narodowe powstają przynajmniej na trzy sposoby: propagandy, opozycji i współpracy. Propagandy - działania obozu rządzącego; opozycji - sił narodowo-katolickich i skrajnej narodowej prawicy; współpracy - przemysłu towarów i usług, nastawionych na powiększanie obszarów wpływu.

<sup>85</sup> A. Mleczek, *Prześladują mnie uporczywie pogodne myśli...*, „Polityka” 2013, nr 1, s. 6.

Sztuka ideowa nie jest demokratyczna, wnosi elementy reakcji, próbując w zapisie artystycznym rozwiązać często niemożliwe do rozwiązania społeczne problemy. Notacja narodowa tylko na krótko staje się aktualna, przechodząc szybko do historii wraz z galopującym tempem globalnych i krajowych wydarzeń.

Przynależność do struktur Unii Europejskiej wpływa stymulująco na rozwój społeczeństw, ale jednocześnie Europejczycy się „oflagowują” i oznaczają własne terytoria, a tak postępuje się w okresie zagrożenia. Polacy od wieków byli i pozostają Europejczykami, czy więc wstąpienie do struktur Unii staje się zagrożeniem dla narodowej tożsamości? Potwierdzają to badania naukowców oraz rodzima publicystyka, dlatego w najbliższym czasie można spodziewać się zaostrenia działań polskiej reakcyjnej prawicy, a także rozszerzenie obszarów biało-czerwonego narodowego zapisu.

Ciekawa sytuacja w notacji narodowej może zaistnieć po wyborach parlamentarnych w 2015 roku. Jeśli władzę utrzyma Platforma Obywatelska - notacja podaży zapewne dotychczasowym proeuropejskim kursem, lecz jeśli do władzy dojdzie Prawo i Sprawiedliwość – dzisiejsza opozycja parlamentarna związana z elektoratem prawicowym, silnie popierająca środowiska kibicowskie – może nastąpić poważna zmiana, polegająca na radykalizacji oficjalnego zapisu narodowego, wprowadzeniu ograniczeń wypowiedzi dla popieranych obecnie sił skrajnej prawicy i środowisk kibicowskich, jak również zaostrenie stanowiska wobec struktur Unii Europejskiej. Czas pokaże, czy utrzymane zostanie status quo władzy w Polsce, czy dojdzie do zmiany politycznej, a co za tym idzie do zmiany amplitudy narodowego zapisu.

*Anna Myślińska*

ART IN THE STREET.  
POLISH NATIONAL ICONOGRAPHY IN UNITED EUROPE

At the beginning of the 21st century, millions of Polish magazine and book covers, posters, billboards, street demonstrations settings, sport events, song lyrics, ubiquitous logos and trademarks are based on a nationally oriented iconosphere well-established in a centuries-old process.

National symbolism is used in political commentaries, in the world of sports, in advertising, in trade and service market, and in social mechanisms. The Pantheon of national tradition moves in the direction of street art: that of a poster, billboard, the Internet portal, trade and quality marks, magazine and book covers. With the help of nationally oriented iconography public policies and social vices are criticized, controversial personalities and works of art are discussed. Instead of patriotic demonstrations, national happenings and performance art events are held.

Poland's loss of independence followed by the struggle for regaining it formed the basis for a mournful, martyrological repertoire of nationally oriented iconography, distinct from the Western representational tradition based on the existence of state structures and citizens' freedom. The two different iconographic traditions merged after Poland's accession to the European Union, extending the areas of Polish national narratives and flexibility of depictions.

Our contemporary national iconography uses simplified forms such as the Polish emblem, Polish national colours or the outline of Poland's borders, and sometimes it refers to historical forms - the allegories of Poland, national heroes, hussar wings, insurgents and legionnaires.

The process of determining the identity of nations in Europe is also reflected in the exhibition projects, e.g. *Marianna and Germania* (Berlin 1997), *Polonia Polonia* (Warsaw, 2000), *History and Polonia* (Kielce 2009/2010) or *Next to. Poland - Germany. 1000 years of History in Art* (Berlin 2011).

The extensive use of national symbols characterizes virtually all societies after the accession to the European Union. On the one hand, the integration of the European Union is in progress, but on the other, we can observe some decentralist tendencies towards self-determination and preservation of national identity, which with time are becoming more and more radical.

*Anna Myślińska*





S Z T U K A L U D O W A



JANINA SKOTNICKA

## MALARSTWO MARIANNY WIŚNIOŚ (DAR BARBARY I CZESŁAWA ERBERÓW) W ZBIORACH MUZEUM NARODOWEGO W KIELCACH

W 2011 roku Dział Sztuki Ludowej wzbogacił swoje zbiory o 97 obrazów Marianny Wiśnios, przekazanych w darze przez Barbarę i Czesława Erberów z Kielc. Dzięki donatorom kolekcja malarstwa tej autorki, zaliczanego do najciekawszych zjawisk artystycznych z pogranicza sztuki ludowo-naiwnej, obejmuje obecnie 184 prace i należy do najbogatszych w Dziale<sup>1</sup>.

Dokumentacja twórczości Marianny Wiśnios w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach została zapoczątkowana w 1973 roku przez Barbarę Katarzynę Erber, kierowniczkę Działu Etnografii (od 1989 roku zwanego Działem Sztuki Ludowej). Do 2011 roku obejmowała (poza nielicznymi wyjątkami) twórczość artystki do końca lat 80. XX wieku. Składały się na nią prace zakupione z budżetu muzeum, dotacji ministerialnej oraz obrazy przekazane w darze przez samą autorkę. Szczególnie cenny w tej kolekcji jest zbiór malowideł o treści religijnej, które ilustrują wczesny okres jej twórczości (lata 1950-1960). Malowała je wyłącznie dla siebie, z głębokiej wewnętrznej potrzeby. Nieporadny i uproszczony rysunek, piękna zgaszona kolorystyka podkreślają nastrój i swoistą poetykę, świadcząc o sile wyobraźni i talencie artystki. Ten zespół wzbogaciły dwa ekspresyjne obrazy z kolekcji państwa Erberów. Wśród pozyskanych prac cenne ze względów dokumentacyjnych są obrazy pochodzące ze schyłkowego okresu twórczości artystki, reprezentowane w dotychczasowych zbiorach tylko pojedynczymi przykładami. Są zróżnicowane pod względem artystycznym, zwłaszcza prace o treści świeckiej, które eksponują rysunek i mają charakter ilustracyjny. Pozostałe, pochodzące z lat 70. i 80., bogate ilościowo i zróżnicowane pod względem treści, wzbogacają i w pełni uzupełniają twórczość malarki<sup>2</sup>.

Marianna Wiśnios należała do nurtu samorodnych wiejskich twórców obdarzonych wyobraźnią, wrażliwością i niezwykłą intuicją malarską. Miłośnicy jej talentu nazywali ją artystką o gorejącej wyobraźni, malarką natchnioną, polskim Giotto, a życzliwi jej sąsiedzi, Nikiforem Wąchocka.

<sup>1</sup> Równoległe do kolekcji muzealnej Barbara i Czesław Erberowie, w latach 1973-2005, tworzyli własną, z myślą by prace artystki nie uległy rozproszaniu. Panią Mariannę Wiśnios łączyły serdeczne związki z Państwem Erberów, zwłaszcza z panią Barbarą, autorką wielu wystaw i interesujących opracowań o malarstwie i bogatej osobowości artystki. Dzięki osobistym kontaktom i pomocy w różnych życiowych sprawach, wiele obrazów darowała pani Wiśnios do zbiorów muzealnych.

<sup>2</sup> B. Erber, *Malarstwo Marianny Wiśnios*, katalog wystawy, Kielce 1988, s. 6.



Urodziła się 6 października 1909 roku w Ratajach koło Wąchocka. Tak zapisano w jej metryce, ale twierdziła, że przyszła na świat pięć lat później, na początku wojny: *Urodziłam się w wojnę, w lesie, w huku armat - taka była o mnie opowieść mojej mamy*<sup>3</sup>. Wychowywała się w wielodzietnej rodzinie, jako jedna z jedenaściorga rodzeństwa, z którego przeżyło tylko siedmioro. Do szkoły chodziła dwa lata i niewiele z niej wyniosła. Dalej nie pozwolono jej się uczyć, była potrzebna w domu: *...dziewusze to szkoła niepotrzebna, podpisać się umiesz i przeczytać modlitwy z książeczki do nabożeństwa. [...] jest gospodarstwo, trzeba pracować*<sup>4</sup>.

Przez całe życie mieszkała w Ratajach, w starej drewnianej chacie zbudowanej przez ojca na skraju Puszczy Świętokrzyskiej.

Wyszła za mąż za Stanisława Wiśniosa ze Starachowic. Był z zawodu fryzjerem i wszyscy zazdrościli jej „dobrej” partii. Po wojnie krótko pracował w fabryce, a potem długo chorował; zmarł w wieku sześćdziesięciu dwóch lat. Pozostała na gospodarstwie wraz z dwoma synami. Gdy dorośli, wyjechali z Rataj, ale zamieszkali w pobliżu, by opiekować się matką. Na dwa lata przed śmiercią, słaba już i schorowana, na zawsze opuściła rodzinną wieś i zamieszkała w Wąchocku, u syna.

W ostatniej drodze na wąchocki cmentarz, w październiku 1996 roku, Mariannie Wiśnios towarzyszyła rodzina, znajomi z Rataj i Wąchocka, wierni przyjaciele oraz wielbiciel jej talentu: z Warszawy, Łodzi, Krakowa, Radomia i Kielc. Cztery lata później, przy kaplicy św. Zofii w Ratajach umieszczono głaz z tablicą poświęconą jej pamięci.

Rysowała, odkąd pamiętała, kijem po piachu, po rosie, patykiem po błocie i świeżo zaoranej ziemi, węglem po ścianach domu i stodoły, na skrawku papieru (o ile taki znalazła), gliną po polepie i kamieniach: *Wtedy świat przestawał istnieć, nie ciągnęły mnie nawet zabawy. Szmata mamie darłam i na nich malowałam*<sup>5</sup>. Denerwowało to matkę i ciągle obrywała za to malowanie: *Kiedyś dostałam pasy za rysowanie patykiem po zabronowanej ziemi. Lubiałam rysować od dziecka, a wtedy nielatwo było o papier. We wsi śmiali się ze mnie, patrzyli jak na cudaka, wspominała. Miałam urodę Cyganki, byłam inna niż wszyscy. Jako panna nie malowałam - byłam za chłopą, bo rodzeństwo poszło z domu, a mama ładnie śpiewała i wołała na weselach bywać*<sup>6</sup>. Próbowała malować w dorosłym życiu, ale nie miała zrozumienia i poparcia, nawet wśród najbliższych: *...zaniechałam, zrobiłam trochę przerwy, bo ludzie, wygadywali...., co to, żeby baba zamiast robić - maluje. Taką babę każdy by sprął. A przecież wszystko było oprane, ugotowane*<sup>7</sup>, mówiła ze smutkiem: *Mąż też nie pozwalał i jak malowałam, ganił - po co ci to papranie, nie ma innej roboty?...dej se spokój, co ci po tym, na co ci to, idź spać*<sup>8</sup>. Pracowała więc w ukryciu: *Zamiast pędzla, wspominała, miałam szmatkę, którą okręcałam na palcu albo sukniany gałganek, twardy. Zwinęłam go w cienki rulonik, owinęłam go nitką i to był pędzelek. Zamiast farby - wszystko, co mogło dać kolor: rozmoczoną glinę, lakmus, wapno, farby do szmat*<sup>9</sup>.

<sup>3</sup> E. Kotarska, *W niewoli nalogu*, z cyklu: *Sztuka spod strzechy*, „Miesięcznik Turystyczno-Krajoznawczy Gościniec”, nr 1, Warszawa 1985.

<sup>4</sup> B. Erber, *Malarstwo...*, op. cit., s. 6.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 6.

<sup>6</sup> Z. Nosal, *Wyznania Marii Wiśnios*, „Przegląd Tygodniowy”, nr 1, Warszawa 1984, s. 4.

<sup>7</sup> B. Erber, *Malarstwo...*, op. cit., s. 6.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 6.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 6.

Pracowała przy lampie naftowej, w półmroku, a obrazy skrywała głęboko za strzechą lub po kątach: *Robiłam i chowałam, bo potem oglądanie to była dla mnie wielka przyjemność. Dopiero po wojnie, przy dzieciach zaczęłam śmiejeć*<sup>10</sup>.

Po śmierci męża w 1966 roku nie musiała już kryć się ze swoją pasją. Zawieszała obrazy na ścianie izby, nabijając je na duże gwoździe i patrzyła, który ładniejszy. Malowała całymi godzinami, zwłaszcza w długie jesienne i zimowe wieczory i noce. Zamykała drzwi, zasłaniała okno przed sąsiadami: *...żeby światła nie było widać i malowała kłęząc nad rozłożonym na podłodze papierem. W ciągu dnia nie miała zbyt wiele czasu, nadal ciężko pracowała: Ja idę do każdej roboty w polu. I do kartofli i do oplewiania, i do siana. To dorywkami tylko tak mogę malować. Nocą jest też spokój i osiągam wtedy większe skupienie. Wtedy moja wyobraźnia lepiej pracuje*<sup>11</sup>, dodawała. Wówczas malowała obrazy wyłącznie dla siebie, często w mistycznym uniesieniu, wiedzona żarliwą modlitwą: *...modlitwa to jest wszystko; człowiek jest spokojny i się nie boi*<sup>12</sup>.

Od 1972 roku, od wystawy w Iłży i na zamku w Szydłowcu, gdzie, zachęcona przez nauczycielkę swoich synów, po raz pierwszy zaprezentowała swoje prace zdobywając pierwszą nagrodę, była już znaną artystką. Tworzyła w atmosferze uznania i podziwu. Największy rozgłos i sukces artystyczny przyniosły jej obrazy o treści religijnej, zwłaszcza pasyjnej, inspirowane Drogą Krzyżową i modlitwą różańcową. Tu wypowiedziała się najpełniej. Wybierała tematykę, która poruszała wyobraźnię; Chrystusa w czystcu (*W pręgierzowej piwnicy*), pocieszanego podczas upadku pod krzyżem, umierającego na krzyżu, oplakiwanego i złożonego do grobu powtarzała setki razy. Szczególne miejsce w jej twórczości zajmuje *Ukrzyżowanie*, malowane w rozlicznych wariantach, oraz sceny z cyklu „Oplakiwanie”. Chrystusa Ukrzyżowanego oplakuje nie tylko Matka Boża, niewiasty i inne realne postaci, ale także aniołowie przez nią umiłowani. Malowała ich zgodnie z własnym pojmowaniem ideału niebiańskiego piękna. Aniołom powierzała też funkcję posłańca Bożego; to anioł zwiastował Pannie Maryi, że pocznie i porodzi Syna, głosi dobrą nowinę o narodzeniu Jezusa, patronuje Świętej Rodzinie w drodze do Egiptu, czy podaje kielich Jezusowi cierpiącemu w Ogrodzie Oliwnym. Osobne cykle stanowią sceny z życia Chrystusa oraz wyobrażenia Matki Boskiej i świętych patronów. Obrazy religijne są odbiciem nie tylko głębokiej wiary, ale i wrażliwości plastycznej ich autorki: *...obdarzonej intuicyjnym wycuciem formy, kompozycyjnego ładu i harmonii barw*<sup>13</sup>.

Do początku lat 70. malowała na szarym papierze pakunkowym farbą do tkanin i na papierze, w jaki kobiety wiejskie owijają masło. Nakładała jeden kolor na drugi, by uzyskać najlepszy efekt. Dysponując skromnymi środkami plastycznymi, nieporadny i uproszczony rysunek podporządkowywała całkowicie walorom malarskim o pięknej tonacji kolorystycznej. Potem już, za sprawą kolekcjonerów, udoskonaliła swój warsztat. Malowała na papierze rysunkowym i kartonie, od 1982 roku także czarnym. Mając do dyspozycji różnego rodzaju farby: akwarele, plakatówki i tempery, rozszerzyła gamę kolorystyczną swoich prac. Szkic ołówkowy uzupełniała kredkami, długopisem, a w późniejszym czasie także flamastrem. Łączyła farby z kredkami i flamastrami, mieszała farby wodne z olejnymi, a rysunek chętnie podkreślała konturem. Próbowala także

<sup>10</sup> A. Jackowski, *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Warszawa 1995, s. 215.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 215.

<sup>12</sup> B. Erber, *Malarstwo Marianny Wiśnios*, katalog wystawy, Radom 1994, s. 5.

<sup>13</sup> B. Erber, *Malarstwo...*, op. cit., s. 6.

swoich sił w technice olejnej, na płótnie. O swojej technice malowania tak mówiła: *Najpierw muszę określić - wyrysować zwykłym ołówkiem wszystko, co ma być na obrazie. Potem dopiero pocieram farbą. Zawsze tak robię, no bo jak można inaczej? Pierwsze obrazy i te co na konkurs, tak malowałam*<sup>14</sup>.

Jej twórczość, począwszy od wystawy w Szydłowcu, eksponowana była na ponad 45 wystawach krajowych i kilku za granicą, m.in. w RFN (z kolekcji Kariny i Ludwika Zimmererów), w USA (z kolekcji Bolesława i Liny Nawrockich), w Meksyku (z kolekcji Leszka Macaka, w Brukseli (z kolekcji Jerzego Krzewickiego). Zdobywała liczne nagrody na konkursach sztuki nieprofesjonalnej. Artystka szczególnie ceniła sobie udział w konkursie sztuki sakralnej na Jasnej Górze, gdzie w 1981 roku zaprezentowała swoje prace wraz z trzydziestoma innymi twórcami i jako jedyna zdobyła I nagrodę. Ze wzruszeniem, ale i wielką dumą wspominała wystawę, na której znalazły się jej prace: *...Tam byli artyści zawodowi i tylko ja jedna ludowa. [...] Przykleili moje obrazki na dykty, a potem dali ramy i szkło. Tak wyglądało to pięknie, że nawet nie mogłam poznać, czy to moje. Wcale nie mogłam poznać*<sup>15</sup>.

Prace Marianny Wiśnios znajdują się w licznych zbiorach muzealnych, m.in. w muzeach etnograficznych: w Warszawie, Krakowie, Wrocławiu, Toruniu, Muzeum Sztuki Współczesnej w Łodzi, Muzeum Okręgowym w Radomiu, Muzeum na Jasnej Górze, w Częstochowie, Muzeum Narodowym w Kielcach oraz innych placówkach. Zdobią także prywatne kolekcje sztuki nieprofesjonalnej, w tym: Liny i Bolesława Nawrockich, Kariny i Ludwika Zimmererów, Leszka Macaka, Jerzego Krzewickiego i Stanisława Zbigniewa Kamińskiego. Niektóre znalazły miejsce w siedzibie Światowej Organizacji Ochrony Własności Intelektualnej w Genewie, w Muzeum Polskim w Raperswillu i w wielu prywatnych kolekcjach na świecie: m.in. Francji, Szwajcarii, Niemczech, Holandii, Belgii, USA i Meksyku. Namalowała dwa obrazy dla byłego sekretarza generalnego ONZ, Kurta Waldheima. Napisano o niej dziesiątki reportaży i zrealizowano filmy dokumentalne. W 1976 roku przyjęta została do Stowarzyszenia Twórców Ludowych, a rok później uzyskała emeryturę twórczą.

Doceniona, jako malarka o szczególnie oryginalnej osobowości, otrzymała cztery znaczące nagrody artystyczne: im. Brata Alberta (1983), im. Jana Pocka (1983), miesięcznika „Przemiany” (1989), im. Oskara Kolberga (1991), a także Dyplom Honorowy Ministra Kultury i Sztuki.

Tematyka pozyskanych prac, bogata i różnorodna, jest reprezentatywna dla twórczości Marianny Wiśnios. Malując obrazy o treści religijnej, jak każdy wiejski artysta, korzystała z gotowych wzorów oglądanych miejscowym kościele, obrazków dewocyjnych i reprodukcji zamieszczanych w książeczkach do nabożeństwa. Mówiła także, że maluje z pieśni oraz z historii, co oznaczało inspirację żywotami świętych, które wieczorami czytała jej siostra Rozalia.

Dominującą grupę przedstawień religijnych stanowią wyobrażenia Chrystusa, zwłaszcza w scenach pasyjnych. Dotychczasową kolekcję uzupełniają trzy obrazy z cyklu „Biczowanie”, namalowane w schyłkowym okresie twórczości artystki. Pierwszy z nich, *Pojmanie* (MNKi/E/5511), przedstawia okazałą postać Chrystusa w szatach ze związanymi rękami i dwóch mężczyzn - z włócznią i mieczem. W tle ciemnoniebieskie niebo, a w dolnej partii pas brązowej ziemi z dekoracyjnymi podziałami podkreślonymi

<sup>14</sup> Z. Nosal, *Wyznania...*, op. cit., s. 4.

<sup>15</sup> Zanotowała B. Erber, Rataje 1975.

Il. 1. *Pojmanie Pana Jezusa*, 1993 (E/5511).Il. 2. *Obnażony*, 1993 (E/5509).

mocnym konturem kredki. Kompozycję zamykają po bokach fragmenty drzew z brązowymi pniami i zieloną koroną liści. Konsekwencją pojmania Chrystusa jest biczowanie przedstawione na obrazie *Obnażony* (MNKi/E/5509). Nagie ciało Chrystusa, ze skrepowanymi grubym sznurem rękami, okrywa przerzucona przez ramię biała szata. Z lewej i prawej strony kompozycji dwaj oprawcy z pejciami i bagnetem. Zgodnie z objaśnieniem autorki: *Jeden z miotłą - bił Go tą miotłą, drugi z mieczem. To są te katy, co go pojмали*<sup>16</sup>. Scenę przygotowania do ukrzyżowania ilustruje obrazek niewielkiego formatu (MNKi/E/5482), wzruszający dosłownością przekazu i naiwną konwencją, w jakiej został namalowany. Umieszczony centralnie Chrystus odarty z szat i osłonięty przepaską biodrową siedzi bokiem na drzewcu leżącego na ziemi krzyża. Obok stoją trzech mężczyźni; jeden z nich wskazuje na długie gwoździe, które trzyma w uniesionej do góry ręce.

Il. 3. *Ukrzyżowanie*, 1975  
(E/5482).

<sup>16</sup> Ibidem, 1994.



Il. 4. *Matka Boska spotyka Pana Jezusa; Chrystus niesie krzyż*, 1993 (E/5510).



Il. 5. *Pierwszy upadek pod krzyżem*, 1994 (E/5529).



Il. 6. *Ukrzyżowanie*, ok. 1950 (E/5478).

Il. 7. *Ukrzyżowany*, 1994 (E/5520).

Il. 8. *Matka Boska z Dzieciątkiem*, 1994 (E/5537).





Ciekawą narracją i szczerością przeżywaną treści wyróżnia się obraz *Matka Boska spotyka Pana Jezusa; Chrystus niesie krzyż* (MNKi/E/5510). Lewą część kompozycji zajmuje postać Syna Bożego, niosącego na lewym ramieniu ciężki krzyż. Z prawej, sylwetka Matki Bożej z pełną smutku pochyloną głową. Rysy twarzy obu postaci łagodne i starannie wypracowane, sylwetki zarysowane plastycznie, co w połączeniu z intuicyjnie dobraną kolorystyką znakomicie oddaje klimat tej sceny. Malarskością i kilkuplanową, strefowo zbudowaną, kompozycją przemawia obraz *Pierwszy upadek pod krzyżem* (MNKi/E/5529). Postać upadająca pod ciężarem krzyża (w domyśle) namalowana jest poziomo, w centralnej części obrazu, w otoczeniu najbliższych osób. Matka Boża umieszczona jest najwyżej, z głową zwróconą ku niebiosom i rękami złożonymi do modlitwy. Na najniższym planie święci: Weronika i Jan o pomniejszych, do połowy ukazanych sylwetkach i widoczna głowa bliżej nieokreślonej osoby. Z prawej strony kompozycję zamyka wysoka postać Szymona Cyrenejczyka, namalowanego jakby obok opisanych scen.

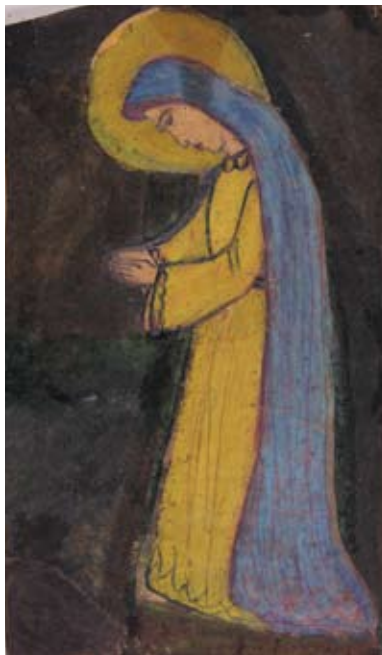
W tej grupie tematycznej szczególnymi walorami plastycznymi wyróżnia się obraz *Ukrzyżowanie* (MNKi/E/5478), namalowany ok. 1950 roku, a więc w najwcześniejszym okresie twórczości artystki. Scenerię dyktował autorce tekst wielkopostnej pieśni: *Słońce gaśnie w sam dzień biały, ziemia drży, pękają skały...* oraz swobodnie zinterpretowany fragment biblijnego opisu: *Okrutnie rozświecił się księżyc, a słońce zgasło*. Postać Chrystusa przedstawiona jest na wprost, z głową zwróconą nieco w prawą stronę, a lekko ugięte nogi namalowane są z profilu. Nagie, wychudzone ciało osłania perizonium naszkicowane ołówkiem z umownie zaznaczonym fałdowaniem podkreślonym czarną, niebieską i czerwoną kredką. Na głowie Chrystusa korona cierniowa, a wokół głowy aureola namalowana srebrzanką do drzewiec kuchennych. Strefę nieba nasyconą atramentowym barwnikiem do tkanin rozświetlają gwiazdy i otok zachodzącego słońca namalowane niedbale maźnięciami srebrzanki. Partię ziemi ze skałami wyznaczyła artystka tamponem umaczanym w rdzawym barwniku do tkanin i jasnobrunatną farbą do podłogi. W bogatej grupie obrazów z tego cyklu lapidarnością wypowiedzi wyróżnia się zespół ośmiu (małego formatu), namalowanych na czarnym kartonie w schyłkowej fazie jej twórczości (MNKi/E/5513-E/5520). Ekspresję przedstawień Chrystusa, zarówno twarzy, jak i uproszczonej sylwetki (zawieszonego na umownie zaznaczonym krzyżu, albo też bez niego) potęguje kolor tła kontrastujący z jaskrawymi płaszczyznami i konturowo zaznaczonymi geometrycznymi podziałami.

Naiwnym rysunkiem wrzusza w tym zespole obraz *Ukrzyżowanego* (E 5520) o drobnej, pomniejszonej sylwetce, z dużą męską głową osłoniętą zarostem. W twarzy Chrystusa skierowanej na wprost dominują szeroko otwarte oczy zaakcentowane bielą akwareli.

Wśród przedstawień maryjnych do najbardziej popularnych należą wizerunki portretowe wzorowane na tzw. „cudownych” obrazach. Na wyróżnienie w ramach tej grupy zasługują przedstawienia Matki Boskiej z Dzieciątkiem (MNKi/E/5537; E/5538). Madonny, zgodnie z ikonografią ujęte są statycznie, usztywnione, a Dzieciątko (trzymane tutaj na prawej ręce) w żywej gestykulacji. Twarze niewiast są młodzieńcze, subtelne, głowy koronowane. Wzdłuż dolnej krawędzi, na tle szat, umieściła malarza złocisty sierp księżyc, a wizerunki otoczyła girlandą kwiatną. Z tej samej serii pochodzą, dotychczas w zbiorach nie udokumentowane, wyobrażenia Matki Boskiej Nieustającej Pomocy, patronki smutnych i potrzebujących opieki. Z trzech wizerunków do najciekawszych należy obraz namalowany na papierze pakunkowym (MNKi/E/5488). Dostępny wzór zinterpretowała autorka swobodnie przedstawiając tylko dwie z czterech świętych postaci. Matka Boska



Il. 9. *Matka Boska Nieustającej Pomocy*, 1988 (E/5488).



Il. 10. *Matka Boska Bolesna* (fragment obrazu), ok. 1950 (E/5479).

o pięknym, młodzieńczym obliczu ukazana jest w granatowym płaszczu okrywającym głowę i ramiona oraz niebieskim nakryciu głowy. Spoczywające na jej prawym ramieniu Dzieciątko tuli drobną twarzyczkę do twarzy matki i obejmuje ją ramieniem. Cennym nabytkiem jest zachowany fragment większej kompozycji z cyklu „Opłakiwanie” (MNKi/E/5479) namalowany około 1950 roku na czerwonej tapecie pokrytej brunatną farbą. Po zniszczeniu obrazu postać Marii (przedstawionej z profilu), okrytej ciemnoniebieskim płaszczem została wycięta i naklejona na nierówny kawałek papieru pakunkowego, ten zaś na inny arkusz. Ręce niewiasty złożone są w geście adoracji, głowa pochylona, a subtelne rysy twarzy wydobyte ołówkiem z żółtego tła aureoli.

Ze względów dokumentacyjnych na uwagę zasługują (nie odnotowane wcześniej w zbiorach) przedstawienia Matki Boskiej Bolesnej ze Staniątek, Lichenia oraz związane z Ziemią Świętokrzyską wyobrażenia Matki Boskiej z Wykusu. Dysponując obrazem dewocyjnym wzorowanym na cudownym wizerunku z klasztoru Benedyktynek w Staniątkach dość wiernie odtworzyła malarka jego treść (MNKi/E/5565; E/5566). Przedstawiła postać Marii z siedmioma mieczami przeszywającymi jej serce. Zgodnie ze schematem, ale posługując się własną poetyką, ukazała ją w otoczeniu aniołów niosących narzędzia męki. Obraz przedstawiający *Matkę Boską Licheńską na wojnie* (MNKi/E/5569) namalowała, jak mówiła: ...według opowieści z Lichenia. Jest to scena widzenia Tomasza Kłossowskiego, żołnierza rannego w bitwie stoczonej pod Lipskiem. Ilustrując wyobrażenie Matki Boskiej z Wykusu posłużyła się wzorem, z którego zaczerpnęła główną jego treść. W oryginale postać Matki Bożej jest przedstawiona w ujęciu do pasa; na swoim obrazie artystka przedstawiła ją w całej postaci komponując scenę w niszy lub na tle nieba z umownie zaznaczoną architekturą. (MNKi/E/5567; E/5568). Indywidual-





Il. 11. *Matka Boska Bolesna ze Staniątek*, 1995 (E/5565).



Il. 13. *Matka Boska Bolesna z Wýkusu*, 1995 (E/5567).



Il. 12. *Matka Boska Licheńska na wojnie*, 1995 (E/5569).

ny charakter ma portretowy wizerunek *Matki Boskiej Świętokrzyskiej* (MNKi/E/5539) przedstawionej z półprofilu, w czerwono-czarnej zapasce świętokrzyskiej i barwnym welonie (chustce). Twarz niewiasty jest pogodna, łagodnie uśmiechnięta, a jej świętość sugeruje kolistą, złocistą aureolę.

Sceny z życia Świętej Rodziny były przez Mariannę Wiśnios rzadziej podejmowane. Pozyskane w darze dwa obrazy przedstawiające *Zwiastowanie* oraz *Boże Narodzenie* wzbogacają i uzupełniają te wątki tematyczne. Wyjątkowe walory plastyczne ma kompozycja dużego formatu namalowana na szarym papierze pakunkowym (MNKi/E/5487). W lewej jej części (zgodnie z hierarchią ważności) umieściła artystka na całej wysokości papieru postać Marii z pochyloną głową, przyjmującą



Il. 14. *Matka Boska Świętokrzyska*, 1995 (E/5539).



Il. 15. *Zwiastowanie*, 1988 (E/5487).



Il. 16. *Święta Zofia z trzema córkami*, 1994 (E/5548).



Il. 17. *Święta Magdalena na pustyni*, 1994 (E/5549).



Il. 18. *Święty Paweł na pustyni*, 1994 (E/5543).



Il. 19. *Święta Brygida*, 1992 (E/5502).

w pokorze dobrą nowinę o narodzeniu Syna Bożego. Przynosi ją Archanioł Gabriel umieszczony w prawej dolnej części obrazu. Twarze postaci są subtelne, urodziwe, a gesty wymowne. Atramentowe tło obrazu zgaszone szarością papieru rozświetlają złociste aureole i biel skrzydeł anioła.

W ramach grupy obejmującej wyobrażenia świętych cenne są wizerunki dotychczas nie odnotowane w zbiorach muzeum oraz udokumentowane, ale ciekawie i odmiennie przedstawione. Należy do nich *Święta Zofia z trzema córkami* (MNKi/E/5548), obraz dwustronny, namalowany na tekturze. Jest to malownicza kompozycja na tle krajobrazu, z centralnie umieszczoną postacią świętej obejmującej ramionami pomniejszone sylwetki kobiece. Według objaśnienia autorki: ...*najstarsza córka (od lewej) to Wiara, średnia Nadzieja i najmłodsza Miłość - trzy boskie cnoty. Były pieczone, smażone na rożnie za wiarę*<sup>17</sup>.

Na odwrocie tektury namalowany jest obraz *Święta Magdalena na pustyni* (MNKi/E/5549), postać klęczącej niewiasty na tle malarsko potraktowanego, pustynnego krajobrazu ze świętym jeleniem w tle. Według relacji autorki jest to scena po śmierci Chrystusa: *Ona (Święta Magdalena) całą Drogę Krzyżową przeszła za Nim (Chrystusem). Ona była bardzo piękna. Judasz się w niej kochał, ale ona go nie chciała i dlatego kazał Chrystusa ukrzyżować*<sup>18</sup>. W podobnej scenerii (na dwóch obrazach) przedstawiony jest św. Paweł apostoł wędrujący po pustyni z kosturem i księgą, nieodłącznym atrybutem. (MNKi/E/5543; E/5544). Św. Roch pełni funkcję chroniącego od tzw. morowego po-

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Ibidem, 1992.



wietrza i jako opiekun zwierząt, zwłaszcza bydła. Jego postać malowała artystka wielokrotnie poruszona legendą, której tekst często przytaczała. Przedstawiła go w stroju pielgrzyma, wskazującego na sugestywnie namalowane odkryte rany, z łagodnym psem u swych stóp. Niewielki obraz *Świętej Brygidy* (MNKi/E/5502) ubarwiła opisem: *...skazana była na śmierć taką straszną - ukamienowanie! Wzięła krzyż, podniosła oczy do góry, Bóg zesłał ciemność i nie widzieli jej... Ja jej życia nie znam, słyszałam trochę, jak mówili. Jest patronką rolników, zbierała kłosy - w jednej ręce krzyż trzymała, a drugą kłosy zbierała*<sup>19</sup>.

Panteon świętych w zbiorach etnograficznych powiększył się m.in. o wizerunki św. Bernarda z księgą i narzędziami męki pańskiej, św. Benedykta, pustelnika czy św. Michała Archaniola zabijającego leżącego na ziemi diabła, ukazanego zgodnie z ludowym wyobrażeniem tej postaci. Należy do nich także obraz przedstawiający św. Szczepana kamienowanego oraz Augustyna w stroju zakonnym, trzymającego w ręce księgę z napisem *Śf. [św] Augustn.* Sylwetka tego świętego, naszkicowana ołówkiem na papierze pergaminowym i pomalowana niedbale akwarelą z widocznymi śladami pierwotnych konturów, sprawia wrażenie nowego, nieprzyswojonego jeszcze przez malarzkę wzoru ikonograficznego.

Z tematyką religijną związany jest *Różaniec*, rejestr 15 tajemnic, odmawiany przez autorkę różańca świętego. Jest to kompozycja obustronna, na cienkiej, złożonej na pół szarej tekturze z umieszczonymi wewnątrz tajemnicami, oznaczonymi cyframi arabskimi. Odmówione zakreślone są znakiem x lub przekreślone, co miało ustrzec przed ich opuszczeniem lub powtórzeniem. Na odwrocie (okładce) na jednej połowie namalowana jest postać Matki Boskiej, w żółtej sukni z długimi granatowymi włosami, z aureolą w tym samym kolorze, wykreśloną grubym konturem kredki. Na drugiej, wizerunek Matki Boskiej Różańcowej i klęczącej niewiasty.



II. 20. *Tam na błoni błyszczą kwiecie*, 1993  
(E/5508).

Obrazy o treści świeckiej, nazywane przez Mariannę Wiśnios „światowymi”, ilustrowały codzienne zajęcia, sceny rodzajowe, zasłyszane opowieści i wiejskie obyczaje. Inspiracje do malowideł o treści legendarnej, z krajobrazami o charakterze baśniowym, czerpała z lokalnych podań i własnej wyobraźni. Pomysłów dostarczały jej także ludowe ballady i piosenki żołnierskie z okresu I wojny światowej.

<sup>19</sup> Ibidem, 1987.



Il. 21. *Smutna piosenka o Kasi i Jasieniu*, 1987 (E/5486).



Il. 22. *Plakała góralka...*, 1986 (E/5485).

W tym zespole nabytków wymienić należy obraz namalowany do słów ludowej pieśni o tym samym tytule *Tam na błoniu błyszczy kwiecie* (MNKi/E/5508), ilustrujący tekst popularnej pieśni wojskowej należącej do liryki wojennej okresu I wojny światowej. Na zielonej łące, zgodnie z treścią tekstu, namalowała autorka żołnierza na koniu i dziewczynę zbierającą kwiaty. Na dalszym planie, za wysokim murem, umieściła miejskie zabudowania o baśniowej architekturze. Podobnie zilustrowała inne pieśni balladowe, m.in. popularną w ludowej literaturze europejskiej *Jasio konie poił*, czy znaną balladę o dzieciobójczyni *Tam pod Warszawą na błoni*, do tekstu której namalowała dwa obrazy (odmienne warianty) tytułując je *Smutna piosenka o Kasi i Jasieniu* (MNKi/E/5561; E/5486). Treść malowideł obrazuje wybrany fragment tekstu: *Koło Warszawy na błoni* ćwiczy się *Jasień na koniu/ Kasienia za nim chodziła, małe dziecko nosiła/ Rzuć Kasiu dziecko do wody nie będziesz miała przeszkody/ Kasienia dziecko rzuciła, sama się we świat puściła*<sup>20</sup>.

Obraz *Plakała góralka* (MNKi/E/5485) został namalowany do słów ludowej pieśni pasterskiej *Paśla dziewczyna owce*, której fragment autorka przytoczyła: *Plakała góralka, co nie miała płakać/Uciekł jej baranek nie mogła go złapać/Góralko nie płacz, baranek złapany...*<sup>21</sup>. Obraz zakomponowała strefowo, co umożliwiło pomieszczenie na

<sup>20</sup> Ibidem, 1986.

<sup>21</sup> Ibidem, 1994.



Il. 23. Portret żołnierza, 1988 (E/5491).



Il. 24. Moje kochane żołniersko, 1988 (E/5492).



Il. 25. *Poświęcenie kościoła Matki Bożej Pocieszenia*, 1994 (E/5540).

nim szerokiego opowiadania. W tej grupie znalazły się także czerpane z życia naiwne, ale sielskie w nastroju scenki rodzajowe na tle krajobrazu, uporządkowanego na swój własny sposób.

Interesującym nabytkiem są przedstawienia żołnierzy na zadrukowanym papierze gazetowym: portret, namalowany zielonym flamastrem i wypełniony akwarelą (MNKi-/E/5491) oraz dwie sceny rodzajowe zatytułowane *Moje kochane żołnierzysko* (MNKi-/E/5492; E/5493). Sylwetki mężczyzn i koni przedstawione są z profilu, w podobnym układzie kompozycyjnym: naszkicowane ołówkiem, podkreślone konturem flamastra lub akwareli i wypełnione kolorem. Jedna z tych scen przedstawiona jest na tle krajobrazu z wydzieloną partią nieba i zielonej łąki, z wysokim drzewem w prawej części kompozycji. Sylwetki nie są obrysowane konturem lecz wydobyte plamami barw. We



Il. 26. *Spowiedź w kościele*, 1994 (E/5558).



Il. 27. *Królowa co miała złego ducha*, 1994 (E/5541).





Il. 28. *Bociany*, 1988 (E/5490).

wszystkich trzech pracach farba użyta do malowania była rozwodniona, stąd widoczny spod niej druk gazety.

Odmienna narracja, uporządkowana kompozycja i subtelna kolorystyka decydują o walorach ekspozycyjnych trzech obrazów pochodzących ze schyłkowego okresu twórczości malarki: *Poświęcenie kościoła Matki Boskiej Pocieszenia* (MNKi/E/5540), *Spowiedź w kościele. Odpuszczenie grzechów* (MNKi/E/5558) oraz *Królowa, co miała złego ducha* (MNKi/E/5541). Treść ostatniego z nich zobrazowała na tle abstrakcyjnie zakomponowanego wnętrza kościoła i opatrzyła komentarzem: *Królowa co miała złego ducha napadła na kapłanów, więziła i zabijała księży. Księża się jej bali i uciekali przed nią. Ona miała władzę, to była królowa, ale nie w Polsce. Ale potem chciała się nawrócić i odpokutować. To jest na obrazie, jak prosi księdza żeby się jej nie bał, bo ksiądz się przestraszył*<sup>22</sup>.

Ptaki i inne zwierzęta w twórczości Marianny Wiśnios rzadko występowały jako samodzielny temat. Wyjątek stanowią bociany, które portretowała wielokrotnie. Z czterech malowideł o tej treści, zakomponowanych na białym i czarnym kartonie, dwa z nich mają układ diagonalny, rzadko u autorki spotykany (MNKi/E/5490; E/5572).

Wszystkie pozyskane prace zostały wpisane do księgi inwentarzowej Działu Sztuki Ludowej pod numerami: MNKi/E/5478-E/5574.

<sup>22</sup> Ibidem, 1994.



**KATALOG PRAC:**

*Ukrzyżowanie*, ok. 1950

Technika mieszana (ołówek, farby do tkanin, „srebrzanka”)

Papier pakunkowy

109 x 61,5 cm

MNKi/E/5478

*Matka Boska pod krzyżem* (fragment obrazu), ok. 1950

Technika mieszana (ołówek, akwarela)

Papier, odwrocie czerwonej tapety ściennej, papier pakunkowy

43 x 25 cm

MNKi/E/5479

*Święty Michał*, 1975

Sygn. p.d.r.: *M.W. 75* oraz tytuł pracy l.d.r., czarnym flamastrem

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe)

Karton

49 x 32,5 cm

MNKi/E/5480

*Wygnanie z raju*, 1975

Sygn. p.d.r.: *MW 75* oraz tytuł l.d.r., czarnym flamastrem

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe)

Karton

49 x 32,5 cm

MNKi/E/5481

*Ukrzyżowanie*, 1975

Sygn. p.d.r.: *MW 75* oraz tytuł l.d.r., czarnym flamastrem

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe)

Karton

32,5 x 49 cm

MNKi/E/5482

*Święty Bernard*, 1975

Sygn. p.d.r.: *MW 75* oraz tytuł l.d.r., czarnym flamastrem

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe)

Karton

32,5 x 49 cm

MNKi/E/5483

*Święta Katarzyna*, 1985

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe, flamaster)

Karton

59,5x50 cm

MNKi/E/5484

*Plakała góralka, 1986*

Sygn. p.d.r.: *Marianna/ Wiśnios/ 1986* granatowym flamastrem

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe, farba olejna)

Karton

70 x 100 cm

MNKi/E/5485

*Smutna piosenka o Kasi i Jasieniu, 1987*

Sygn. p.d.r.: *Marianna/ Wiśnios 1987*, granatowym flamastrem

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe, flamaster)

Karton

49 x 70 cm

MNKi/E/5486

*Zwiastowanie, 1988*

Sygn. p.d.r.: *M W 1988*; różową kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe)

Papier pakunkowy

99 x 64 cm

MNKi/E/5487

*Matka Boska Nieustającej Pomocy, 1988*

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe, flamaster)

Karton

49,5 x 35 cm

MNKi/E/5488

*Matka Boska Nieustającej Pomocy, 1988*

Sygn. p.d.r.: *M W 1988*, czerwoną kredką (słabo czytelna na zielonym tle akwareli)

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe, flamaster)

Papier pakunkowy

63 x 51 cm

MNKi/E/5489

*Bociany, wiosna, 1988*

Tytuł pracy ś.d. i tytuł w części centralnej, podwójną kreską czerwonego i fioletowego flamastra; opis: *Po niedzialek*, granatowym flamastrem (tekst częściowo nieczytelny, zamalowany brązową farbą). Na odwrocie opis autorski: *9 Styczeń/ Pisalam/ 1988*, fioletowym flamastrem

Technika mieszana (ołówek, akwarela, farby plakatowe, flamaster)

Karton foliowany

35,5 x 50 cm

MNKi/E/5490

*Portret żołnierza, 1988*

Technika (akwarela, flamaster)

Papier gazetowy

55 x 37 cm

MNKi/E/5491

*Moje kochane żołnierzyko*, 1988

Technika mieszana (ołówki, akwarela, flamaster)

Papier gazetowy

55 x 75 cm

MNKi/E/5492

*Moje kochane żołnierzyko*, 1988

Technika mieszana (ołówki, akwarela, flamaster)

Papier gazetowy

55 x 75 cm

MNKi/E/5493

*Chrystus z globem*, 1988

Sygn. p.d.r.: *Marian/ Wiśnio/ 1988/R*, czerwonym flamastrem

Technika mieszana (ołówki, akwarela, flamaster)

Papier rysunkowy

49 x 29,5 cm

MNKi/E/5494

*Ikona rosyjska*, 1988

Sygn. p.d.r.: *Mariann/ Wiśnnoss/ 1988*, fioletową akwarelą

Technika mieszana (ołówki, kredka, akwarela, flamaster)

Papier rysunkowy

41,5 x 29,5 cm

MNKi/E/5495

*Matka Boska Częstochowska*, 1988

Sygn. p.d.r.: *Mariann/ Wiśnios/ 1988* czerwonym flamastrem (słabo czytelna)

Technika mieszana (ołówki, akwarela, farby plakatowe, flamaster)

Papier rysunkowy

39 x 30,5 cm

MNKi/E/5496

*Matka Boska Częstochowska*, 1989

Sygn. l.d.r.: *M W 1989*, czerwonym flamastrem

Technika mieszana (ołówki, kredka, akwarela, farby plakatowe)

Karton czarny

70 x 50 cm

MNKi/E/5497

*Ukrzyżowany Pan Jezus wśród aniołów*, 1989

Sygn. l.d.r.: *M W 1989*, czerwoną kredką

Technika mieszana (ołówki, kredka, akwarela, farby plakatowe, flamaster)

Karton

100 x 70 cm

MNKi/E/5498

*Matka Boska z Dzieciątkiem*, 1989

Sygn. p.d.r.: *Marianna/ Wiśnios/ 1989*, fioletowym flamastrem (słabo czytelna na tle ciemnoniebieskiej akwareli)

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe)

Papier rysunkowy

42 x 29,5 cm

MNKi/E/5499

*Święty Augustyn*, 1991

Na licu tytuł: *Sf. Augstn*, czerwonym flamastrem (na księdze w rękach świętego)

Technika mieszana (ołówek, akwarela, flamaster)

Papier pakunkowy

69 x 49,5 cm

MNKi/E/5500

*Matka Boska Bolesna pod krzyżem*, 1992

Sygn. l.d.r.: *M W/1992*, czarnym flamastrem

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe)

Karton

40,5 x 30 cm

MNKi/E/5501

*Święta Brygida*, 1992

Sygn. p.d.r.: *M W/ 1992*, brązową farbą i tytuł ś.d.: *SBryg* (częściowo nieczytelny), czarną kredką.

Na odwrocie tytuł: *Sfęta Brygida*, żółtą kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe)

Karton

40,5 x 30 cm

MNKi/E/5502

*Na starem zamku*, 1992

Sygn. l.d. strona: *M W 1992 Rok*, granatową kredką oraz autorski tytuł pracy p.d.: *Nastarem/ zamku*, czerwoną farbą

Technika mieszana (olej, ołówek)

Płótno

38 x 48 cm

MNKi/E/5503

*Kaplica w Wąchocku*, 1992

Trzy sygn.: ś.d., zieloną farbą: *Marianna/ Wiśnios* oraz *M W 1992 Rok*, l.d., czerwoną farbą i *1992 M W* (W nieczytelne), granatową kredką

Technika mieszana (olej, ołówek, kredka)

Płótno

38 x 48 cm

MNKi/E/5504

*Pałac Hitlera*, 1992

Sygn.: *M W 1992 Rok*, czerwoną farbą na odwrocie i *M W 1992*, granatową kredką

Technika mieszana (olej, ołówek, kredka)

Płótno

38 x 48 cm

MNKi/E/5505

*Gęsi za wodą*, 1992

Sygn. na odwrocie *M W 1992 Rok*, granatową kredką

Technika mieszana (olej, ołówek)

Płótno

38 x 48 cm

MNKi/E/5506

*Różaniec* (rejestr 15 tajemnic różańca świętego), 1993

Technika mieszana (kredka, akwarela, farby plakatowe, flamaster)

Tektura

20 x 44 cm

MNKi/E/5507

*Tam na błoni błyszczy kwiecie*, 1993

Sygn. l.d.r.: *M W/1993* (data słabo czytelna), czarną kredką. Na odwrocie sygn.: *Marianna/ Wiśnios/ 1993* i opis autorski: *Tam na b [błoniu]/obraz; tam na błoni tam na błoni błyszczy kiecie stoi ulan nawidcie*, fioletową i niebieską kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe, flamaster)

Karton

70 x 86 cm

MNKi/E/5508

*Obnażony*, 1993

Sygn. l.d.r.: *M W/1993*, czarną kredką. Na odwrocie tytuł, opis autorski i sygn.: *obnarzony/malowany 22 lipiec/ Marian/ Wiśnios 1993*, kolorowymi kredkami

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe)

Karton

70 x 61 cm

MNKi/E/5509

*Matka Boska spotyka Pana Jezusa; Chrystus niesie krzyż*, 1993

Sygn. l.d.: *Marianna/ Wiśnios 1993*, granatową kredką. Na odwrocie opis autorski i sygn.: *27 Mai malowany/ Marianna/ Wiśnios 1993*, kolorowymi kredkami

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe, flamaster)

Karton

88 x 70 cm

MNKi/E/5510

*Pojmanie*, 1993

Sygn. l.d.r.: *M W/1993*, ołówkiem i czarną kredką. Na odwrocie opis autorski i sygn.: *1 noc fpiwnicy/malowany 19 lipiec/ M W 1993*, kolorowymi kredkami

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe)

Karton

70 x 70 cm

MNKi/E/5511

*Chrystus dźwiga krzyż*, 1993

Sygn. l.d.r.: *Marianna/ Wiśnios/ 1996*, czarnym flamastrem; na odwrocie sygn. i opis autorski: *Marianna Wiśnios/Malowany 8 lipca/1993*, zieloną akwarelą

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe)

Karton

86 x 61 cm

MNKi/E/5512

*Ukrzyżowany*, 1994

Sygn. p.d.r.: *M W 1994* (nie ręką autorki); sygn. na odwrocie: *Marianna/ Wiśnios 1994*, bordową kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela)

Karton czarny

40 x 30 cm

MNKi/E/5513

*Ukrzyżowany*, 1994

Sygn. l.d.r.: *M/ Wiśnios/ 1994*, bordową kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, flamaster)

Karton czarny

40 x 30 cm

MNKi/E/5514

*Ukrzyżowany*, 1994

Sygn. l.d.r.: *Marianna/ Wiśnios/ 1994*, bordową kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, flamaster)

Karton czarny

40 x 30 cm

MNKi/E/5515

*Ukrzyżowany*, 1994

Sygn. l.d.r.: *M Wiśno/1994*, bordową kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, flamaster)

Karton czarny

40 x 30 cm

MNKi/E/5516

*Ukrzyżowany*, 1994

Sygn. p.d.r. (nie ręką autorki): *M W/1994*, czarnym flamastrem; na odwrocie sygn. *Marianna/ Wiśnios 1994*, bordową kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela)

Karton czarny

40 x 30 cm

MNKi/E/5517

*Ukrzyżowany*, 1994

Sygn. p.d.r.: *M W/1994* (nie ręką autorki), czarnym flamastrem; na odwrocie sygn. *Marianna/Wiśnios 1994* (słabo czytelna), bordową kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela)

Karton czarny

40 x 30 cm

MNKi/E/5518

*Ukrzyżowany*, 1994

Sygn.: p.d.r.: *M W/1994* (nie ręką autorki), czarnym flamastrem; na odwrocie sygn.: *Marianna/Wiśnios/1994*, bordową kredką

Technika mieszana (ołówek, akwarela)

Karton czarny

40 x 30 cm

MNKi/E/5519

*Ukrzyżowany*, 1994

Sygn.: l.d.r.: *Marian/Wiśnio/1994*, żółtą kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela)

Karton czarny

40 x 30 cm

MNKi/E/5520

*Diabeł*, 1994

Sygn.: l.d.r.: *M. Wiśnios/1994*, żółtą kredką (słabo czytelna)

Technika mieszana (ołówek, akwarela, flamaster)

Karton czarny

40 x 30 cm

MNKi/E/5521

*Siadł w szczerym polu Chrystus Pan*, 1994

Sygn. i opis autorski na odwrocie: *Marianna/Wiśnios 1994/3 Październik*, granatową kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe)

Karton

70 x 50 cm

MNKi/E/5522

*Ukrzyżowany*, 1994

Sygn. l.d.: *M Wiśn*; p.d.r.: *1994*, czerwoną kredką; na odwrocie opis autorski: *obraz/ malowany/ 9 maja/ 1994*, czerwoną kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, flamaster)

Karton

70 x 50 cm

MNKi/E/5523

*Chrystus w grobie, 1994*

Sygn. l.d.: *M W 1994* (nie ręką autorki), ołówkiem; na odwrocie opis autorski: *obraz/ Malowany/ 29 maja 1994*, ołówkiem

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela)

Karton

50 x 70 cm

MNKi/E/5524

*Niewiasty pod krzyżem, 1994*

Sygn. l.d.: *M W 1994* (nie ręką autorki), złotym flamastrem; na odwrocie sygn.: *Marianna/ Wiśnios/ 1994*, zieloną kredką

Technika mieszana (kredka, ołówek, akwarela, farby plakatowe)

Karton

70,5 x 50 cm

MNKi/E/5525

*Ukrzyżowanie, 1994*

Sygn. l.d.: *Marianna/ Wiśnios 1994*, granatową kredką; na odwrocie opis autorski: *obraz/ Malowany/ 7 października/1994*, czerwoną kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe)

Karton

70 x 50 cm

MNKi/E/5526

*Ukrzyżowanie, 1994*

Sygn. l.d.r.: *M i p.d.: Wiśnis/ 1994*, czarnym flamastrem; na odwrocie opis autorski i sygn.: *obraz/ Malowany/ 2 X Wrześń Marianna/Wiśnios/1994*, czarną akwarelę i flamastrem

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe, flamaster)

Karton niebieski

70 x 49 cm

MNKi/E/5527

*Ukrzyżowanie, 1994*

Na odwrocie opis autorski i sygn.: *obraz/ malowany/ 1 września/ 1994/ Marianna/ Wiśnios/ 1994* czarną kredką i zielonym flamastrem

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe)

Karton

70 x 49,5 cm

MNKi/E/5528

*Pierwszy upadek pod krzyżem, 1994*

Sygn. l.d.r.: *M W/ 1994* (nie ręką autorki), ołówkiem

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela)

Tektura

70 x 50 cm

MNKi/E/5529



*Chrystus Ukrzyżowany*, 1994

Sygn. l.d.r.: *Marianna/ Wiśnios/ 1994*, ołówkiem; na odwrocie sygn. i opis autorski: *Mariann/ Wiśnios/1994; obraz/ Malowany/ 12 czerwca/ ftopek*, czarną kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe)

Tektura

70 x 50 cm

MNKi/E/5530

*Chrystus wśród aniołów*, 1994

Sygn. p.d.: *Marianna/ Wiśnios/ 1994*, czarnym flamastrem i ołówkiem; na odwrocie sygn.

i opis autorski: *Marianna/ Wiśnios; obraz Malowany/ 20 Maia*, niebieską kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, flamaster)

Karton

70,5 x 50 cm

MNKi/E/5531

*Chrystus wśród aniołów*, 1994

Sygn. l.d.r.: *M.W./ 1994* (nie ręką autorki) czerwonym flamastrem; na odwrocie sygn.: *Marianna/ Wiśnios/ 1994*, fioletową kredką

Karton

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela)

70,5 x 50 cm

MNKi/E/5532

*Chrystus przy słupie*, 1994

Sygn. l.d.r.: *M W/ 1994* (nie ręką autorki), fioletowym flamastrem i na odwrocie: *Marianna/ Wiśnio/ 1994*, niebieską kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe)

Tektura

69,5 x 50 cm

MNKi/E/5533

*Zwiastowanie*, 1994

Sygn. l.d.r.: *M Wiśnios/ 1994*, czarnym flamastrem i częściowo ołówkiem;

na odwrocie opis autorski: *Obraz malowany/ 5 Maia/ 1994*, granatowym flamastrem

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe, flamaster)

Karton

70 x 50 cm

MNKi/E/5534

*Matka Boska Nieustającej Pomocy*, 1994

Sygn. ś.d.: *M W/ 1994*, brązową kredką; na odwrocie sygn.: *Marianna/ Wiśnios/ 1994*, granatową kredką i data: *8 Mrzec/ 1994*, brązową kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe, flamaster)

Karton

61 x 43 cm

MNKi/E/5535

*Boże Narodzenie, 1994*

Sygn. l.d.r.: *M Wiśnis/ 1994*, zielonym flamastrem

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe, flamaster)

Karton

70 x 50 cm

MNKi/E/5536

*Matka Boska z Dzieciątkiem, z girlandą róż, 1994*

Sygn. na odwrocie: *Marianna Wiśnios* i opis autorski: *obraz/ Malowany/ 15 czerwca/ 1994*, czerwona kredka

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe, flamaster)

Karton

70 x 50 cm

MNKi/E/5537

*Matka Boska z Dzieciątkiem, z gałązką kwiatną, 1994*

Sygn. na odwrocie: *Marianna Wiśnios*, niebieską kredką; druga sygn. i opis autorski: *Marianna/ Wiśnios 1994; Obraz/ Malowany/ 25 wresien*, ołówkiem i niebieską kredką Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe)

Karton

50 x 70 cm

MNKi/E/5538

*Matka Boska Świątokrzyska, 1994*

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe, flamaster)

Karton

32,5 x 23 cm

MNKi/E/5539

*Poświęcenie kościoła Matki Boskiej Pocieszenia, 1994*

Sygn. p.d.r.: *M Wiśnios*, ołówkiem i czerwoną kredką

Na odwrocie tekst autorski: *malowany/ 26 1994.*, niebieską kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe)

Tektura

49,5 x 70 cm

MNKi/E/5540

*Królowa, co miała złego ducha, 1994*

Sygn. l.d.r.: *Marianna/ Wiśnios* (słabo czytelna spod akwareli) oraz: *M W 1994*, czarnym flamastrem. Na odwrocie sygn. i tekst autorski: *Marianna/ Wiśnios/ obraz/ malowany/ 16 Mai 1994*, zieloną kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe, flamaster)

Karton

70 x 50 cm

MNKi/E/5541

*Święty Maksymilian Kolbe, 1994*

Sygn. p.d.r.: *M W 1994*, fioletową kredką; na odwrocie sygn.: *M W 1994*, fioletową kredką oraz opis autorski: *obraz malowany 9 Marca*, ołówkiem, fioletową i żółtą kredką  
Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela)

Karton

59 x 40,5 cm

MNKi/E/5542

*Święty Paweł na pustyni, 1994*

Sygn. p.d.r.: *1994/M W*, fioletową kredką oraz na odwrocie *M W i Rafał*. Powyżej, nieregularne koliste linie brązową, niebieską i zieloną kredką  
Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela)

Karton

61 x 43 cm

MNKi/E/5543

*Święty Paweł na pustyni, 1994*

Sygn. l.d.r.: *1994* i p.d.r.: *M W*, brązową kredką. Na odwrocie sygn.: *Marianna/ Wiśnios 1994*, niebieską kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela)

Karton

61 x 43 cm

MNKi/E/5544

*Święty Benedykt zakonnik, 1994*

Na odwrocie opis autorski: *obraz/ malowany/ 30 maja 1994*, czarną kredką, tekst oraz tytuł *S benegdyt (w ramce) / zakonik*, niebieską kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe, flamaster)

Karton

49 x 70 cm

MNKi/E/5545

*Święty Roch, 1994*

Sygn. l.d.r.: *M W/ 1994*, czerwonym flamastrem; na odwrocie sygn.: *Marianna/ Wiśnios/ 1994*, niebieską kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela)

Tektura

70 x 49 cm

MNKi/E/5546

*Pustelnik, 1994*

Sygn. l.d.: *M. Wiśnios 1994*, czarnym flamastrem; na odwrocie opis autorski: *obraz/ malowany/ 10 mai*.

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe, flamaster)

Karton

50 x 70 cm

MNKi/E/5547

*Święta Zofia z trzema córkami*, 1994 (obraz dwustronny)

Sygn. p.d.r.: *Wiśnio/ 1994*, czerwonym flamastrem (data częściowo nieczytelna)

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe)

Tektura

70 x 49,5 cm

MNKi/E/5548

*Święta Magdalena na pustyni*, 1994 (obraz dwustronny)

Sygn. l.d.r.: *Mariann/ Wiśnio/ 1994*, brązową kredką (częściowo zamalowana)

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe)

Tektura

70 x 50 cm

MNKi/E/5549

*Święty Jan*, 1994

Technika mieszana (ołówek, akwarela, farby plakatowe)

Papier pakunkowy

63 x 49 cm

MNKi/E/5550

*Paśnik* (Ptaśnik), 1994

Sygn. l.d.r.: *M W 1994*, czarną kredką; na odwrocie opis autorski: *Ptasnik/ las/ obraz ludowy, leśne ptaki*, brązową kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela)

Karton

61 x 43 cm

MNKi/E/5551

*Bociany*, 1994

Sygn. i opis autorski na odwrocie: *Marianna/Wiśnios 1994; obraz/ malowany/ 10 sierpnia*, granatową kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe)

Karton

49,5 x 70 cm

MNKi/E/5552

*Kobieta gęsi rozpuściła na wodę*, 1994

Sygn. p.d.r.: *W Marianna/ 1994*, granatowym flamastrem; na odwrocie opis autorski i sygn.: *obraz malowany/ 4 maja 1994/ Marianna Wiśnios*, czarną kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe, flamaster)

Karton

50 x 70 cm

MNKi/E/5553

*Wiejski młyn*, 1994

Sygn. l.d.r.: *Marianna/ Wiśnios 1994*, granatowym flamastrem; na odwrocie sygn.: *Marianna/ Wiśnios 1994*, granatowym flamastrem

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, flamaster)

Karton

50 x 70 cm

MNKi/E/5554

*Baby puściły na wodę stare i młode gęsi*, 1994

Sygn. p.d.r.: *M W 1994*, czerwonym flamastrem; na odwrocie sygn.: *Marianna/ Wiśnios/ 1994*, fioletową kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe)

Tektura

46 x 70 cm

MNKi/E/5555

*Nie dumaj koniku*, 1994

Sygn. l.d.: *Marianna/ Wiśnios 1994* i tekst autorski ś.d.: *Niedumai Koniku/ Pszepynoleś Wisle/ Pszepyniesz i Dunai*, niebieską kredką

Na odwrocie sygn. i opis autorski: *Marianna/ Wiśnios1994: obraz/ malowany 28 września*, fioletową i zieloną kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe, flamaster)

Karton niebieski

50 x 70 cm

MNKi/E/5556

*Jaś koniki poił, Kasia wodę brała*, 1994

Sygn. l.d.: *Marianna Wiśnios 1994*, czarną kredką; na odwrocie opis autorski: *obraz/ malowany/ 2 Pazdziernika/ 1994*, granatową kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela)

Karton

50 x 70 cm

MNKi/E/5557

*Spowiedź w kościele. Odpuszczenie grzechów*, 1994

Sygn. p.d.r.: *M W/ 1994*, miękkim ołówkiem; na odwrocie opis autorski i sygn.: *M Wiśnios; obraz malowany/ 7 czerwca 1994*, niebieską kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe)

Karton

70 x 50 cm

MNKi/E/5558

*Kobiety poszły do lasu na grzyby*, 1994

Sygn. na odwrocie l.d.: *Marianna/ Wiśnios 1994*, zielonym flamastrem

Technika mieszana (ołówek, akwarela, farby plakatowe, flamaster)

Karton

44,5 x 69,5 cm

MNKi/E/5559

*Kominarz*, 1994

Sygn. l.d.r.: *M./ Wiśnios/ 1994*, czarną kredką. Na odwrocie sygn.: *Marianna Wiśnios/ 1994*, granatową kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe)

Karton niebieski

70 x 50 cm

MNKi/E/5560

*Smutna piosenka o Kasi i Jasieniu*, 1994

Sygn. l.d.: *Marianna/ Wiśnios 1994* i na odwrocie, centralnie: *Marianna/ Wiśnios/ 1994*, czarną kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe i śladowo flamaster)

Tektura

70 x 49,5 cm

MNKi/E/5561

*Matka Boska Częstochowska*, 1994

Sygn. p.d.r.: *Marianna/ Wiśnios/ 1994*, zielonym flamastrem; na odwrocie dwie sygn.: *Marianna/ Wiśnios 1995*, bordowym flamastrem i niebieską akwarelę oraz *Marianna/ Wiśnios*, niebieską akwarelę

Karton różowy

Technika mieszana (ołówek, akwarela, farby plakatowe, flamaster)

68 x 50 cm

MNKi/E/5562

*Święty Szczepan kamienowany*, 1995

Sygn. l.d.r.: *Marianna/ Wiśnios*, czarnym flamastrem; na odwrocie opis autorski: *obraz/ malowany/ 10 maja/ 1995*, zieloną kredką

Karton

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe)

49,5 x 35 cm

MNKi/E/5563

*Papież Jan Paweł II*, 1995

Sygn. l.d.r.: *Marianna/ Wiśnios*, czarnym flamastrem; na odwrocie sygn.: *Marianna Wiśnios/ 1995*, ołówkiem, zieloną i niebieską kredką

Karton

Technika mieszana (ołówek, akwarela, farby plakatowe)

50 x 34,5 cm

MNKi/E/5564

*Matka Boska Bolesna ze Staniątek (Staniątecka)*, 1995

Sygn. l.d.r.: *M*; ś.d.: *Marianna Wiśnios*, różowym flamastrem; na odwrocie sygn.:

*Marianna/ Wiśnios/ 1995*, niebieskim flamastrem

Karton woskowany

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe, flamaster)

53,5 x 38,5 cm

MNKi/E/5565

*Matka Bolesna ze Staniątek* (Staniątecka), 1995

Sygn. l.d.r.: *Marianna/ Wiśnios*, czarnym flamastrem; na odwrocie sygn.: *Marianna/ Wiśnios/ 1995*, niebieskim flamastrem

Karton woskowany

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe, flamaster)

54 x 38,5 cm

MNKi/E/5566

*Matka Boska Bolesna z Wýkusu*, 1995

Na licu tytuł p.d.r.: *Wý/ Kus/ 1945*, ołówkiem i czerwoną kredką; sygn. na odwrocie: *Marianna/ Wiśnios/ 1995*, niebieską akwarelą

Karton szary

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe)

49,5 x 35,5 cm

MNKi/E/5567

*Matka Boska Bolesna z Wýkusu*, 1995

Sygn. p.d.r.: *M Wisn*, niebieską kredką i tytuł ś.d.: *Wýkus 45*, brązową kredką; na odwrocie sygn.: *Marianna/ Wiśnios 1995*, ołówkiem oraz tytuł pracy: *Wýkus/ 1945*, ołówkiem i niebieską kredką

Karton

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe)

49,5 x 34,5 cm

MNKi/E/5568

*Matka Boska Licheńska na wojnie*, 1995

Sygn. na odwrocie, centralnie: *Marianna/ Wiśnios 1995*, brązową kredką

Karton różowy

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe, flamaster)

50 x 70 cm

MNKi/E/5569

*Matka Boska i Święty Jan pod krzyżem*, 1995

Sygn. l.d.: *Marianno/ Wiśnios 1995*, czerwonym flamastrem; na odwrocie sygn.: *Marianna/Wiśnios/1995*, czarnym flamastrem

Karton różowy

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe, flamaster)

70 x 50 cm

MNKi/E/5570

*Jedzie Jasiu jedzie, mija mój ganecek*, 1995

Sygn. p.d.: *M. Wiśnios 1995*, czerwonym flamastrem; na odwrocie sygn. tekst autorski: *Marianna/ Wiśnios/ 1995*, niebieską kredką; *obraz malowany/ 1 mai 1995*

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe, flamaster)

Karton niebieski

43 x 61 cm

MNKi/E/5571

*Bociany*, 1995

Technika mieszana (ołówek, akwarela, farby plakatowe)

Karton czarny

40,5 x 30 cm

MNKi/E/5572

*Bociany*, 1995

Technika mieszana (ołówek, akwarela, farby plakatowe)

Karton czarny

29,5 x 40 cm

MNKi/E/5573

*Upadek Pana Jezusa pod krzyżem*, 1995

Sygn. ś.d.: *Marianna/ Wiśnios 1996*, czarnym flamastrem; na odwrocie sygn.:

*Marianna/ Wiśnios 1995*, fioletową kredką

Technika mieszana (ołówek, kredka, akwarela, farby plakatowe, flamaster)

Karton

54 x 38,5 cm

MNKi/E/5574.

*Janina Skotnicka*



MARIANNA WIŚNIOŚ'S PAINTINGS  
(A GIFT BY MRS & MR BARBARA AND CZESŁAW ERBER)  
IN THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM IN KIELCE

The NMK's documentation of the paintings of Marianna Wiśnios (1909-1996) from the village of Rataje near Wąchock was initiated in 1973 and included (with few exceptions) the works created by the artist by the end of the 1980s. In 2011, the Department of Folk Art enriched this collection with 97 paintings gifted by Mrs & Mr Barbara and Czesław Erber of Kielce.

The subject matter of the pictures is rich, diverse and representative of the painter's oeuvre. The dominant group consists of religiously inspired work, with images of Christ, especially in the Passion scenes, representations of the Virgin Mary - including those modelled on the popular, so-called "miraculous" depictions - as well as scenes from the life of the Holy Family and other saints.

In case of the paintings with secular content, the artist drew inspiration from folk ballads and soldiers' songs from the period of World War I, from stories and legends, and from the native landscape.

A particularly valuable part of the older collection is a set of religious paintings illustrating the early stage of Marianna's career, in the 1950s and 1960s. At that time she was not known to the public yet and she painted just for herself, out of a deep inner need. The set in question was enriched by the two expressive paintings from the collection of Mrs and Mr Erber. Works from the last period of the artist's activity are of special value for documentary reasons, because in the previous collections they were represented only by single examples. They are artistically diverse - especially those with secular content, as they enhance the drawing and are primarily illustrative. Others, from the 1970s and 1980s, varied in content, enrich and fully complement the oeuvre of this self-taught painter. Today, in the collection of the NMK's Department of Folk Art we have 184 works by Marianna Wiśnios and thanks to our donors we can pride ourselves on one of the richest collections of her paintings.

The artist's biography makes an integral part of the text, and her original statements add colour to it. The works acquired for the collection were discussed in thematic groups, also in terms of their artistic and documentary values; some of them were provided with the artist's commentaries. All paintings have been registered and provided with catalogue notes.

*Janina Skotnicka*





A R C H E O L O G I A



JOLANTA GAĞOROWSKA-CHUDOBKA

## WCZESNOŚREDNIOWIECZNY SKARB SREBRNY Z CZERNIEJEWĄ W ZBIORACH MUZEUM NARODOWEGO W KIELCACH

W zbiorach Działu Archeologii Muzeum Narodowego w Kielcach, wśród skarbów monet z okresu wpływów rzymskich i wczesnego średniowiecza, znajduje się niezwykle interesujący depozyt wczesnośredniowiecznych monet i ozdób srebrnych z Czerniejewa, w powiecie gnieźnieńskim. Jego losy są bardzo skomplikowane. Został on przekazany do Muzeum przez Janusza Kuczyńskiego, wcześniej pracownika tej instytucji, który otrzymał zabytki od Marii Mirskiej-Dąbrowskiej w 1980 roku, wraz z informacją o pochodzeniu depozytu. Według niej skarb został znaleziony w 1943 roku, na terenie byłego majątku rodu Skórzewskich, podczas prac kanalizacyjnych prowadzonych na polecenie administrującego majątkiem Niemca. Zabytki zakopane były w garnku glinianym, który miał zawierać dużą liczbę srebrnych ozdób i monet. Większość przedmiotów została rozebrana przez robotników. Tylko niewielką część udało się uratować i w niejasnych okolicznościach przechować do momentu przekazania depozytu Januszowi Kuczyńskiemu.

Skarb ten nie był dotychczas przedmiotem badań.

Katalog wchodzący w skład niniejszego opracowania zawiera informacje o wszystkich zabytkach wchodzących w skład skarbu, z uwzględnieniem cech typologicznych wyrobów, ich danych metrycznych, wagi oraz liczby i charakteru podziałów, które doprowadziły do końcowej, odnotowanej w skarbie formy zabytku.

### ANALIZA TYPOLOGICZNA I CHRONOLOGICZNA ZESPOŁU

Skarb z Czerniejewa składa się z 41 srebrnych wyrobów. Tworzą go monety – 5, oraz ozdoby i półwytwory – 36.

Wśród monet mamy denar krzyżowy księcia Bertholda z mennicy w Ratyzbonie z krzyżem z pojedynczymi kulkami w ramionach (3x1 kulka) datowany na lata 938-947. Druga moneta to nieczytelny duński półbrakteat wybitý prawdopodobnie w mennicy w Hedeby, której datowanie jest utrudnione wskutek wytarcia powierzchni. Kolejny egzemplarz to moneta czeska typu bawarskiego III, zawierająca pod dachem kaplicy napis ONO lub ONC datowana od ok. 980 roku. Czwarty okaz to dirhem arabski, trudny do określenia oraz fragment monety całkowicie wytartej z dwoma otworkami. Nieliczne monety zachowane w omawianym skarbie oraz ich nieczytelność uniemożliwiają dokładną analizę monetarnej partii zespołu.

Część niemonetarną analizowanego skarbu reprezentują ozdoby (22 sztuki) zachowane w większości we fragmentach, chociaż niektóre, jak zausznice to prawie kompletnie zachowane okazy. Ponadto w tej partii depozytu jest 12 fragmentów drutów i sztabek.

W skład skarbu wchodzi fragment klamry do kolii. Jest to odcięte u nasady owalne uszko (Il. 1). Klamry, występujące parami, służyły do spinania kolii, składającej się z paciorków i zawieszek<sup>1</sup>. Jedna z klamer w takim komplecie zaopatrzona była na końcu w uszko, druga w haczyk, drugi zaś koniec w obu przypadkach był rozcięty i zwinięty w masywne uszka, niekiedy o kilku zwojach. Klamry takie w większości pochodzą ze skarbów, a koncentrują się na Pomorzu i w Wielkopolsce oraz w mniejszym stopniu na Pomorzu Zaodrzańskim, nieliczne egzemplarze wystąpiły również w Danii, Szwecji i Norwegii<sup>2</sup>. Hanna Kóčka-Krenz uważa, że ten sposób łączenia kolii można powiązać przede wszystkim z Wielkopolską i Pomorzem, choć sprawa pochodzenia wielu typów ozdób znanych niemal wyłącznie ze skarbów wzbudza dyskusję<sup>3</sup>.

Klamry tego typu występowały głównie w okresie od X wieku (Raduń, woj. zachodniopomorskie, Świątki, woj. lubuskie), poprzez schyłek X wieku i początek XI wieku (Rybice, woj. zachodniopomorskie, Kotowice, woj. dolnośląskie) po koniec XI wieku (Horniki, woj. pomorskie) aż do 1. poł. XII wieku (Łążyn, woj. warmińsko-mazurskie)<sup>4</sup>.

W depozycie wystąpił jeden paciorek z kolii, zachowany we fragmencie (Il. 21). Należy do typu paciorków owalnych wykonanych z dwóch półkul srebrnej blachy łączonych w środku. Otwór omawianego okazu wzmocniony jest listewką i otoczony dziewięcioma zwojami prostego filigranu. Odtworzenie dekoracji na powierzchni paciorka jest niemożliwe wskutek fragmentarycznego stanu zachowania. Paciorki tego typu mają długą chronologię, pojawiają się już w skarbie z IX i 1. poł. X wieku i używane są w ciągu X i XI wieku. Skarby w których odnotowano paciorki owalne, zostały odkryte na Pomorzu, Pomorzu Zaodrzańskim i w Wielkopolsce (Piaski Wielkie-Dramino, woj. zachodniopomorskie, Ochle, woj. wielkopolskie, Murczyn, woj. pomorsko-kujawskie)<sup>5</sup>. Są również znane z cmentarzysk datowanych od końca XI do początku XIII wieku, z których pochodzą ołowiane i brązowe naśladownictwa (Gruczno, Kałdus, woj. pomorsko-kujawskie)<sup>6</sup>. Paciorki metalowe noszono nanizane na sznury, po kilka lub kilkanaście sztuk samodzielnie, lub z paciorkami z innych surowców (szkła, gliny, bursztynu) czy razem z zawieszkami, rozdzielając je w koliach komponowanych z kilku wisiorków.

Zespół zawiera także fragment naramiennika lub bransolety. Oba te typy ozdób ramienia są na ogół traktowane przez badaczy łącznie, wobec niemożności dokładnego oddzielenia ich od siebie. Różni je bowiem, nie tyle sposób wykonania co rozmiary - kryterium na tyle nieprecyzyjne, aby można się nim posługiwać wiarygodnie. Z uwagi na częściowy stan zachowania niemożliwa jest jednoznaczna klasyfikacja omawianego okazu. Jest to krótki ułamek zakończenia w postaci pojedynczego drutu o zaokrąglonym końcu (Il. 16). Przypuszczalnie pochodzi z najprostszej formy naramiennika/bransolety.

<sup>1</sup> H. Kóčka-Krenz, *Biżuteria północno-zachodnio-słowiańska we wczesnym średniowieczu*, Poznań 1993, s. 103.

<sup>2</sup> H. Kóčka-Krenz, *Biżuteria...*, s. 104.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 143-157.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 104, zestawienie s. 262-265.

<sup>5</sup> Ibidem., s. 97, zestawienie s. 249-254.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 97, mapa 42.

ty wykonanej z pojedynczego drutu o przekroju okrągłym i ścienionych końcach. Ze względu na stan zachowania nie sposób wskazać konkretnego rodzaju naramiennika czy bransolety ani na jakiekolwiek analogie w materiale z innych depozytów lub cmentarzysk. Wiadomo, że zarówno naramienniki jak i bransolety z okrągłego drutu występowały na obszarze północno-zachodnio-słowiańskim od XI do XIII wieku<sup>7</sup>.

Kolejną wyróżnioną grupę ozdób tworzą fragmenty dwóch naszyjników, ich zakończenia uformowane są w płytki, zdobione ornamentem wybijanym. Jeden okaz zachowany w całości, to podłużna romboidalna płytka oraz fragmenty 12 drutów okrągłych w przekroju i skręconych dookoła siebie parami, wklepanych jednym końcem w nasadę płytki (Il. 28). Na drugim końcu znajduje się masywny, esowato wygięty haczyk. Powierzchnię zdobi ornament „wilczych kłów” biegnących dwoma rzędami, wzdłuż jej bocznych krawędzi, z przylegającym do nich rzędem podwójnych koncentrycznie umieszczonych kółeczek wybijanych stempelkiem. Drugi okaz, to fragment romboidalnej płytki w kształcie wydłużonego trójkąta, także zakończonej z jednej strony wklepanymi w nią okrągłymi drutami (Il. 27). Zdobiony jest ornamentem wybijanym stempelkiem, w postaci rzędu kwadratów, biegnącego wzdłuż krawędzi oraz przylegającego do niego od strony wewnętrznej szeregu podwójnych, koncentrycznie umieszczonych kółeczek. Omawiane płytki pochodzą z naszyjników wykonanych ze skręconych kilku par drutów. Naszyjniki, licznie znajdowane w skarbach na terenie Słowiańszczyzny i Skandynawii były często tematem dyskusji wśród badaczy, zwłaszcza kwestia ich pochodzenia. Trudności z wyodrębnieniem typów naszyjników charakterystycznych dla poszczególnych obszarów wynikają z faktu, że były one wykonywane w podobnym sposób, na ogół ze skręconych par drutów, o końcach sklepanych w płytki o podobnym kształcie. Według H. Kóćki-Krenz do wytworów północno-zachodnio-słowiańskich, których miejsca produkcji należy szukać na Pomorzu i w Wielkopolsce należą egzemplarze, posiadające na płytkach końcowych dekorację z wybijanych kółek łączonych z rytymi lub punktowymi liniami. Znane są one z licznych stanowisk, głównie skarbow datowanych na okres od końca X do początku XII wieku, a zdeponowanych na terenie Pomorza, Pomorza Zaodrzańskiego, Wielkopolski i Meklemburgii (Bogucino, woj. koszalińskie, Gwiazdów, woj. poznańskie, Kamieniec, woj. szczecińskie i Płocko, woj. śląskie)<sup>8</sup>.

Osiem zachowanych fragmentów drutów, o charakterze półwytworów do wyrobu ozdób, posiada przekrój okrągły. Dwa noszą ślady spiralnego wygięcia, wskazującego na to, że były pierwotnie skręcone z innym drutem (Il. 4, 12). Dwa egzemplarze splecione z dwóch drutów, w jednym wypadku uformowano w owalne kółko (Il. 2), w drugim na kształt litery U (Il. 5). Dwa inne są nieregularnie zwinięte (Il. 3, 13). Z pozostałych drutów jeden jest łukowato wygięty (Il. 10), drugi zgięty na kształt litery U (Il. 14). Omawiane zabytki nie tworzą jednorodnej grupy, niektóre z nich mogą pochodzić z ozdób, zwłaszcza plecionych, inne to prawdopodobnie półwytwory, które po dalszej obróbce mogły służyć do wyrobu różnych przedmiotów. Tego typu elementy są typowe dla skarbow z X i 1. poł. XI wieku (Zalesie, Psary, Ochle, Dzierznica, woj. wielkopolskie)<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 112.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 106, 107.

<sup>9</sup> M. Dekówna, J. Reyman, S. Suchodolski, *Wczesnośredniowieczny skarb srebrny z Zalesia powiat Słupca*, t. II, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1974, s. 131-132, tabl. XXIX-XXXII; J. Słaski, S. Tabaczyński, *Wczesnośredniowieczne skarby srebrne Wielkopolski*, Warszawa - Wrocław



Cztery fragmenty sztabek reprezentują trzy typy. Do jednego należy pręt o przekroju czworokąta powstały w wyniku kucia (Il. 7), do drugiego, ułamek mający formę sztabki o przekroju prostokątnym i ścienionych narożach (Il. 9). Trzecią grupę reprezentują dwa fragmenty o zaokrąglonej krawędzi bocznej (Il. 6, 8), które zostały prawdopodobnie odlane w specjalnych formach. Wytwory te posiadają różny zasięg występowania. Spotyka się je na terenie Polski, gdzie najbliższe analogie są znane m.in. ze skarbów: z Lublina-Czechowa (zdeponowanego pod koniec IX wieku) i ze Stojkowa, pow. Kołobrzeg (zakopanego po 1047 roku), na obszarze Niemiec, w Skandynawii, m.in. na Gotlandii, jak również na Rusi<sup>10</sup>. Na naszych ziemiach sztabki srebrne występują od poł. X do 2. poł. XI wieku. Zdaniem Ryszarda Kiersnowskiego są to przedmioty, które drogą odpowiedniego ich dzielenia, zmniejszania lub łączenia mogły nabierać wartości jednostek pieniężnych<sup>11</sup>. W Polsce znamy je głównie w ułamkach, które powstawały w wyniku dzielenia większych egzemplarzy za pomocą dłuta lub siekiery. Sztabki posiadają często karby utworzone w czasie wykonywania podziałów. Przy dzieleniu nie zawsze pierwotne uderzenie siekiery natrafiało w miejsce pożądane; powstawały w ten sposób nacięcia. Mogą one także być efektem badania jakości kruszcu lub oznaczania wielkości ułamka.

W zespole najliczniej reprezentowane są kolczyki/zausznice (16 fragmentów) (Il. 11, 15, 17, 18, 20-27, 31-34). Jednym z typów, rejestrowanym w Czerniejowie, są zausznice półkoliste z zawieszkami na łańcuszkach, które dzieli się na dwie odmiany. Do pierwszej należą dwa okazy (Il. 30, 31). Są to zausznice składające się z kabłąka przymocowanego do półkolistej blaszki. Jedną z nich jest zdobiona filigranem i granulacją (Il. 30), druga dodatkowo ma ornament plastyczny, w postaci trzech guzków wytłoczonych od spodu (Il. 31). W otworkach wybitych wzdłuż dolnej krawędzi zawieszono są łańcuszki ze zginanych wpół ósemkowatych ogniwek, łączonych co jedno ogniwko. Łańcuszki zakończone były zawieszkami, które niestety, nie zachowały się w przypadku omawianych zausznic. Odmiana ta znana jest niemal wyłącznie ze skarbów i datowana na X wiek (np. Psary, woj. wielkopolskie, Piaski Wielkie-Dramino, woj. zachodniopomorskie), a przede wszystkim na koniec X i cały XI wiek (np. Polczyn Zdrój, woj. zachodniopomorskie, Murczyn, woj. kujawsko-pomorskie, Pękanino, woj. zachodniopomorskie). Stanowiska z zausznicami półkolistymi na zawieszkach odmiany pierwszej rozprzestrzenione są przede wszystkim w Wielkopolsce, na Kujawach i w Polsce środkowej, wskazując na teren ich szczególnego użytkowania<sup>12</sup>.

Drugą odmianę stanowią zausznice składające się z kabłąka, na którym osadzone są trzy ażurowe paciorki oraz ażurowy koszycek z przymocowanymi do niego łańcuszkami zakończonymi owalnymi pustymi paciorkami z blachy. Należy do niej 10 egzemplarzy zachowanych w całości lub we fragmentach (Il. 15, 18, 22-25, 34-36). Zausznice tej odmiany najliczniej występują w Polsce, przy czym spotykane są tylko w zachodniej części jej terytorium i występują od poł. X do poł. XI wieku<sup>13</sup>. Nieco inny wariant tej odmiany, bardzo zbliżony formą do okazów z terenu Polski, stanowią dwa brązowe poślaczane kolczyki z grobu w Starej Kourimi. Pochodzą one z I. poł. X wieku i są zna-

1959, s. 55, tabl. XX, s. 47, tabl. XVII, s. 19, tabl. V:2.

<sup>10</sup> M. Dekówna, J. Reyman, S. Suchodolski, *Wczesnośredniowieczny skarb...*, op. cit., s. 128, 129.

<sup>11</sup> R. Kiersnowski, *Pieniądz kruszcowy w Polsce wczesnośredniowiecznej*, Warszawa 1960, s. 352.

<sup>12</sup> H. Kóčka-Krenz, *Biżuteria...*, s. 73.

<sup>13</sup> M. Dekówna, J. Reyman, S. Suchodolski, *Wczesnośredniowieczny skarb...*, op. cit., s. 115-116.

leżącym unikalnym na tym obszarze, wiążanym ze środowiskiem wielkomorawskim<sup>14</sup>. Obie odmiany są na ziemiach polskich chronologicznie zbieżne (poł. X do poł. XI wieku) i uważane są przez badaczy za produkt złotnictwa wielkopolsko-pomorskiego<sup>15</sup>.

W skarbie wystąpiły również fragmenty zausznicy typu Świątki, z którym łączymy egzemplarz zachowany prawie w całości oraz dwa fragmenty kabłąków (Il. 17, 32, 33). Wszystkie należą do odmiany drugiej - ozdobniejszej, której kabłąk z drutu i taśmy pokrytej skręconym drucikiem filigranowym zdobiony jest dodatkowo w dolnej części szerokim ażurowym pasmem uformowanego esowato filigranu, ograniczonym skręconym drucikiem<sup>16</sup>. Na jednym egzemplarzu zachowały się dwa paciorki umocowane w dolnej partii kabłąka po bokach oraz ażurowy koszyk z filigranowych pętelek z granulką na pierścieniu u dołu (Il. 32). Kolejny okaz posiada jeden paciorek z boku kabłąka oraz jeden umieszczony pośrodku poniżej kabłąka i zakończony ażurowym koszykiem (Il. 33). W trzecim przypadku zachował się tylko fragment dolnej części kabłąka (Il. 17). Paciorki wykonane są z dwóch blaszanych półkulek, łączonych w środku i dekorowanych granulacją z podwójnych rzędów ziarniny. Całe egzemplarze, jak i fragmenty omawianych kolczyków znane są niemal wyłącznie ze skarbów z obszaru całej Polski, choć większą ich koncentrację notuje się w Wielkopolsce zachodniej i południowej (np. Świątki I, woj. lubuskie, Jarocin, woj. wielkopolskie), zapewne były to ich tereny wyściowe. Ich chronologia obejmuje okres od poł. X do końca XI wieku<sup>17</sup>.

Prawdopodobnie z zausznicy typu Świątki pochodzi paciorek wykonany z dwóch blaszanych półkulek łączonych w środku, dekorowanych granulacją z podwójnego rzędu ziarniny, w miejscu ich styku i pojedynczych rzędów trójkątów stykających się przy podstawach, umieszczonych na obu półkulach. Wokół otworów znajdują się pojedyncze rzędy granulek (Il. 26).

Elementem zausznicy nieokreślonego typu jest również fragment kabłąka wykonanego z cienkiego drutu o przekroju okrągłym (Il. 11).

Zausznice różnych typów były najładniejszą ozdobą kobiecej głowy. Wykonywane przede wszystkim ze srebra, rzadziej z brązu, znajdowane są przede wszystkim w skarbach, sporadycznie w pochówkach, co utrudnia odtworzenie sposobu ich noszenia. Przypuszcza się, że część z nich była noszona w uchu, jako kolczyki, na co wskazują detale ich budowy, część natomiast mocowano do opasek lub nakryć głowy, na co wskazuje znalezisko zausznicy z fragmentem opaski z cmentarzyska w Lubieniu, pow. Piotrków Trybunalski<sup>18</sup>.

W zespole z Czarniejeewa wystąpił również fragment kaptorgi. Jest to plastyczna ozdoba przypominająca figurkę „konika” (Il. 19). Należy ona do jednego z dwóch rodzajów ornamentów plastycznych, jakie zdobiły kaptorgi prostokątne<sup>19</sup>. Takie figurki umieszczane były w dwóch rzędach równoległych do dłuższego boku i rozdzielane pasmem blachy, zdobionym skręconym filigranem. Kaptorgi prostokątne są rejestrowane prawie wyłącznie w skarbach, w mniejszej ilości na cmentarzyskach, a pewną ich koncentrację można zanotować na terenie Wielkopolski i Polski Środkowej, nieco mniej

<sup>14</sup> Ibidem, s. 116.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 115-116.

<sup>16</sup> H. Kóčka-Krenz, *Biżuteria...*, op. cit., s. 66-67.

<sup>17</sup> H. Kóčka-Krenz, *Biżuteria...*, s. 67, mapa 18.

<sup>18</sup> E. i A. Wójcikowie, *Cmentarzysko wczesnośredniowieczne w Lubieniu, pow. Piotrków Trybunalski*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi”, Seria Archeologiczna, nr 20, s. 165 i 169.

<sup>19</sup> M. Dekówna, J. Reyman, S. Suchodolski, *Wczesnośredniowieczny skarb...*, op. cit., s. 112.

stanowisk rozlokowanych jest na Pomorzu Zachodnim i w Meklemburgii. Przyjmuje się, że zaczęto je wytwarzać pod koniec IX wieku w postaci niezdobionych kapsułek z brązu, w okresie od X do XI wieku formowano je już powszechniej ze srebra, w różnych rodzajach dekoracji, sporadycznie były używane jeszcze w 1 poł. XIII wieku<sup>20</sup>. Kaptorgi stanowiły rodzaj zawieszki kapsułkowej, noszonej na szyi. W literaturze toczy się spór o funkcję kaptorg. Obecnie większość badaczy skłania się ku stwierdzeniu, że ozdoby te były schowkami na amulety, które być może miały zapewniać ochronę i przynosić szczęście. Zapewne spełniały także funkcje reprezentacyjne i były wyróżnikiem pozycji społecznej, na cmentarzyskach występują przeważnie w grobach bogato wyposażonych gdzie kaptorgi pełniły rolę centralnej zawieszki w koliach, złożonych ze srebrnych, szklanych i bursztynowych paciorków<sup>21</sup>.

Ostatni okaz w omawianym depozycie to fragment blaszki zdobionej granulacją i filigranem (Il. 20), który ze względu na fragmentaryczny stan zachowania uniemożliwia zaklasyfikowanie go do określonego typu wyrobów.

### CHRONOLOGIA DEPOZYTU

Nieliczne monety znalezione w omawianym czernichowskim skarbie uniemożliwiają, na ich podstawie, ścisłe datowanie tego zespołu. Denar krzyżowy księcia Betholda wskazuje na przynajmniej 1. poł. X wieku. Datowaniu temu w ogólnych zarysach odpowiada chronologia zabytków stanowiących przedmiot niniejszej pracy. W skład omawianej części depozytu wchodzi pięć okazów, zachowanych prawie w całości, oraz 19 fragmentów różnych zabytków. Oprócz jednego egzemplarza pozostałe przedmioty można było powiązać z różnymi typami wytworów i określić ich chronologię. Przeważająca liczba reprezentuje te kategorie wytworów, których czas występowania mieści się między końcem IX a poł. XI wieku, pozostałe mają szersze ramy chronologiczne i datowane są na okres od końca IX, lub 2. poł. X wieku, do początku lub poł. XII wieku. W pierwszej grupie chronologicznej mieszczą się zausznice półkoliste z zawieszkami na łańcuszkach i zausznice typu Świątki, których czas najliczniejszego występowania, na naszych ziemiach, przypada na okres od poł. X do poł. XI wieku. Ponadto w tej grupie znajdują się ozdoby, których czas masowego występowania przypada na ostatnią ćwierć lub koniec IX - do X wieku, jak paciorki owalne oraz przedmioty, które były używane w ciągu XI - po początek XII wieku, jak naszyjniki ze skręconych kilku par drutów czy bransolety/naramienniki z okrągłego drutu. Biorąc pod uwagę najmłodsze okazy wydaje się, że czas ukrycia skarbu powinno określić się mniej więcej na przełom X i XI wieku, lub sam początek XI wieku, co nie wyklucza, że został zakopany nieco później. Trzeba bowiem pamiętać, że skarb, w obecnym swym składzie, stanowi tylko część depozytu pierwotnie ukrytego i nie można ustalić, czy w zagubionej jego partii nie było monet i ozdób, które dokładnie określałyby chronologię skarbu.

### CHARAKTER SKARBU

Na podstawie zachowanego materiału możemy stwierdzić, że skład i charakter depozytu z Czerniejowa jest typowy dla skarbów I grupy wg podziału R. Jakimowicza i znaj-

<sup>20</sup> H. Kóčka-Krenz, *Biżuteria...*, op. cit., s. 84-86, mapa 34.

<sup>21</sup> A. Szyber, *Kaptorgi. Przykład kunsztu wczesnośredniowiecznego złotnictwa*, Alma Mater, 1999, s. 283-285.

duje liczne analogie wśród tego rodzaju zespołów z ziem polskich, takich jak skarby znalezione w Zalesiu, pow. Słupca i Kapieli, pow. Gniezno. Wśród ozdób przeważają typy zachodniosłowiańskie, takie jak zausznice półkoliste z zawieszkami na łańcuszkach czy zausznice typu Świątki. Waga skarbu wynosi obecnie 73,5 g. Pierwotnie z pewnością była większa - co jest dziś niemożliwe do odtworzenia. Ze względu na fragmentaryczny stan zachowania trudno określić jego znaczenie wśród depozytów wczesnośredniowiecznych odkrytych w Polsce. Fakt wystąpienia w skarbie monet i ozdób pochodzenia obcego, oraz licznych bogatych przedmiotów produkcji miejscowej przemawiałby za przypuszczeniem, że należałoby go wiązać z zamożnym przedstawicielem należącym do klasy feudalnej. Skarby wczesnośredniowieczne północno-zachodniej Słowiańszczyzny - tezauryzując kruszec srebrny w postaci monet, ozdób i złomu, stanowiły odbicie funkcji ekonomicznych kruszczu, i w nie mniejszym stopniu są świadectwem funkcji społecznej kruszczu w monarchiach wczesnofeudalnych, przejawiającej się w manifestowaniu bogactwa jej elit. Manifestacja ta polegała nie tyle na samym posiadaniu kruszczu, ile na jego okazywaniu, m.in. przez noszenie wytworzonych z niego ozdób. Ozdoby także składały się na specyfikę ubioru zachodniosłowiańskiego, pozwalając wyróżnić go wśród innych grup ludności europejskiej. Dotyczy to m.in. ozdób głowy w postaci kablęczków skroniowych i zausznice, które nie były znane np. w Skandynawii.

## KATALOG

### **Kat. 1, il. 1** *Uszko klamry do kolii*

dł. 1,25 cm  
szer. uszka 0,65 cm  
szer. blaszki 0,7 cm  
waga 0,31 g  
MNKi/A/5684/1

Owalne płaskie uszko z zakończenia klamry do kolii; u nasady zachowany niewielki odcinek blaszki. Przedmiot uzyskany w wyniku złamania; w miejscu podziału falisty.



### **Kat. 2, il. 2** *Dwa druty skręcone wokół siebie*

0,9x2,2 cm  
śred. drutu 0,1 cm  
waga 1,36 g  
MNKi/A/5684/2

Fragment skręconych wokół siebie okrągłych w przekroju drutów - splot dosyć równy, ścisły. Fragment uzyskany w wyniku dwóch poprzecznych cięć i złamania, uformowany w owal.



### **Kat. 3, il. 3** *Fragment srebrnego drutu*

1x1,9 cm  
śred. 0,15 cm  
waga 2,47 g



MNKi/A/5684/3

Drut dość gruby, nieregularnie skręcony, okrągły w przekroju; uzyskany w wyniku nacięcia i złamań; na powierzchni kilka nacięć.



**Kat. 4, il. 4 Fragment srebrnego drutu**

dł. 2,7 cm

śred. 0,2 cm

waga 0,95 g

MNKi/A/4

Drut okrągły w przekroju, uzyskany w wyniku cięcia i złamania; spiralnie wygięty; na powierzchni kilka nacięć.

**Kat. 5, il. 5 Dwa srebrne druty skręcone wokół siebie**

1x1,6 cm

śred. drutu 0,1 cm

waga 1,35 g

MNKi/A/5684/5



Fragment skręconych wokół siebie dwóch okrągłych w przekroju drutów - splot częściowo regularny, częściowo rozgięty. Uformowany na kształt litery U; uzyskany w wyniku dwóch poprzecznych złamań.

**Kat. 6, il. 6 Fragment srebrnej sztabki**

dł. 1 cm

szer. 0,6-0,7 cm

największa grub. 0,7 cm

waga 2,99 g

MNKi/A/5684/6



Sztabka o przekroju owalno-nieregularnym, z nacięciami - krawędziami na powierzchni, uzyskanymi w wyniku trzech podziałów, dwóch poprzecznych i podłużnego (w dwóch przypadkach cięcie i złamanie).

**Kat. 7, il. 7 Fragment srebrnej sztabki**

dł. 0,8 cm

przekrój 0,35x0,35 cm

waga 1,12 g

MNKi/A/5684/7



Sztabka, pręt o przekroju czworokątnym, o zaokrąglonych krawędziach; uzyskanych w wyniku dwóch podziałów - w miejscu najpierw naciętym, a później złamanym; drobne nacięcia na krawędziach.

**Kat. 8, il. 8 *Fragment srebrnej sztabki***

dł. 1,2 cm  
szer. 1,1 cm  
grub. 0,35 cm  
waga 4,23 g  
MNKi/A/5684/8

Sztabka o przekroju prostokątnym, o zaokrąglonym boku. Uzyskany w wyniku dwóch poprzecznych podziałów, z poprzecznym wcięciem - karbem na ścianie; wyraźne uszkodzenie na jednej z krawędzi powstałe w trakcie użytkowania. Górna powierzchnia nierówna.

**Kat. 9, il. 9 *Fragment srebrnej sztabki***

dł. 1,9 cm  
szer. 0,6 cm  
grub. 0,45 cm  
waga 4,81 g  
MNKi/A/5684/9

Podłużna sztabka o przekroju prostokątnym, ze ścienionymi narożnikami; pośrodku głębokie poprzeczne nacięcie przygotowujące do przełamania sztabki; fragment uzyskany w wyniku dwóch podziałów - głębokie nacięcie i złamanie. Na dolnej powierzchni liczne zarysowania.

**Kat. 10, il. 10 *Fragment srebrnego drutu***

dł. 2,5 cm  
śred. 0,3 cm  
waga 2,45 g  
MNKi/A/5684/10

Pojedynczy drut, dość gruby, o przekroju okrągłym, spiralnie wygięty, uzyskany w wyniku dwóch podziałów, nacięcia i złamania.

**Kat. 11, il. 11 *Fragment kabłąka zausznicy***

dł. 6,3 cm  
śred. 0,1 cm  
waga 0,58 g  
MNKi/A/5684/11

Fragment kabłąka zausznicy wykonanego z cienkiego drutu o przekroju okrągłym. Uzyskany w wyniku dwóch podziałów.



**Kat. 12, il. 12 Fragment srebrnego drutu**

dł. 2,7 cm  
 śred. 0,3 cm  
 waga 2,43 g  
 MNKi/A/5684/12

Fragment pojedynczego, dość grubego drutu o przekroju okrągłym, spiralnie wygiętego. Uzyskany w wyniku dwóch podziałów, nacięcia i przełamania.

**Kat. 13, il. 13 Fragment srebrnego drutu**

0,7x0,9 cm  
 śred. 0,18 cm  
 waga 1,55 g  
 MNKi/A/5684/13

Fragment drutu wygiętego i skręconego, okrągłego w przekroju, przy jednym końcu znacznie cieńszego. Uzyskany w wyniku nacięcia i przełamania.

**Kat. 14, il. 14 Fragment srebrnego drutu**

dł. 6 cm  
 śred. 0,25 cm  
 waga 2,49 g  
 MNKi/A/5684/14

Fragment dość grubego drutu okrągłego w przekroju, zgięty na kształt litery U. Uzyskany w wyniku dwóch cięć, przy jednym końcu nacięcie ukośne.

**Kat. 15, il. 15 Łańcuszek zausznicy półkolistej z zawieszka-  
mi na łańcuszkach**

dł. 2,2 cm  
 śred. ogniwek ok. 0,3x0,2 cm  
 waga 0,25 g  
 MNKi/A/5684/15

Fragment zausznicy półkolistej z zawieszka-  
kami w postaci łańcuszka wykonanego z bardzo cienkiego  
drucika, zwijanego w dwuczęściowe pętelki wchodzące  
w siebie. Każda pętka została zrobiona z jednego kawałka  
drucika, zalutowanego na końcach. Przedmiot oddzielony  
w dwóch miejscach przez rozerwanie ogniwek łańcuszka.

**Kat. 16, il. 16 Fragment bransolety/ naramiennika**

dł. zachowana 2,8 cm  
 największa śred. 0,25 cm

waga 0,17 g  
MNKi/A/5684/16

Fragment otwartej bransolety/ naramiennika z zakończeniem z pojedynczego zwężającego się pręta o przekroju okrągłym.

**Kat. 17, il. 17 *Fragment zausznicy typu Świątki***

dł. 1,5 cm  
szer. 0,6 cm  
waga 0,67 g  
MNKi/A/5684/17

Mały fragment łukowato wygiętej listewki od zausznicy, z przylutowanymi czterema skręconymi drucikami, zdobionej wężykowato zwiniętym drucikiem, z widocznym na jej końcu ułamkiem blaszki i obrączki z podwójnej granulowanej linii.



**Kat. 18, il. 18 *Fragment zausznicy półkolistej z zawieszkami na łańcuszkach***

dł. 3 cm  
śred. ogniwek łańcuszka ok. 0,3x0,2 cm  
waga 0,28 g  
MNKi/A/5684/18

Fragment zausznicy półkolistej z zawieszkami na łańcuszkach, w postaci łańcuszka wykonanego z bardzo cienkiego drucika, zwijanego w dwuczęściowe pętelki wchodzące w siebie. Każda pętelka została zrobiona z jednego kawałka drucika, zalutowanego na końcach. Przedmiot oddzielony w dwóch miejscach przez rozerwanie ogniwek łańcuszka. Ogniówka łańcuszka zniekształcone.



**Kat. 19, il. 19 *Fragment kaptorgi***

dł. 1,2 cm  
szer. 0,5 cm  
grub. 0,30 cm  
waga 0,26 g  
MNKi/A/5684/19

Fragment kaptorgi, w postaci plastycznej ozdoby przypominającej figurkę „konika”, wykonanej z dwóch odpowiednio wyciętych i uformowanych blaszek, których krawędzie schodzą się na „grzbiecie” figurki i na jej stronie spodniej. W miejscu, gdzie znajduje się czubek główki „konika” przechodzi prostopadła listewka zwinięta rurkowato na obu swych końcach. Powierzchnia przedmiotu zgnieciona.





**Kat. 20, il. 20 *Fragment nieokreślonej ozdoby***

0,9x1 cm  
grub. 0,2 cm  
waga 0,29 g  
MNKi/A/5684/20

Fragment ozdoby z cienkiej blachy zdobionej jednostronnie granulacją (być może zawieszki) - zachowane cztery trójkąty złożone z 10 granulek, wzdłuż krawędzi rząd granulek oraz filigranowy drucik. Uzyskany w wyniku dwóch podziałów.

**Kat. 21, il. 21 *Fragment paciorka***

wys. 1,2 cm  
szer. 1,3 cm  
śred. otworu 0,3 cm  
waga 0,74 g  
MNKi/A/5684/21

Fragment paciorka owalnego z zachowanym otworem do nawleknięcia, zdobionego dookoła dziewięcioma cienkimi liniami z filigranowego drucika. Otwór wzmocniony jest pierścieniem z drutu. Uzyskany w wyniku kilku podziałów. Fragment mocno zgnieciony.

**Kat. 22, il. 22 *Fragment zausznicy półkolistej z zawieszka-  
mi na łańcuszkach***

dł. 6 cm  
śred. łańcuszka 0,5 cm  
waga 0,75 g  
MNKi/A/5684/22

Fragment zausznicy półkolistej z zawieszka-  
mi, w postaci łańcuszka wykonanego z bardzo cienkiego drucika, związanego w dwuczęściowe pętelki wchodzące w siebie. Każda pętka została zrobiona z jednego kawałka drucika, zalutowanego na końcach. Przedmiot oddzielony w dwóch miejscach przez rozerwanie ogniwek łańcuszka.

**Kat. 23, il. 23 *Paciorek z zausznicy półkolistej z zawieszka-  
mi na łańcuszkach***

wys. 0,9 cm  
śred. 0,7 cm  
waga 0,19 g  
MNKi/A/5684/23

Owalny pusty paciorek z uszkiem i podłużnym wycięciem, w dolnej partii wykonany z dwóch półkul zluźwionych ze sobą.

**Kat. 24, il. 24 Fragment zausznicy półkolistej z zawieszka-  
mi na łańcuszkach**

dł. łańcuszka 3,4 cm

śred. łańcuszka ok. 0,5 cm

wys. paciorka 0,7 cm

śred. paciorka 0,9 cm

waga 0,69 g

MNKi/A/5684/24



Zawieszka w postaci owalnego pustego paciorka z uszkiem, do którego doczepiony jest łańcuszek wykonany z bardzo cienkiego drucika, zwijanego w dwuczęściowe pętelki wchodzące w siebie. Każda pętelka została zrobiona z jednego kawałka drucika, zalutowanego na końcach. Paciorek zgnieciony. Przedmiot oddzielony w jednym miejscu przez rozerwanie ogniwna łańcuszka.

**Kat. 25, il. 25 Fragment zausznicy półkolistej z zawieszka-  
mi na łańcuszkach**

dł. łańcuszka 2,5 cm

śred. łańcuszka 0,3x0,3 cm

wys. paciorka 0,7 cm

śred. paciorka 0,6 cm

waga 0,54 g

MNKi/A/5684/25



Zawieszka w postaci owalnego pustego paciorka z podłużnym wycięciem w dolnej partii, z uszkiem do którego doczepiony jest fragment łańcuszka wykonanego z bardzo cienkiego drucika, zwijanego w pojedyncze pętelki wchodzące w siebie. Każda pętelka została zrobiona z jednego kawałka drucika, zalutowanego na końcach. Przedmiot oddzielony w jednym miejscu przez rozerwanie ogniwna łańcuszka.

**Kat. 26, il. 26 Paciorek od zausznicy typu Świętki**

wys. 1,1 cm

śred. 1,1 cm

waga 0,87 g

MNKi/A/5684/26



Paciorek uformowany z dwóch blaszanych półkul łączonych w środku, dekorowany granulacją w postaci podwójnego rzędu ziarniny w miejscu styku półkul i pojedynczych rzędów trójkątów, stykających się przy podstawach, umieszczonych na obu półkulach. Wokół otworów znajdują się pojedyncze rzędy granulek.

**Kat. 27, il. 27 Fragment klamry naszyjnika**

dł. 2,3 cm  
 największa szer. 0,9 cm  
 grub. 0,8 mm  
 waga 1,63 g  
 MNKi/A/5684/27

Wykonany z grubej blaszki, kształtu romboidalnego, zdobionej jednostronnie ornamentem wybijanym w postaci pojedynczego rzędu podwójnych kółek i pojedynczego rzędu punktów wzdłuż każdej krawędzi.

**Kat. 28, il. 28 Klamra naszyjnika**

dł. 6 cm  
 największa szer. 1,15 cm  
 grub. 0,1 cm  
 waga 5,71 g  
 MNKi/A/5684/28

Kształt wydłużonego rombu, z jednym końcem zwiniętym w esowate uszko; przy drugim końcu zachowany fragment naszyjnika uwity z 12 okrągłych w przekroju drutów, skręconych dookoła siebie parami i zwiniętych wokół wspólnej osi i rozklepanych w cienką blaszkę. Płytką zdobioną jest ornamentem wybijanym - podwójny rząd odcisków stempekowych (trójkątnych) oraz pojedynczego rzędu podwójnych. Uzyskany w wyniku złamania.

**Kat. 29, il. 29 Zausznica półkolista z zawieszkami na łańcuszkach**

śred. kabłąka 1,7x2,3 cm  
 wys. blaszki 0,9 cm  
 śred. otworków 0,15x0,2 cm  
 waga 1,09 g  
 MNKi/A/5684/29

Zbudowana z kolistego drucianego kabłąka o jednym końcu zwężonym i prosto uciętym, drugim zaś rozklepanym i zwiniętym w oczko. Jego dolna połowa jest płasko młotkowana i zabudowana półkolistą blaszką, sięgającą do ok. połowy wysokości. Górna prosta krawędź blaszki wzmocniona jest pasemkiem skręconego filigranu. Dolna krawędź blaszki też jest obwiedziona pojedynczym skręconym filigranem. Środkową partię półkolistej blaszki wypełnia dekoracja w postaci przylutowanego filigranu skręconego w dwa pierścionki. W dolnej partii półkolistej blaszki uformowane są dwa otwory, wybite w blaszce. W otworach zawieszono

były łańcuszki ze zginanych wpół ósemkowatych ogniwek (zachowały się dwa ogniwa jednego łańcuszka).

**Kat. 30, il. 30 Zausznica półkolista z zawieszkami na łańcuszkach**

śred. kabłąka 2,3x2,7 cm

wys. blaszki 1,1 cm

śred. otworków 0,1 cm

dł. łańcuszków 1,4 do 2,3 cm

śred. ogniwek łańcuszka 0,3x0,3 cm

wys. guzków 0,4 cm

waga 2,65 g

MNKi/A/5684/30



Zbudowana z kolistego drucianego kabłąka o jednym końcu zwężonym i uciętym prosto, drugim zaś rozklepanym i zwiniełym w oczko. Jego dolna połowa jest płasko młotkowana i zabudowana półkolistą blaszką, wychodzącą nieco poza kabłąk, a sięgającą do ok. połowy wysokości. Górna, prosta krawędź wzmocniona jest pasemkiem podwójnego skręconego filigranu. Poniżej występuje pasemko prostego drucika wygiętego zygzakowato i pasemko podwójnego skręconego filigranu. Dolna krawędź blaszki też jest obwiedziona pojedynczym skręconym filigranem. Środkową partię półkolistej blaszki wypełnia dekoracja w postaci trzech guzków wytłoczonych od spodu i przylutowanych do blaszki. W dolnej partii półkolistej blaszki uformowanych jest pięć otworków wybitych w blaszce. W otworkach tych zawieszono są łańcuszki ze zginanych wpół ósemkowatych ogniwek (zachowały się fragmenty czterech łańcuszków, w piątym otworze tkwi tylko kółeczko, do którego był przymocowany łańcuszek).

**Kat. 31, il. 31 Zausznica półkolista z zawieszkami na łańcuszkach**

śred. zewn. kabłąka 2,8x4 cm

szer. kabłąka z taśmy 0,25 cm

śred. kabłąka z drutu 0,15 cm

wys. paciorków ok. 0,8 cm

śred. paciorków ok. 0,7 cm

zachowana wys. koszyczka 0,5 cm

śred. koszyczka 0,8 cm

waga 3,23 g

MNKi/A/5684/31



Kabłąk kolisty o jednym końcu prosto uciętym, drugim zamkniętym paciorkiem z otworem do wprowadzenia końca

kabląka. Górna część kabląka wykonana jest z kolistego gładkiego drutu, w dolnej części drut rozklepany jest w pasemko wykładane trzema rzędami skręconych filigranów. W dolnej partii pasemka przylutowane jest pasmo ażurowe z płasko młotkowanego filigranu, wygiętego w pętelki ograniczone od dołu skręconym filigranem. Do kabląka przylutowane są trzy ażurowe paciorki: dwa po bokach, jedno pionowo w środku, powyżej kabląka. Zbudowane są z dwóch półkul uformowanych z filigranowych pętelek z gładkich drucików. Połówki paciorka połączone są lutowaniem. Górny paciorek zwieńczony jest pętelką z wystającego tu trzpienia. Paciorki mają otwory wzmocnione pierścionkiem z drutu, dolne pierścionki zdobione są granulkami. Trzpień wychodzący ze środkowego paciorka połączony jest z fragmentem ażurowego koszyczka przymocowanego do dolnej części kabląka, wykonanego z filigranowych pętelek z gładkich drucików i obwiedzionych rzędem skręconego filigranu. Brak częściowo filigranu w dolnej partii kabląka. Jeden paciorek posiada tylko jedną półkulę.

**Kat. 32, il. 32 Zausznica typu *Świątki***

dł. całkowita 5,8 cm

śred. kabląka 3,5x4,5 cm

wys. dolnej części kabląka 0,5 cm

wys. paciorka 0,9 cm

śred. paciorka 0,9 cm

wys. ażurowego paciorka 0,7 cm

śred. ażurowego paciorka 0,8 cm

waga 4,38 g

MNKi/A/5684/32



Zausznica wykonana z otwartego kolistego kabląka z umocowanymi w dolnej partii czterema paciorkami - dwoma po bokach i dwoma pionowo w środku - powyżej i poniżej kabląka. Kabląk w górnej partii wygięty jest z okrągłego drutu, w dolnej drut jest rozklepany w pasemko wykładane trzema rzędami skręconych filigranów. Niżej przylutowane jest pasmo ażurowe z płasko młotkowanego filigranu, wygiętego w pętelki, ograniczone skręconym filigranem. Do kabląka przylutowane są paciorki: dwa środkowe nanizane są dodatkowo na trzpień z pasemka srebra, dolny paciorek zamyka ażurowy koszyczek z filigranowych pętelek z granulką na pierścionku u dołu. Paciorki uformowane są z dwóch blaszanych półkul łączonych w środku, dekorowanych granulacją z pojedynczego rzędu ziarniny, w miejscu styku półkul i podwójnych rzędów granulek na pozostałej powierzchni. Miejsca lutowania paciorków do kabląka zamaskowane są

ziarniną ułożoną w dookolne rzędy, niestarannie położoną, bezładną. W jeden z bocznych paciorków wsuwano koniec górnej partii kabłąka. Brak dwóch środkowych paciorków; zausznica w paru miejscach zgnieciona.

**Kat. 33, il. 33 *Fragment zausznicy typu Świątki***

dł. całkowita 4,4 cm  
 śred. kabłąka 3,5x4,5 cm  
 wys. dolnej części kabłąka 0,5 cm  
 wys. paciorka 0,9 cm  
 śred. paciorka 0,9 cm  
 wys. ażurowego paciorka 0,7 cm  
 śred. ażurowego paciorka 0,8 cm  
 waga 3,51 g  
 MNKi/A/5684/33

Zausznica zbudowana z otwartego kolistego kabłąka z umocowanymi w dolnej partii czterema paciorkami - dwoma po bokach, a dwoma pionowo w środku - powyżej i poniżej kabłąka. Kabłąk w górnej partii wygięty jest z okrągłego drutu, w dolnej drut jest rozklepany z pasemko wykładane trzema rzędami skręconych filigranów. Niżej przylutowane jest pasmo ażurowe z płasko młotkowanego filigranu wygiętego w pętelki, ograniczone skręconym filigranem. Do kabłąka przylutowane są paciorki - dwa środkowe nanizane na trzpień z pasemka srebra, dolny paciorek zamyka ażurowy koszyk z filigranowych pętelek z granulką na pierścionku u dołu. Paciorki uformowane są z dwóch blaszanych półkulek łączonych w środku, dekorowanych granulacją z pojedynczego rzędu ziarniny, w miejscu styku półkulek i podwójnych rzędów granulek na pozostałej powierzchni. Miejsca lutowania paciorków do kabłąka zamaskowane są ziarniną w dookolnych rzędach, niestarannie położone, bezładne. W jeden z bocznych paciorków wsuwano koniec górnej partii kabłąka. Brak górnej partii kabłąka, jednego bocznego i jednego środkowego paciorka, pozostałe dwa paciorki częściowo uszkodzone.



**Kat. 34, il. 34 *Zausznica półkolista z zawieszkami na łańcuszkach***

dł. całkowita 7,7 cm  
 śred. kabłąka 2,3x2,5 cm  
 szer. kabłąka z taśmy 0,25 cm  
 śred. kabłąka z drutu 0,15 cm  
 dł. zawieszek ok. 4,2 cm  
 dł. łańcuszków ok. 3,5 cm  
 wys. paciorka z blachy 0,8 cm



śred. paciorka z blachy ok. 0,9 cm  
 wymiary ażurowych paciorków 0,5x0,7 cm  
 wys. koszyczka 1 cm  
 waga 3,33 g  
 MNKi/A/5684/34

Zausznica wykonana jest z kolistego drucianego kabłąka o jednym końcu uciętym prosto. W dolnej części kabłąk jest rozklepany w wąską taśmę i wyłożony trzema pasmami skręconego filigranu. Od górnej części taśma jest oddzielona dwiema ażurowymi kuleczkami. Trzecia kuleczka znajduje się pośrodku kabłąka i połączona jest z wisiosem za pomocą uchwytów. Wisior składa się z trzech łańcuszków wykonanych z bardzo cienkiego drucika, zwijanego w dwuczęściowe pętelki wchodzące w siebie. Każda pętelka została zrobiona z jednego kawałka drucika, zalutowanego na końcach. Łańcuszki przymocowane są do cylindrycznego ażurowego koszyczka i są zakończone dętkami wykonanymi z cienkiej blachy, lutowanymi w połowie długości. Koszyczek ma postać walca zbudowanego z pasm zygzakowato wygiętych drucików między skręconymi filigranowymi drucikami. Koszyczek zgnieciony, brak dwóch dętek.

**Kat. 35, il. 35 Zausznica półkolista z zawieszkami na łańcuszkach**



dł. całkowita 8,3 cm  
 śred. kabłąka 2,3x2,6 cm  
 szer. kabłąka z taśmy 0,25 cm  
 śred. kabłąka z drutu 0,15 cm  
 dł. zawieszek ok. 4,5 cm  
 dł. łańcuszków ok. 3,6 cm  
 wym. paciorków z blachy 1x0,9 cm  
 wym. paciorków ażurowych 0,5x0,6 cm  
 wys. koszyczka 1,1 cm  
 waga 3,95 g  
 MNKi/A/5684/35

Zausznica zbudowana z kolistego drucianego kabłąka, o jednym końcu uciętym prosto. W dolnej części kabłąk jest rozklepany w wąską taśmę i wyłożony trzema pasmami skręconego filigranu. Od górnej części taśma oddzielona jest dwiema ażurowymi kuleczkami. Trzecia kuleczka znajduje się pośrodku kabłąka i połączona jest z wisiosem za pomocą uchwytów. Wisior ma trzy łańcuszki wykonane z bardzo cienkiego drucika, zwijanego w dwuczęściowe pętelki wchodzące w siebie. Każda pętelka została zrobiona z jednego kawałka drucika, zalutowanego na końcach..

Łańcuszki przymocowane są do cylindrycznego ażurowego koszyczka i są zakończone dętkami wykonanymi z cienkiej blachy lutowanymi w połowie długości. Koszyczek ma postać walca zbudowanego z pasm zygzakowato wygiętych drucików między skręconymi filigranowymi drucikami. Kabłąk nieco zniekształcony.

**Kat. 36, il. 36 Zausznica półkolista z zawieszkami na łańcuszkach**

dł. całkowita 8 cm  
 śred. kabłąka 2,3x2,6 cm  
 szer. kabłąka z taśmy 0,25 cm  
 śred. kabłąka z drutu 0,15 cm  
 dł. zawieszek ok. 4,5 cm  
 dł. łańcuszków ok. 3,6 cm  
 wym. paciorków z blachy 1x0,9 cm  
 wym. paciorków ażurowych 0,5x0,6 cm  
 wys. koszyczka 1 cm  
 waga 4,29 g  
 MNKi/A/5684/36



Zawieszka zbudowana jest z kolistego drucianego kabłąka, o jednym końcu uciętym prosto. W dolnej części kabłąk jest rozklepany w wąską taśmę i wyłożony trzema pasmami skręconego filigranu. Od górnej części taśma jest oddzielona dwiema ażurowymi kuleczkami. Trzecia kuleczka znajduje się pośrodku kabłąka i połączona jest z wisiorom za pomocą uchwytów. Wisior składa się z czterech łańcuszków ze zginanych wpół ósemkowatych ogniwek, łączonych co drugie ogniwo. Łańcuszki przymocowane są do cylindrycznego koszyczka i są zakończone dętkami wykonanymi z cienkiej blachy, lutowanymi w połowie długości. Koszyczek ma postać walca zbudowanego z pasm zygzakowato wygiętych drucików między skręconymi filigranowymi drucikami. Koszyczek zgnieciony, jedna zawieszka zachowana w postaci fragmentu łańcuszka; trzy dętki zgniecione; ogniwka jednego łańcuszka zniekształcone.

**Kat. 37, il. 37 i 38 Fragment monety**

0,8x0,9x1,4 cm  
 waga 0,50 g  
 MNKi/A/5684/37

Trapezowaty fragment nieczytelnej monety. Zachowane obrzeże z dwoma otworkami. Powstały w wyniku trzech podziałów.





**Kat. 38, il. 39 i 40 Denar czeski typu bawarskiego**

śred. 1,8 cm

waga 0,81 g

Denar czeski typu bawarskiego III - krzyż - kaplica. Awers: w obwódce krzyż z rozszerzonymi końcami ramion, w trzech kątach kulki, w jednym strzałka, napis w otoku nieczytelny. Rewers: portal kaplicy, wewnątrz (wstecznie) napis ONO; napis w otoku nieczytelny. Złamany na pół.

**Kat. 39, il. 41 i 42 Półbrakteat duński**

0,8x1,2x1 cm

waga 0,07 g

Fragment nieczytelnej monety. Prawdopodobnie półbrakteat duński. Mennica w Hedeby(?). Fragment ok. 1/4.

**Kat. 40, il. 43 i 44 Denar krzyżowy**

1,5x1,6 cm

waga 0,82 g

Denar krzyżowy (Dannenberg typ 1054), ks. Berthold (938-947), mennica w Ratyzbonie. Awers: krzyż prosty, w kątach ramion pojedyncze kulki, wokół obwódka perełkowa z napisem [...]NACI[...]. Rewers: kaplica, napis pośrodku OS[...], napis w otoku nieczytelny. Fragment ok. 1/2.

**Kat. 41, il. 45 i 46 Dirhem arabski**

śred. 2,3 cm

waga 2,07 g

Fragment monety arabskiej, nieokreślonej. Fragment ok. 2/3.

EARLY MEDIAEVAL HOARD FROM CZERNIEJEWO,  
G涅ZNO COUNTY

The paper is a scientific description of a hoard containing silver ornaments and coins. The deposit was accidentally discovered in Czerniejewo in 1943. Most of it was lost. The preserved part was donated by Janusz Kuczyński in 2010.

The catalogue includes information about all metal artifacts of the deposit. Among them there are parts of two types of earrings, like Świątki type and semicircular earrings with pendants on chains, necklace and earring beads, bracelets/armlets as well as necklaces. The coins and the ornaments underwent typological and chronological analyses. Also the analyses of various forms of destruction of the artifacts were conducted. The question of chronology of the hoard from Czerniejewo was considered, the trove being dated at the second half of the 10th century or a little earlier. It is difficult to reconstruct the size of the complete deposit, because only a small part of it was preserved. By comparing it with other similar deposits in Poland we can say that it might have been a much bigger hoard including numerous coins and ornaments. The final part of the article is devoted to the interpretation of the character of the hoard. It belongs to typical early mediaeval silver treasures found in the area of Poland, especially in its western part, and contains mainly North-West-Slavonic ornaments like Świątki type earrings and semicircular earrings with pendants on chains. It might have been a possession of a rich representative of the feudal society.

*Jolanta Gągorowska-Chudobska*



K O N S E R W A C J A



MAREK MAZUREK

*MARTWA NATURA*  
FRANCESCO FIERAVINO  
ZE ZBIORÓW MUZEUM NARODOWEGO W KIELCACH

DANE IDENTYFIKACYJNE

Własność: Muzeum Narodowe w Kielcach,  
nr. inw.: MNKi/M/362 Dział Malarstwa i Rzeźby  
rodzaj i tyt. obiektu: obraz sztalugowy *Martwa natura*,  
autor: niesygnowany, przypisany Francesco Fieravino vel Francesco Noletti,  
czas powstania: prawdopodobnie 2. ćw. XVII wieku,  
materiał i technika: obraz temperowo-olejny na płótnie,  
wym.: prostokąt leżący 110x155 cm,  
inskrypcje na odwrocie: Na górnej listwie, z lewej strony, malowany czerwoną farbą  
nr inw.: *MŚ/M/1845*; na dolnej listwie, z prawej strony, pisany czarnym flamastrem  
nr inw.: *MNKi/M/362*  
pochodzenie: Obraz kupiono do zbiorów w 1974 roku<sup>1</sup> od prywatnego właściciela,  
uzupełniając i różnicując garnitur malarstwa sztalugowego, niezbędny do wyposażenia  
i wystroju wnętrz XVII i XVIII-wiecznych, na piętrze Pałacu Biskupów Krakowskich  
w Kielcach<sup>2</sup>.

ZAGADNIENIA HISTORYCZNE

Zachowało się niewiele, w tym szczątkowe i sprzeczne informacje na temat życia Francesco Fieravino. Powtarzają się informacje o miejscu urodzenia i przydomku *Il Maltese*, przenosinach do Rzymu oraz o charakterystycznym stylu i tematyce uprawianego malarstwa. Różne są daty jego urodzenia i śmierci, a także pobytu w Rzymie.

Francesco Fieravino, zwany *Il Maltese* ze względu na prawdopodobne miejsce urodzenia, znany jest jako malarz martwych natur, złożonych z zastaw stołowych, a także owoców, pieczywa, instrumentów muzycznych, broni, na tle dekoracyjnych tkanin i draperii, czynny w Rzymie w latach 1650-1680<sup>3</sup>. Jego obrazy znajdują się w Rzymie, Londynie, na Malcie, Grenoble, Nancy, Remes, Petersburgu.

<sup>1</sup> Zakupiono ze zbiorów prywatnych; K.Z. 22 04 1974; Księga Wpływów 255/74, 19 08 94.

<sup>2</sup> A. Oborny, *Kronika muzealna* 1974, Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach (dalej RMNKi), t. 10, Kraków 1977, s. 496.

<sup>3</sup> U. Thieme, F. Becker, *Lexikon Künstler*, Leipzig 1915, t. XI, s. 545.



Il. 1. Francesco Fieravino, *Martwa natura*, pł. ol./temp. 2. ćw. XVII w. Lico - stan przed konserwacją, nr inw. MNKi/M/362. Światło VIS.M/362. Światło VIS.

Według najnowszych badań<sup>4</sup> Francesco Fieravino żył w latach 1610-1670<sup>5</sup>. W 2000 roku odkryto prawdziwą jego tożsamość, miał się nazywać Francesco Noletti<sup>6</sup>, zwany *Il Maltese* urodzony na Malcie ok. 1611 roku prawdopodobnie w La Valetta, skąd między 1636 a 1640 przeniósł się do Rzymu, gdzie zmarł w 1654 roku. W tej sytuacji należałoby przesunąć obecne datowanie obrazu na 2. ćw. XVII wieku.

Obraz Francesca Fieravina *Martwa natura* poddano kompleksowym pracom konserwatorskim w Pracowni Konserwacji Malarstwa MNKi<sup>7</sup>, przeprowadzonym w 2012 roku. Prezentowany był na wystawie *Czas*<sup>8</sup> w Muzeum Narodowym w Kielcach na przełomie 2012/2013 roku i w Muzeum Zamkowym w Szczecinie w 1. poł. 2013 roku.

### OPIS IKONOGRAFICZNY

*Martwa natura* przedstawia fragment udrapowanego wnętrza, z widoczną częścią nakrytego tkaniną stołu, zastawionego metalowymi przedmiotami i naczyniami z wyschniętym pieczywem, zepsutymi owocami i leżącym z boku psem.

Masywna przyścienna konsola, z naturalnego brązowego drewna, bogato profilowana i płaskorzeźbiona, z kanelowaniami wolimi oczkami i liśćmi akantu. Prostokątny blat nakryty udrapowaną i podwieszoną na ścianie karmazynową brokatową tkaniną, z akantowym złotym wzorem, na brzegach podszytą żółtą przetykaną złotą nicią, taśmą pasmanteryjną i podobnymi chwostami. Na stole rozrzucone złote i srebrne, bogato repusowane naczynia, w tym dzbany, puszki i misa wypełniona zszarzałym, zeschniętym pieczywem o podłużnych kształtach i zasuszonymi owocami. Z prawej strony stoi kominowy zegar sześciogodzinny z okrągłym cyferblatem, w złożonej mosiężnej obudo-

<sup>4</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Francesco\\_Noletti](http://fr.wikipedia.org/wiki/Francesco_Noletti).

<sup>5</sup> M. Bryan, *Słownik malarzy i rytowników*, Londyn 1912.

<sup>6</sup> Gianluca Bocchi i Ulisse Bocchi, *Pittori di Natura Morta Roma. Artisti Italiani 1630-1750*, Viadana, 2005, s. 361.

<sup>7</sup> Prace konserwatorskie przy obrazie Francesca Fieravina *Martwa natura*, MNKi/M/362, prowadził zespół w składzie: konserwator dzieł sztuki M. Mazurek, konserwator dzieł sztuki M. Misztal, renowator A. Studzińska, renowator M. Karczewska.

<sup>8</sup> Katalog wystawy *Czas*, pod red. J. Kaczmarczyk, Kielce 2012.

Il. 2. F. Fieravino,  
*Martwa natura*, pł. ol./  
temp. 2. ćw. XVII w.  
Odwrocie - stan przed  
konserwacją. Światło  
VIS.



Il. 3. F. Fieravino,  
*Martwa natura*, pł. ol./  
temp. 2. ćw. XVII w.  
Lico/fragment - stan  
przed konserwacją.  
Światło VIS.



Il. 4. F. Fieravino,  
*Martwa natura*, pł. ol./  
temp. 2. ćw. XVII w.  
Lico/fragment - stan  
przed konserwacją.  
Światło VIS.







Il. 5. F. Fieravino,  
*Martwa natura*, pł. ol./  
temp. 2. ćw. XVII w.,  
Lico/fragment - stan  
przed konserwacją.  
Światło VIS



Il. 6. F. Fieravino,  
*Martwa natura*, pł. ol./  
temp. 2. ćw. XVII w.,  
Lico/fragment - stan  
w trakcie usuwania  
werniksów i retuszy.  
Światło VIS.



Il. 7. F. Fieravino,  
*Martwa natura*, pł. ol./  
temp. 2. ćw. XVII w.  
Lico/fragment - stan  
w trakcie usuwania  
werniksów i retuszy.  
Światło VIS.

wie z antykizującą płaskorzeźbioną dekoracją. Po lewej leży pies, ujęty z profilu mały rasowy szpic, umaszczony pieprz-sól, modnie ostrzyżony i starannie uczesany.

*Martwa natura*<sup>9</sup> jest w tym wypadku nie tylko fragmentem „zatrzymanego życia”, bo zgromadzone elementy kompozycji mają niewątpliwie wymowę alegoryczną. Pierwsze skojarzenie przy próbie odczytania ukrytych treści, to *Vanitas*. Zegar przypomina o mijającym czasie, zeschnięte owoce i pieczywo symbolizują marność i nietrwałość dóbr doczesnych, podobnie jak przewrócone wytworne naczynia. Sześciogodzinny zegar być może nawiązuje do greckiego epigramatu, który mówi: *Dla pracy wystarczy sześć godzin. Te, które po nich zostają, swoimi znakami śmiertelnymi wołają: Żyj*. Pies jest wiązany z chłonicznymi bóstwami śmierci, z podziemnym światem zmarłych, może też jednak symbolizować wierność lub wiarę. Symbolika prezentowanej martwej natury jest zgodna z duchem protestantyzmu, że praca (sześć godzin na cyferblacie zegara) i wiara (pies) uchronić mogą przed zepsuciem (owoce i pieczywo). Malarstwo alegoryczne, symboliczne, jest często niejednoznaczne i pozwala na różne interpretacje.

Il. 8. F. Fieravino, *Martwa natura*, pł. ol./temp. 2. ćw. XVII w. Lico/fragment - stan w trakcie usuwania werniksów i retuszy. Światło VIS.



Il. 9. F. Fieravino, *Martwa natura*, pł. ol./temp. 2. ćw. XVII w. Lico/fragment - stan w trakcie usuwania werniksów i retuszy. Światło VIS.



<sup>9</sup> J. Kaczmarczyk, [http://mnki.pl/pl/obiekt\\_tygodnia/2013/martwa\\_natura/](http://mnki.pl/pl/obiekt_tygodnia/2013/martwa_natura/)



Il. 10. F. Fieravino, *Martwa natura*, pł. ol./temp. 2. ćw. XVII w. Odwrocie - stan po usunięciu płótna dublażowego. Światło VIS.



Il. 11. F. Fieravino, *Martwa natura*, pł. ol./temp. 2. ćw. XVII w. Odwrocie - stan po oczyszczeniu płótna. Światło VIS.

## TECHNIKA I TECHNOLOGIA<sup>10</sup>

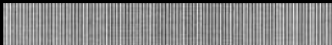







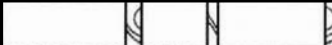



### STRATYGRAFIA - PRZED ROZPOCZĘCIEM PRAC KONSERWATORSKICH

Nr warstwy	Oznaczenie graficzne warstwy	Faza chronologiczna	Datowanie	Charakterystyka warstwy	Grubość warstwy
1.	[Horizontal lines]	III	I poł. XX w.	Werniks żywiczny	
2.	[Cross-hatch pattern]			Retusze olejne	
3.	[Vertical lines]	II	XIX-XX w.	Retusze	
4.	[Dotted pattern]	III	I poł. XX w.	Wypełnienia ubytków zaprawy	
5.	[Dotted pattern]	II	XIX-XX w.	Wypełnienia ubytków zaprawy	
6.	[Cross-hatch pattern]	I	II ćw. XVII w.	Lasurunki	
7.	[Cross-hatch pattern]			Warstwa malarska	
8.	[Dotted pattern]			Zaprawa	
9.	[Wavy lines]			Podobrazie płócienne	
10.	[Horizontal lines]	III	I poł. XX w.	Protezy płócienne	
11.	[Wavy lines]			Klejster	
12.	[Wavy lines]			Płótno dublażowe	
13.	[Cross-hatch pattern]	IV	Pol. XX w.	Masa woskowo-żywiczna	
14.	[Cross-hatch pattern]	III	I poł. XX w.	Krosna	

<sup>10</sup> Powykonawcza Dokumentacja Konserwatorska MNKi/M/362, Kielce 2013.

TECHNIKA WYKONANIA ORYGINAŁU<sup>11</sup>

## STRATYGRAFIA - PO WYKONANIU PRAC KONSERWATORSKICH

Nr warstwy	Oznaczenie graficzne warstwy	Faza chronologiczna	Datowanie	Charakterystyka warstwy	Grubość warstwy
1.		V	2012	Werniks żywiczny	
2.				Retusze olejne	
3.				Wypełnienia ubytków zaprawy – masa akrylowa	
4.		II	XIX-XX w.	Retusze olejne	
5.		I	II ćw. XVII w.	Laserunki	
6.				Warstwa malarska	
7.				Zaprawa	
8.				Podobrazie płócienne	
9.		V	2012	Protezy płócienne	
10.				Beva 371	
11.				Płótno dublżowe	
12.				Krosna	

<sup>11</sup> Pracownia Badań Laboratoryjno-Konserwatorskich, mgr Barbara Sowa-Holewińska, Kraków 2013 - maszynopis.

Krosna - wtórne, wykonane z drewna sosnowego, kliny z drewna liściastego, fazowane, z pionową poprzeczką, ruchome, dziesięcioklinowe.

Podobrazie - płótno lniane, bardzo rzadko tkane, gęstość 6x6 nitek/cm<sup>2</sup>, z dużymi wolnymi przestrzeniami między splotami nitek, o splocie płóciennym. Płótno szczelnie przeklejone klejem glutynowym, bez możliwości przenikania zaprawy na odwrocie.

Zaprawa - bolusowa w kolorze szarougrowym z brązowo-czerwonawym odcieniem. Pigmenty naturalne, ziemne z klejem glutynowym, prawdopodobnie z dodatkiem plastyfikatora. Nakładana pędzlem wypełnia pory, ale nie wyrównuje faktury płótna. Po nałożeniu prawdopodobnie częściowo wyrównywana.

Rysunek - prawdopodobnie konturowy, kompozycyjny.



Il. 12.  
F. Fieravino,  
*Martwa natura*,  
pł. ol./temp. 2.  
ćw. XVII w.,  
Lico - stan po  
uzupełnieniu  
ubytków zaprawy.  
Światło VIS.

Warstwa malarska - opracowana w technice mieszanej, olejnej z temperowymi wysokimi światłami i blikami oraz olejnymi laserunkami. Spoiwo olejne i temperowe w opracowaniach fakturalnych detali.

*Draperie* - satynowe brokаты. Walerowe, rozmalowanie kompozycyjne, kryjące, grube w światłach i cienkie, częściowo półkryjące w jasnych półtonach, oranżową mieszaniną złamanej bieli ołowianej i czerwieni żelazowej. Opracowane światłocieniowe cienkie, półkryjące i laserunkowe, czernią złamaną kraplakową czerwienią pogłębiające cienie, łamaną brązem kraplakową czerwienią w półtonach i światłach. Złote brokatowe wzory opracowane kryjąco, w światłach grubo i fakturalnie, kreską i punktową kropką, modyfikowaną mieszaniną bieli ołowianej z ugiem i domieszką żółci cynowo-ołowiowej. Chwosty, koronkowe aplikacje i frędzle wzdłuż brzegów opracowane po wstępnym modelowaniu, kryjąco i półkryjąco ugiem z dodatkiem bieli ołowianej i umbrzy, wykończenia łamanym i rozbielanym bielą ołowianą ugiem, a wysokie światła i bliki bielą ołowianą z dodatkiem ugiu i żółci cynowo-ołowiowej.

*Naczynia srebrne, pies, owoce i pieczywo* - cienkie miejscami lekko kryjące podmalowanie walorowe ciepłą szarością bieli ołowianej z czernią roślinną, rozmalowanie w światłach i wysokich półtonach rozbielami szarości i laserunki oraz półkryjące podbicia cieni złamaną umbrą czernią roślinną. Podkreślenie wysokich światel i blików bielą ołowianą z domieszką czerni roślinnej i ugiu, linearnymi pociągnięciami pędzla





Il. 13. F. Fieravino, *Martwa natura*, pł. ol./temp. 2. ćw. XVII w. Lico/fragment - stan po uzupełnieniu ubytków zaprawy. Światło VIS.



Il. 15. F. Fieravino, *Martwa natura*, pł. ol./temp. 2. ćw. XVII w. Lico/fragment - stan po konserwacji. Światło VIS.



Il. 14. F. Fieravino, *Martwa natura*, pł. ol./temp. 2. ćw. XVII w. Lico - stan po konserwacji. Światło VIS.



Il. 16. F. Fieravino, *Martwa natura*, pł. ol./temp. 2. ćw. XVII w. Lico/fragment - stan po konserwacji. Światło VIS.

i kropką, z lokalnymi odbiciami podkreślonymi czerwienią żelazową z bielą ołowianą i ugiem oraz miejscowymi podbiciami głębokich cieni łamaną czernią.

*Złote naczynia i zegar* - kryjące walorowe rozmalowanie form mieszaniną bieli ołowianej i ugiu. Laserunkowe pogłębienie cieni i głębokich półtonów złamaną umbrą. Linearne opracowanie dekoracji i detali rozbieloną zgaszoną żółcienią ugiu z bielą ołowianą oraz bliki złamaną ugiem bielą, a delikatnymi brązowymi lawowaniami umbrą ciemne półtony i głębokie cienie. W cieniach odbicia brokatowej tkaniny podkreślone rozbieloną czerwienią żelazową.

*Stół i podstawa zegara* - na zielonkawo-ugrowym tonie podstawowym ze wstępnym opracowaniem walorowym, leży monochromatyczne, cienkie opracowanie detali - mieszanina ugru z czernią roślinną i bielą ołowianą, z półkryjącym podbiciem cieni i rozjaśnieniem rozbiałami ugrowych szarości światła i podkreśleniem blików bielą ołowianą z dodatkiem ugru.

*Tło* - cienkie i półkryjące opracowanie zielonkawymi brązami, miękko zróżnicowanymi, modyfikowaną mieszaniną ugru, umbry i czerni roślinnej.

*Werniks* - cienki żywiczny damarowy, nakładany pędzlem.

## TECHNIKA WARSTW I ELEMENTÓW WTÓRNYCH

Obraz kilkakrotnie poddany był gruntownym pracom konserwatorskim, brak jednak dokumentacji konserwatorskiej lub innych informacji. Opierając się na analizach konserwatorskich określono rodzaj i zakres prac, ustalając prawdopodobny czas prac na przełom XIX/XX wieku, oraz w połowie XX wieku. Przeprowadzone prace konserwatorskie wykonano profesjonalnie.

### INTERWENCJA XIX/XX wieku

Zakres przeprowadzonych zabiegów konserwatorskich:

Oczyszczenie powierzchni - powierzchniowe oczyszczenie lica obrazu z zabrudzeń i być może wtórnych nawarstwień, w tym retuszy i uzupełnień zaprawy.

Uzupełnienie ubytków zaprawy - stosowano białe żółte kity klejowo-kredowe, z wyrównaniem powierzchni.

Punktowania - retusze olejne, w obrębie ubytków malatury.

Werniks - żywiczny, cienko naniesiony pędzlem.

### INTERWENCJA w poł. XX wieku.

Zakres przeprowadzonych prac konserwatorskich:

Oczyszczenie powierzchni - usunięcie wtórnych nawarstwień i doczyszczenie powierzchni, w tym części retuszy.

Wykonanie protez w miejscach ubytków płótna - płócienne wstawki w partiach uszkodzeń podobrazia.

Dublowanie - zdublowanie na płótno lniane na kłajster.

Uzupełnienie ubytków zaprawy - czerwone, w dwóch odcieniach kity woskowe.

Punktowania - retusze olejne.

Werniks - żywiczny.

## STAN ZACHOWANIA

Krosna - zbyt wąskie listwy w proporcji do wielkości obrazu. Wypracowane łączenia krosien. Wzdłuż krawędzi naklejone taśmy z szarego papieru oklejającego krajki.

Podobrazie - płótno rzadkie, brązowe pociemniałe, mechanicznie osłabione, włókna w znacznym stopniu utlenione, sztywne i kruche. Dwa znaczne ubytki płótna pośrodku przy górnej krawędzi i nieco mniejsze przy dolnej krawędzi. Lokalnie pojedyncze niewielkie otwory. Znaczne uszkodzenia i ubytki krawędzi, zwłaszcza wzdłuż bocznych krawędzi, liczne wzdłużne i poprzeczne pęknięcia płótna. Odwrocie pociemniałe, z ciemniejszymi przebarwieniami, w lewej partii czarne zaplamienia.

Lokalne rozklejenia dublażu, szczególnie wzdłuż krajkę i miejscami w partii środkowej. Klejster gęsty, nierówno nakładany szpachlą, umożliwiał powstawanie pustych przestrzeni sprzyjających rozwarstwieniom. Płótno dublażowe miejscami przesycone masą woskowo-żywiczną, z pojedynczymi mniejszymi ciemnymi plamami. Spoiwo klejstrowe częściowo rozłożone i kruche. Protezy w ubytkach płótna niedokładnie wpasowane, albo zbyt słabo sklezione z podobrazem.

Zaprawa - warstwa krucha, wykazuje osłabioną przyczepność do podobrazia, pogłębioną znacznymi wolnymi przestrzeniami między nitkami wątku i osnowy z powodu braku podparcia dla podczepionych łusek. W połączeniu zapewne z nadmiernym zawilgoceniem powstały liczne i rozległe ubytki zaprawy, szczególnie w partiach wzdłuż obu pionowych krawędzi oraz u dołu i u góry obrazu - w pobliżu osi pionowej, wzdłuż krawędzi zwłaszcza dolnej i prawej oraz w narożnikach. Na całej powierzchni liczne mniejsze i drobne wykruszenia. Kity klejowe kruche, spękane, miejscami odspojone.

Warstwa malarska - powierzchnia zabrudzona, pociemniała i zmatowiała. Gęsta, regularna siatka późnych spękań, pokrywająca się z układem splotu płótna. Liczne i rozległe ubytki warstwy malarskiej z zaprawą, zwłaszcza w partiach po obu bokach, przy poziomych krawędziach w pobliżu osi pionowej, wzdłuż krawędzi zwłaszcza dolnej i prawej oraz w narożnikach. Na całej powierzchni liczne ubytki w miejscach mniejszych i drobnych wykruszeń zaprawy. Miejscowe złuszczenia fakturalnych wzorów brokatowych na draperiach. Lokalne przetarcia warstwy malarskiej w lewej dolnej ćwiartce i centralnej partii obrazu.

Retusze pociemniałe i przebarwione, odbiegają od tonacji otoczenia. Wiele uzupełnień wykracza poza granice ubytków. W partiach tła i po obu bokach, występują scalające retusze o charakterze przemalowań, przysłaniające modelunek i szczegóły kompozycji.

Werniks - zmatowiały, pociemniały i pożółkły. Miejscowe zaślepienia powierzchni werniksu także w obrębie retuszy. Lokalne powierzchniowe przetarcia werniksu.



Il. 17. F. Fieravino, *Martwa natura*, pł. ol./temp. 2. ćw. XVII w. Lico/fragment - stan po konserwacji. Światło VIS.

## PRZEBIEG PRAC KONSERWATORSKICH

Dokonano rozpoznania, przeprowadzono analizę wizualną obrazu w świetle białym kiero-  
rowanym i w światłach analitycznych. Skompletowano serwis fotograficzny dokumentujący stan zachowania. Pobrano próbki i wykonano badania mikroskopowe i chemiczne.





Il. 18. F. Fieravino, *Martwa natura*, pł. ol./temp. 2. ćw. XVII w. Odwrocie - stan po konserwacji. Światło VIS.

Obraz odkurzone, a lico zabezpieczono bibulką japońską i BEVA 371. Płótno zdjęto z krosien i rozprasowano krajki. Mechanicznie zdjęto płótno dublażowe i płócienne protezy. Odwrocie oczyszczono mechanicznie usuwając warstwę kłajstru, wyekstrahowano masę woskową, udrażniając powierzchnię dla penetracji spoiwa konsolidującego. Płótno przesycono BEVA 371 w toluenie, po odparowaniu rozpuszczalnika sprasowano na stole próżniowym. Zdjęto zabezpieczenie i wykonano próby zdejmowania wtórnych nawarstwień. Do usuwania werniksów, retuszy i przemalowań stosowano mieszaniny 1 część alkoholu metylowego z 1 część toluenu i 1 część DMF 2 cz. toluenu, których działanie przerywano terpentyną balsamiczną. Trudno usuwalne nawarstwienia na mechanicznie wrażliwych warstwach, wymagały ostrożności i cierpliwości podczas ich zmiękczenia i oczyszczania. Oprócz standardowej pęsety stosowano także metodę rolingu i doczyszczanie mechaniczne po wstępnym zmiękczeniu nawarstwień, zwłaszcza w partiach głębokiej faktury. Zdecydowano utrzymać część retuszy, głównie uzupełniających brokatowe wzory na draperiach, ze względu na zbliżoną do warstw oryginalnych, odporności na rozpuszczalniki i akceptowalny poziom artystyczny. Kity usuwano mechanicznie skalpelem. Ubytki w podobrazii uzupełniono łatkami ze spranej kanwy o dobranej grubości, strukturze i gęstości, wklejonymi na styk BEVA O.F. D-8-S w dyspersji wodnej. Niewielkie ubytki płótna wypełniono masą celulozową MODELPOWDER *Talensa*. Obraz zdublowano na stole próżniowym, na nowe, grube płótno lniane i BEVA 371. Ubytki zaprawy uzupełniono fabryczną, brązową masą akrylową *Tikkurila*, nakładaną szpachlą, z dopracowaniem powierzchni toluenem. Obraz napięto na nowe, odpowiednio wytrzymałe ruchome krosna klinowe. Powierzchnię wstępnie zawerniksowano werniksem retuszerskim *Talens*. Punktowania wykonano farbami gwaszowymi *Talensa* w fazie podmalowania i odsączonymi olejno-żywicznymi Rembrandt *Talensa* z werniksem retuszerskim w fazach wykończenia. Dla uzyskania odpowiedniej faktury, do farb olejnych dodawano medium impastowego *Maimeri*. Na zakończenie, obraz cienko zawerniksowano końcowym werniksem cykloheksanonowym *Talensa*.

Po zakończeniu prac, opracowano powykonawczą dokumentację konserwatorską.

W trakcie prac nie stwierdzono wtórnych przekształceń wskazujących na sztuczne starzenie struktur i warstw. Zmiany zachodzące w obrazie cechują naturalne procesy starzenia. Po kompleksowej konserwacji obraz odzwierciedla autorskie założenia i prezentuje pełnię pierwotnych walorów artystycznych. Zakres uszkodzeń warstw autorских, nie wpływa wartościująco na stopień autentyczności dzieła.

STILL LIFE WITH A DOG BY FRANCESCO FIERAVINO  
IN THE COLLECTIONS OF THE NMK

Francesco Fieravino's *Still Life with a Dog* is one of the most valuable paintings in the collection of the National Museum in Kielce, especially as an element of the permanent exhibition depicting 17th- and 18th-century interiors in the former Kraków Bishops Palace. However, it may also be an attraction of temporary thematic exhibitions, as it was in case of *Time* exhibition presented in 2012 and 2013 in Kielce and Szczecin.

Thanks to the restoration works (layer consolidation, *doublage* exchange) the technical condition of the painting was improved, and its aesthetic and artistic values were fully restored (by removing secondary defective layers, replacing the fillers, and retouching). At the same time the conservator's analysis was carried out, with the use of chemicals. The materials used (hand-woven linen, natural and organic historical pigments) technology and technique (historical technical structure of the painting, layered oil technique with distemper elaboration and oil glaze on a colourful ground) confirm the authenticity and the dating of the picture. Despite the lack of signature, the manner of painting and elaborating the details (*chiaroscuro*, deep, rich texture) allows us to say with high probability, verging on certainty, that Francesco Fieravino was the author of the still life.

*Marek Mazurek*

MAŁGORZATA MISZTAŁ

OBRAZY RAFAŁA HADZIEWICZA  
O TEMATYCE RELIGIJNEJ  
- UWAGI DOTYCZĄCE BUDOWY TECHNICZNEJ  
I PROBLEMATYKA KONSERWATORSKA  
NA PODSTAWIE PRAC  
Z KOLEKCJI MUZEUM NARODOWEGO W KIELCACH

Obrazy o tematyce religijnej i historycznej Rafała Hadziewicza stanowią najbardziej zróżnicowaną pod względem technologicznym grupę dzieł artysty w Muzeum Narodowym w Kielcach. Dużą część stanowią kopie obrazów wybitnych mistrzów, wykonane we Włoszech w 1832 roku, o których pisano już w pierwszym artykule omawiającym prace konserwatorskie przy obrazach tego autora<sup>1</sup>. Do tej grupy należy jeszcze zaliczyć obraz *Św. Maria Magdalena* (MNKi/M/154) oraz obrazy: *Matka Boska z Dzieciątkiem* (M/150), *św. Izidor* (M/155), *Święty uzdrawiający dziecko* (MNKi/M/167), *Bóg Ojciec* (MNKi/M/2069), *Zuzanna i starcy* (MNKi/M/152), dwa ostatnie nie były poddawane zabiegom konserwatorskim przed przygotowywaną wystawą monograficzną.

*Św. Maria Magdalena*<sup>2</sup>, o wymiarach zaledwie 19,8x14,5 cm, ma swój pierwowzór w owalnym obrazie (89x68 cm) autorstwa Francesco Albaniego, z Muzeum Kapitońskiego w Rzymie (Il. 1).

W swojej kopii wykonanej na płótnie lnianym, Hadziewicz zastosował format prostokątny. Praca wykonana jest na zaprawie o ciepłym jasnougrowym odcieniu. Kompozycja zamknięta została w owalu, natomiast narożniki wypełnione jednolitym oliwkowym tonem. Mimo powtórzenia kompozycji jest to raczej szkic niż kopia, co spowodowane jest dużą różnicą formatów (Il. 2). Po wcześniejszej konserwacji obraz jest zdublowany na masę woskową, napięty na krosna (ze względu na niewielką grubość, złącza stolarskie mają po jednym klinie w narożnikach (Il. 3). Format obrazu jest nieco powiększony, być może podczas poprzednich prac zostały obcięte zniszczone krajki, lub praca nie była napięta na krosna. Niewielkie ubytki, a także krawędzie uzupełniono kitem w kolorze czerwieni żelazowej.

---

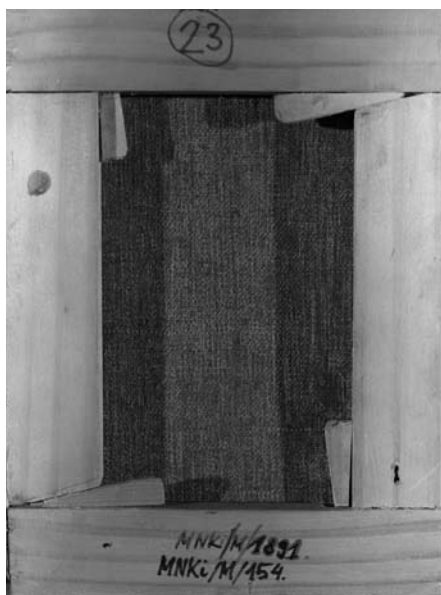
<sup>1</sup> M. Misztal, *Obrazy Rafała Hadziewicza z okresu stypendium zagranicznego - uwagi dotyczące budowy technicznej i problematyka konserwatorska na podstawie prac z kolekcji Muzeum narodowego w Kielcach*, Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach (dalej RMNKi), t. 26, Kielce 2011, s. 209-226.

<sup>2</sup> Prace konserwatorskie przy obrazie M. Mazurek. Konserwacja ramy A. Studzińska.

Il. 1. Francesco Albiani,  
*Św. Maria Magdalena*,  
Muzeum kapitolńskie,  
Rzym.

Il. 2. R. Hadziewicz,  
*Św. Maria Magdalena*,  
MNKi/M/154. Lico w ramie  
przed konserwacją.

3. R. Hadziewicz,  
*Św. Maria Magdalena*,  
MNKi/M/154. Odwrocie  
przed konserwacją.





Il. 4. R. Hadziewicz, Św. *Maria Magdalena*. Lico po założeniu kitów.



Il. 5. R. Hadziewicz, Św. *Maria Magdalena*. Lico po konserwacji.

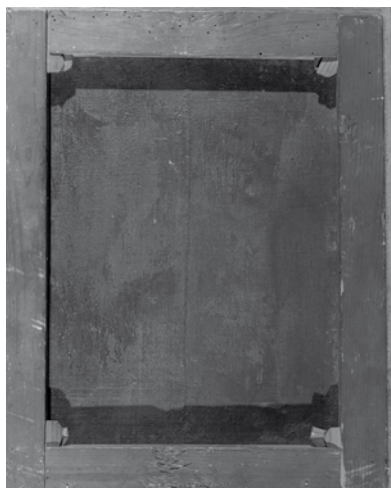
Prace przy tym obrazie obejmowały zabiegi z zakresu konserwacji estetycznej. Oczyszczono lico obrazu z zabrudzeń, pociemniałego werniksu i przemałowań, pewnej korekty wymagały też kity - część wymieniono, część uzupełniono kitem akrylowym *Tikkurila* (Il. 4). Po zawerniksowaniu werniksem retuszerskim *Talens*, wyretuszowano pracę odsączonymi farbami olejnymi *Talens* z dodatkiem werniksu retuszerskiego (Il. 5). Oprawiono w odnowioną ramę.

**Matka Boska z Dzieciątkiem**<sup>3</sup> jest ciekawym obrazem, gdyż praca przy nim pozwoliła na zaobserwowanie sposobu pracy artysty. Przedstawia, w ujęciu do kolan, siedzącą postać Marii z Dzieciątkiem stojącym na jej prawej nodze. Prawą ręką podtrzymuje małego Jezusa, w lewej dłoni trzyma serce przedstawione dość naturalistycznie z fragmentem aorty (Il. 6). Praca ma kształt prostokąta stojącego o wymiarach 44,5x35,5 (z krawkami 47x39,5).

Krosno (Il. 7) pierwotnie niesfazowane, ruchome, podczas jednej z poprzednich konserwacji zostało poprawione przez doklejenie listewek tworzących felc. Podobraziem jest płótno lniane zszyte na okrętkę w pionie - 18,5 cm od lewej krawędzi. Użyto różnej grubości tkanin, patrząc od lewej o gęstości 18x16 nitek na 1 cm<sup>2</sup> oraz o gęstości 11x12 nitek. Zaprawa jest dwuwarstwowa. W ubytkach na krawkach zaobserwowano na płótnie cienką brunatną warstwę zaprawy, a na niej grubszą warstwę białego gruntu o wyszlifowanej powierzchni. Grunt pokrywają również krawki, co może świadczyć o użyciu tzw. zaprawy fabrycznej.

Jest to jedyny obraz Rafała Hadziewicza w zbiorach MNKi, na którym w centralnej partii obrazu, na brzuchu Dzieciątka i w jasnych partiach sukni Marii można się lokalnie dopatrzeć pionowych i poziomych linii śladów siatki do przenoszenia rysunku, z wcześniej przygotowanego szkicu. Rysunek wykonany piórkiem i czarnym tuszem(?), pre-

<sup>3</sup> Prace konserwatorskie przy obrazie M. Misztal pod kier. M. Mazurka. Konserwacja ramy A. Studzińska.



Il. 6. R. Hadziewicz, *Matka Boska z Dzieciątkiem*, MNKi/M/150. Lico w trakcie usuwania wtórnych nawarstwień.

Il. 7. R. Hadziewicz, *Matka Boska z Dzieciątkiem*. Odwrocie przed konserwacją.

Il. 8. R. Hadziewicz, *Matka Boska z Dzieciątkiem*. Fragment lica po usunięciu wtórnych nawarstwień - twarz Marii i Dzieciątka. Lokalnie widoczne ślady rysunku.



Il. 9. R. Hadziewicz, *Matka Boska z Dzieciątkiem*. Fragment lica po usunięciu wtórnych nawarstwień-tors dzieciątka. Lokalnie czytelny rysunek.



Il. 10. R. Hadziewicz, *Matka Boska z Dzieciątkiem*. Fragment lica po usunięciu wtórnych nawarstwień - dłoń Marii.



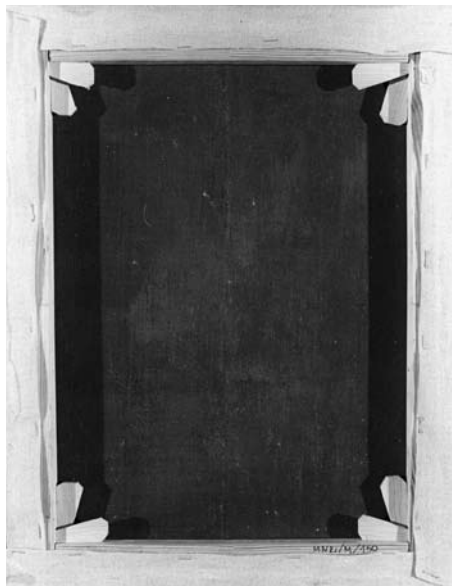
czyjny, widoczny w znacznej partii kompozycji (Il. 8, 9, 10). Karnacje malowane są cienko, półprzezryście, z grubszymi nawarstwieniami w partiach światła. Tło i błękitny płaszcz Madonny kryjące. Farby nakładane cienko, w partiach światła rozbiły o bardziej mięsistej fakturze. Partie cienia pogłębione laserunkami, głównie brązami, jedynie na płaszczu ciemnym błękitem. Malowidło pokryte było kilkoma warstwami pociemniałego werniksu, lokalnie widoczne zmienione kolorystycznie retusze.

Obraz już wcześniej odnawiano. Krosna były silnie rozklinowane, by powiększyć format doklejono fazę i listewkę na prawej krawędzi. Na górnej listwie zaobserwowano liczne otwory wylotowe owadów. Na krawędziach





Il. 11. R. Hadziewicz, *Matka Boska z Dzieciątkiem*. Lico po konserwacji.



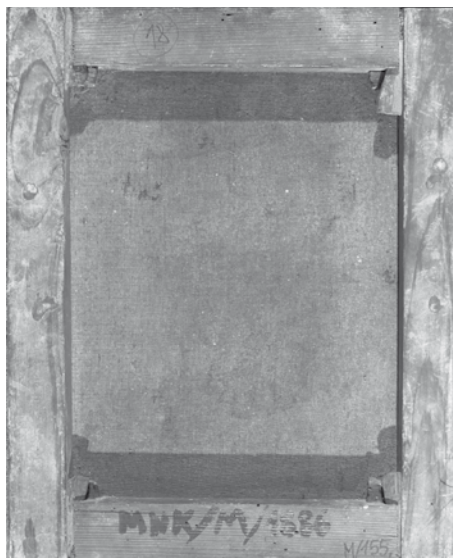
Il. 12. R. Hadziewicz, *Matka Boska z Dzieciątkiem*. Odwrocie po konserwacji.

krosien, w miejscach zagięcia podobrazia oraz na krajkach, w okolicach gwoździ liczne wykruszenia warstwy malarskiej z gruntem. Niewielkie ubytki warstwy malarskiej skupiały się przy dolnej krawędzi obrazu i w partii brązowougrowego szalu Marii oraz przy szwie. Przetarcia na wypukłościach powierzchni w partiach szaty i tła. Delikatne przemycia w okolicy twarzy Marii. Zadrapanie w partii karnacji Dzieciątka. Liczne retusze warstwy malarskiej oraz wtórne podkreślenia formy na ugrowym szalu. Powierzchnia była zabrudzona i pokryta kilkoma warstwami pożółkłego werniksu. Widoczne zmienne kolorystycznie retusze, zwłaszcza na linii szwu. Podobrazie przewoskowane było od odwrocia.

Obiekt został poddany pełnej konserwacji. Po wykonaniu dokumentacji fotograficznej i przygotowaniu programu prac, zdjęto ramę, która również została poddana konserwacji, a następnie odpięto płótno z krosien. Po rozprasowaniu krajek przystąpiono do usuwania zanieczyszczeń powierzchniowych. Na podstawie prób wybrano słaby roztwór *Contradu 2000*, którego działanie przerywano wodą. Przemalowania i werniksy usuwano metanolem neutralizowanym terpentyną (Il. 6). Zabrudzenia z odwrocia oraz masę woskową (wprowadzoną tam podczas poprzedniej konserwacji w celu konsolidacji) usunięto mechanicznie i doczyszczono toluenem. Jako spoiwo konsolidacyjne wybrano BEVA 371, zastosowaną ją jako 15% roztwór w toluenie. Wykitowano ubytki zaprawy jasnougrowym kitem akrylowym *Tikkurila*. Zdublowano krajki BEVA 371, by wzmocnić i przedłużyć je do napięcia na nowe krosna. Sprasowano obraz licem do dołu na stole dublżowym w celu rozprasowania drobnych deformacji podobrazia i konsolidacji warstwy malarskiej, kitów i nowych krajek. Napięto obraz na nowe krosna. Zawerniksowano powierzchnię werniksem retuszarskim *Talens* i wyretuszowano ubytki warstwy malarskiej odsączonymi z nadmiaru spoiwa farbami olejnymi z dodatkiem werniksu retuszarskiego (Il. 11). Po zawerniksowaniu dzieło oprawiono w odnowioną ramę.



Il. 13. R. Hadziewicz, *Św. Izydor Oracz*, MNKi/M/155. Lico przed konserwacją.



Il. 14. R. Hadziewicz, *Św. Izydor Oracz*. Odwrocie przed konserwacją.

*Św. Izydor*<sup>4</sup> jest niewielkim obrazem olejnym w kształcie prostokąta 34,8x28,3 cm. Scena wyobraża klęczącego przed krucyfiksem młodego mężczyznę w chłopskim stroju, u jego stóp znajduje się pies i stadko owiec. W pejzażowym tle widoczny jest anioł orzący pole pługiem (Il. 13). Przedstawienie jest typowym ujęciem ikonograficznym<sup>5</sup>. Według hagiografii Izydor urodził się w Madrycie, w ubogiej ale religijnej rodzinie, która przeniosła się na wieś. Bieda zmusiła młodego chłopca do pracy w charakterze parobka u zamożnych sąsiadów. Zgodnie z legendą, gdy przyszedł święty pogrążony był w modlitwie, pracę za niego wykonywał anioł.

Święty Izydor Oracz<sup>6</sup> jest patronem rolników i Madrytu. W Polsce jest drugim patronem diecezji kieleckiej, stąd liczne na naszym terenie przedstawienia tego mało znanego dziś świętego.

Obraz napięty był na krosna drewniane, klinowe, bardzo delikatnie sfazowane poprzez wyoblenie wewnętrznej krawędzi (Il. 14). Namalowany na płótnie lnianym o gęstości 16x16 nitek „z” skrętnych na 1 cm<sup>2</sup>. Zaprawa ugrowa, powierzchnia zapewne szlifowana. Analizując technikę malowania wydaje się, że opracowany był monochromatycznie brązami, a nieliczne plamy barwne bieli, błękitu i czerwieni dodane zostały na etapie wykończenia malowidła.

Przed konserwacją obraz był mocno zabrudzony, z licznymi ekskrementami owadów, a werniks silnie pożółkły. Na całej powierzchni liczne przetarcia na wypukłościach faktury płótna. Gęsta, bardzo drobna siatka spękań na powierzchni miała tendencję do unoszenia się krawędzi łusek, co przy osłabieniu adhezji warstwy malarskiej z gruntem

<sup>4</sup> Prace konserwatorskie przy obrazie: M. Misztal, pod kierunkiem M. Mazurka. Konserwacja ramy A. Studzińska.

<sup>5</sup> V. Schaubert, H.M. Schindler, *Ilustrowany leksykon świętych*, Kielce 2008, s. 297.

<sup>6</sup> Inny święty o tym imieniu to św. Izydor z Sewilli, biskup, doktor kościoła, patron informatyków i Internetu, za: V. Schaubert, H.M. Schindler, *Ilustrowany leksykon...*, op. cit, s. 297.





Il. 15. R. Hadziewicz, *Św. Izydor Oracz*. Lico po konserwacji.

do płótna stanowiło zagrożenie dla pracy. Liczne, bardzo drobne ubytki rozsiane po powierzchni obrazu zabezpieczone były bibulką japońską. Krosna silnie zaatakowane przez owady - niektóre otwory wylotowe przechodziły przez lico obrazu. Stan płótna wymagał przeprowadzenia pełnej konserwacji. Odpięto je z krosien, a odwrocie oczyszczono mechanicznie. Lico oczyszczono z zabrudzeń powierzchniowych słabym roztworem *Contraadu 2000* neutralizowanego wodą, oraz mechanicznie doczyszczono ekskrementy owadów. Wtórne, pociemniałe werniksy usunięto mieszaniną toluenu z metanolem - metoda została wybrana na podstawie prób przeprowadzonych na fragmencie dzieła. Działanie rozpuszczalników neutralizowano terpentyną balsamiczną. W celu skonsolidowania warstw przesycono obiekt od odwrocia roztworem BEVA 371 w toluenie, a po odparowaniu rozpuszczalnika i po

doklejeniu na to samo spoiwo krajek z włókniny poliestrowej zdublowano obraz na stole dublżowym. Ubytki zaprawy uzupełniono kitem akrylowym w kolorze ugrowym i opracowano ich powierzchnię. Lico zawerniksowano werniksem retuszerskim *Maimeri*. Wypunktowano ubytki warstwy malarskiej odsączonymi farbami olejnymi z dodatkiem werniksu retuszerskiego (Il. 15).

**Święty uzdrawiający dziecko**<sup>7</sup>. Jest to jedyny z tej grupy obraz namalowany na czerwonej zaprawie. Olej na płótnie, wymiary: obraz 62,2x50 cm, rama 75,5x61,4 cm.

Przedstawia (Il. 16) scenę rozgrywającą się w przestrzeni miejskiej zasugerowanej fragmentami monumentalnych budowli po bokach obrazu. Święty w stroju pielgrzymim przykłęka i modli się z rozłożonymi rękoma wpatrując się w niebo. Na pierwszym planie umieszczona została w dramatycznych pozach grupa osób: od lewej mężczyzna podtrzymujący omdlewającą dziewczynkę, siedząca kobieta podtrzymuje głowę półleżącej młodej dziewczyny, w prawym dolnym narożniku postać leżąca twarzą do ziemi - oplakuje zmarłe dziecko. W tle między budynkami zarysy innych postaci. Jak do tej pory święty nie został zidentyfikowany, lecz atrybuty takie jak pies z chlebem w pysku wylaniający się za postacią modlącego się mężczyzny i ubiór pielgrzyma: kij i kapelusz wskazują na św. Rocha<sup>8</sup>. Silne kontrasty światłocieniowe potęgują dramatyczną wymowę przedstawienia.

Roch urodził się jako jedyny syn rządcy Montpellier. W wieku 19 lat stracił oboje rodziców. Po sprzedeniu znacznego majątku rodziców, rozdał wszystko ubogim i wyruszył do Rzymu. We włoskim miasteczku Acquapendente zastała go epidemia dżumy. Tam w miejscowym szpitalu opiekował się zarażonymi. W Rzymie spędził trzy lata, gdzie dokonał wielu cudownych uzdrowień. W czasie powrotu do Francji zaraził się dżumą

<sup>7</sup> Prace konserwatorskie przy obrazie: A. Celichowska pod kierunkiem M. Mazurka. Konserwacja ramy A. Studzińska.

<sup>8</sup> V. Schaubert, H.M. Schindler, *Ilustrowany leksykon...*, op. cit., s. 628-629.

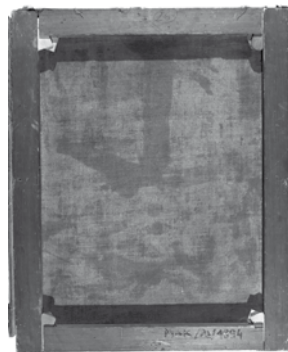
w Piacenzie. By nie zarażać innych ukrył się w pobliskim lesie. Według podania wytopił go tam pies, który przynosił mu pożywienie. Miał wówczas cudownie wyzdrowieć. Udał się w drogę powrotną do Francji, lecz na granicy wzięty został za szpiega włoskiego i wtrącony do więzienia, gdzie zmarł nierozpoznany<sup>9</sup>.

Plótno podobrazia jest cienkie, o gęstości 13x13 nitek wтку i osnowy/ cm<sup>2</sup>, niebielone - napięte było na krosna drewniane ruchome. Zaprawa emulsyjna lub olejna barwiona w masie na ciemnoczerwony kolor. Warstwa malarska w dużych płaszczyznach wykorzystuje barwę gruntu. W partiach światła delikatne impasty, na pozostałych powierzchniach warstwa jest wyjątkowo cienka. W partii nieba widoczne różowe podmalowania. Obraz jest ciemny, z nikłymi plamami barwnymi (szaty, karnacje), w dużym stopniu o kolorystyce decyduje brunatnoczerwony kolor zaprawy. Powierzchnia była zabrudzona i pokryta pociemniałym werniksem, co spowodowało, że kompozycja stała się mało czytelna (Il. 16). Przy dolnej krawędzi niewielki ubytek płótna. Wykruszenia warstwy malarskiej wraz z gruntem widoczne były wzdłuż wszystkich krawędzi, a także pod stopą świętego. Warstwa malarska bardzo cienko naniesiona jest w wielu miejscach poprzecierana, cała powierzchnia pokryta gęstą siatką spękań (Il. 18). Ciemne partie były prawie nieczytelne - na ciemnym gruncie z lewej strony (w partii kolumny) widoczny szkic kompozycji wykonany czarną farbą. Drobne pionowe wykruszenia warstwy malarskiej z gruntem zabezpieczone były woskiem.

Obraz wymagał pełnej konserwacji. Po zdemontowaniu ramy zdjęto płótno z krosien. Zabrudzenia powierzchniowe i stare werniksy usunięto metodą dobraną na podstawie prób. Stosowano lacknaftę tj. mieszaninę lacknafty z toluenem, w partiach szczególnie zabrudzonych wykorzystano dioxan neutralizowany petroleem. Odwrocie oczyszczono mechanicznie. Doklejono nowe krajki na POW wzmacniając spoinę tzw. mostkowaniem, częściowo widocznym od odwrocia po napięciu na krosna (Il. 21). Ubytki zaprawy uzupełniono kitem akrylowym *Tikkurila* w kolorze zbliżonym do zaprawy. Skonsolidowano pracę wprowadzając od odwrocia roztwór BEVA w toluenie i sprasowano obraz na stole dublażowym licem do dołu. Po napięciu na nowe krosna i podmalowaniu kitów akwarelą zawerniksowano lico werniksem retuszerskim *Talens* i wypunktowano ubytki odsączonymi farbami olejnymi tej samej firmy. Z powodu dużych



Il. 16. R. Hadziewicz, *Święty uzdrawiający dziecko*, MNKi/M/168. Lico przed konserwacją.



Il. 17. R. Hadziewicz, *Święty uzdrawiający dziecko*. Odwrocie przed konserwacją.



Il. 18. R. Hadziewicz, *Święty uzdrawiający dziecko*. Fragment lica przed konserwacją.

<sup>9</sup> Ibidem.



Il. 20. R. Hadziewicz,  
*Święty uzdrawiające dziecko*. Lico po  
konserwacji.

Il. 19. R. Hadziewicz,  
*Święty uzdrawiające dziecko*. Lico po zało-  
żeniu kitów.

Il. 21. R. Hadziewicz,  
*Święty uzdrawiające dziecko*. Odwrocie  
w ramie po  
konserwacji.



przetarć przy tym obrazie, nie można było ograniczyć retuszy jedynie do kitów, konieczne było scalenie przetarć.

Obraz *Bóg Ojciec* kupiony został do zbiorów muzeum w 2007 roku. Jest to olej na płótnie o wymiarach 64x57 cm. Nie wymagał przeprowadzania zabiegów konserwatorskich.

W 2009 roku konserwowany był jeszcze jeden obraz sakralny pochodzący ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie *Święta rodzina*<sup>10</sup> (Il. 22). Jest to szkic do większej kompozycji znajdującej się w tym samym muzeum. Praca ma kształt prostokąta leżącego 41x49,5 cm.

Warstwę malarską pokrywał poźółkły i zmatowiały werniks, powierzchnia była zabrudzona, występowały liczne retusze wykonane na kitach o niestarannie opracowanej fakturze. Retusze zmatowiały i stały się widoczne tworząc nieregularne ciemne plamy. W świetle bocznym uczytelniała się faktura płótna odbitego w cienko położonej zaprawie. Miejscowo zaobserwowano spękania malowidła w formie delikatnej siatki. Przy krawędziach powstały odpryski do płótna. W górnym prawym narożniku nastąpiła niewielka deformacja podobrazia, a wokół krawędzi odcisnięte wewnętrzne listwy krosna. Obraz był zdublowany na płótno lniane i kłajster, marginesy płótna dublażowego przycięte. Na odwrociu (Il. 23) numery inwentarzowe MNK oraz wykonana czarną farbą inskrypcja: *...pomysł...R. Hadziewicza fr.*

*do większego obrazu 1844-.....*

*Weselmy się radujmy się Bogu cześć i chwałę  
dajmy.*

*Kochanemu Bratu Antoniemu*

*Na pamiątkę Wielkiego cudu jaki Miłosierdzie*

*Boże gotuie dla Polski-*

*Brat Teodor*

Na płótnie resztki papieru - zapewne po dublażu, gdyż inskrypcja częściowo napisana jest na fragmentach tego papieru. Powierzchnia miejscowo zaplamiona spoiwem dublażowym. Przedstawienie napięte było na krosnach drewnianych, sfazowanych, widlicowych z klinami.

Obraz Hadziewicza namalowany jest na płótnie lnianym o splocie płóciennym - równym, gęsto tkanym, o gęstości 18x18 nitek „Z” skrętnych. Po rozdublowaniu odwrocia płótna odsłonięto napis odwzorowany w trakcie poprzedniej konserwacji na płótno dublażowe (Il. 24).

Zaprawa biała, nieszlifowana występuje również na krajkach, co może świadczyć o zastosowaniu tzw. zaprawy fabrycznej, użyciu krosien pomocniczych, lub użyciu jako podobrazia wcześniej przygotowanego większego płótna. Podczas prac konserwatorskich na lewej krawędzi zaobserwowano ślad kompozycji, niebędący kontynuacją przedstawienia, ponadto w miejscach ubytków i przetarć warstwy malarskiej ślady kolorystyczne nieuzasadnione kompozycyjnie. W przetarciu - w partii dłoni Marii i na udzie Dzieciątka - zauważono łukowy ślad błękitnych i czerwonych linii (Il. 26), w punktowych przetarciach, na czole Marii widoczne były ślady czerwieni o kraplakovym odcieniu. Ślady te mogą świadczyć o wtórnym użyciu podobrazia przez autora, lub o zmianach koncepcji w trakcie pracy. Wykonano analizę reflektografii w podczerwieni, przy użyciu kamery Infra Red Integrated System (Bresciani), lecz nie przyniosła ona oczekiwanych rozstrzygnięć.

Obraz malowany jest cienko i gładko miękkimi dotknięciami pędzla. Kolory przenikające się ze sobą, lokalnie pogłębione laserunkami. Werniksy pokrywające lico były

<sup>10</sup> Konserwacja obrazu M. Misztal, pod kier. M. Mazurka. Konserwacja ramy A. Studzińska.





Il. 22. R. Hadziewicz, *Święta Rodzina*, MNK-IIa-700. Lico przed konserwacją.

Il. 23. R. Hadziewicz, *Święta Rodzina*. Odwrocie przed konserwacją.

Il. 24. R. Hadziewicz, *Święta Rodzina*. Usuwanie płótna dublażowego.

wtórne, co jednoznacznie potwierdzają przemycia warstwy malarskiej.

Program prac opracowany został przez pracownię konserwatorską Muzeum Narodowego w Krakowie, modyfikowany komisyjnie w trakcie prac<sup>11</sup>. Pierwotnie program zakładał wykonanie jedynie konserwacji estetycznej, w trakcie prac był jednak modyfikowany.

Obraz wyjęty z ramy, poddano analizie wizualnej i porównano z dokumentacją fotograficzną przed konserwacją (badania i fotografie w świetle widzialnym, ultrafiolecie i podczerwieni). Odkurzone lico i odwrocie, przy krawędziach wykonano niewielkie próby usuwania werniksów i przemalowań. Podczas analizy stanu zachowania i przy wykonywaniu prób przekonano się, że obraz ma tendencję do odpajania się zaprawy i niezbędna jest konsolidacja warstw. Do prawidłowego wykonania tego zabiegu trzeba było usunąć wtórne płótno i spoiwo dublażowe, niezbędne okazało się rozszerzenie zakresu prac. Po komisji konserwatorskiej, na której przedstawiono problem, i uzyskaniu zgody z MNK, ponownie przystąpiono do prac przy obrazie.

Usunięto z lica wtórne werniksy i częściowe przemalowania. Jako podstawowy środek do usuwania werniksu wytypowano rozpuszczalnik w żelu (art. B07461) - działanie rozpuszczalnika przerywano terpentyną balsamiczną. Lokalnie w miejscach grubych nawarstwień retuszy konieczne było użycie mocniejszych środków, takich jak metanol i dwumetyloformamid. Ze względu na kruchość warstw rozpuszczalniki stosowano kontaktowo, lub metodą rolingu, z maksymalnym ograniczeniem tarcia. Równocześnie doczyszczano zbyt szeroko założone kity. Po doczyszczeniu obrazu na tyle, na ile było to możliwe, przy osłabionej adhezji warstw malarskich postanowiono zająć się pracami na odwrociu przygotowującymi obiekt do konsolidacji. Zabezpieczono lico bibulką japońską na BEVE, zdjęto płótno z krosien. Rozdublowano go mechanicznie (Il. 24). Podczas tego zabiegu odsłonięto inskrypcję na płótnie oryginalnym. Usunięto mechanicznie z odwrocia spoiwo dublażowe. Aby podczas usuwania kłajstru nie doszło do uszkodzenia inskrypcji - doczyszczano odwrocie do krawędzi liter (Il. 25). W trakcie prac stwierdzono, że stan zachowania podobrazia jest na tyle dobry, że ponowny dublaż jest zbędny.

Przesycono od odwrocia płótno roztworem BEVA371 w toluenie w celu impregnacji i po usunięciu bibulki z lica skonsolidowano dzieło na stole dublażowym. Podczas tego zabiegu dokleiono pasy brzeżne. Przystąpiono do doczyszczania pozostałości trudno usuwalnych przemalowań. Równocześnie usuwano zbyt szeroko położone kity, oraz



Il. 25. R. Hadziewicz, *Święta Rodzina*. Odwrocie podczas usuwania kłajstru.



Il. 26. R. Hadziewicz, *Święta Rodzina*. Fragment lica w trakcie prac konserwatorskich – czerwona i błękitne ślady wcześniejszej kompozycji widoczne w przemyciu na dłoni Marii.

<sup>11</sup> Komisje konserwatorskie z udziałem wicedyrektora do spraw Konserwacji i Przechowywania Zbiorów - MNK Janusza Czopa i kierownika Pracowni Konserwacji Malarstwa i Rzeźby w Sukienicach Elżbiety Zygier. Szczegółowy opis prac zawarty w dokumentacji konserwatorskiej.



Il. 27. R. Hadziewicz, *Święta Rodzina*.  
Usuwanie wtórnych nawarstwień z lica.



Il. 28. R. Hadziewicz, *Święta Rodzina*.  
Lico po kitowaniu.

intensywne kolorystycznie kity czerwone. Szarozielone kity wtopione w tonację obrazu w miarę możliwości zostały pozostawione. Ponieważ sposób malowania obrazu jest złożony - składa się z wielu nawarstwień i różnych śladów kolorystycznych pojawiających się w przetarciach pod warstwą malarską, prace przy doczyszczaniu prowadzone były równocześnie na całej powierzchni obrazu, co pozwalało na kontrolę porównawczą całości (Il. 27). W trakcie przerw w pracy obraz pozostawał pod obciążeniem, gdyż po sprasowaniu zaobserwowano tendencję do unoszenia się krawędzi. Zgodnie z ustaleniami komisyjnymi część przemalowań zdecydowano się pozostawić i wykonać ich korektę kolorystyczną. Ubytki zaprawy uzupełniono kitem BEVA gesso otrzymanym z pracowni MNK, uzupełnienia zaizolowano szelakiem (Il. 28). Po zawernikowaniu lica werniksem retuszerskim wypunktowano ubytki i większe przetarcia warstwy malarskiej odsączonymi z nadmiaru spoiwa farbami olejnymi *Talens* z dodatkiem tego samego werniksu (Il. 29).

Analizując wszystkie konserwacje, jakim obrazy Rafała Hadziewicza były poddawane w pracowni MNKi<sup>12</sup> można zaobserwować bogaty warsztat artysty, który używał różnych podobrazów: tradycyjnego płóciennego, papierowego. Warto podkreślić, że na papierze i tekturze powstawały prace nie tylko podczas stypendium zagranicznego, co można tłumaczyć użyciem taniego i łatwego do transportu i przechowywania materiału, ale również studia kompozycyjne np.: *Ugolino* oraz wystudiowane obrazy większego formatu, takie jak *Portret Floriana Jarońskiego*. Artysta malował zarówno na białych jak i barwnych podobrazach, w przypadku papieru wykorzystywał jego ton barwny malując bez zaprawy. Na białej zaprawie namalował m.in. obraz *Matka Boska z Dzieciątkiem*, na czerwonej *Święty Uzdrawiający dziecko* i *Portret Ludwika Gropplerowej*, ugrówy ton ma podobrazie *Św. Izydora*. Udało się zaobserwować zastosowanie zaprawy dwuwarstwowej np. w podobrazie *Matki Boskiej z Dzieciątkiem*.

Kompozycja zazwyczaj narysowana była piórkiem(?) i tuszem. Nawet tak niewielkie fragmenty rysunku, jakie udało się zaobserwować dzięki zjawisku pentimenti, wykazują ogromną zbieżność z zachowanymi szkicami artysty. Przy obrazie *Matka Boska z Dzieciątkiem* dopatrzone są fragmenty siatki służącej do powiększania szkicu - ana-

<sup>12</sup> M. Misztal, *Obrazy Rafała Hadziewicza z okresu stypendium*, op. cit., RMNKi t. 26, s. 209-226; M. Misztal, *Malarstwo portretowe Rafała Hadziewicza w RMNKi*, t. 27, Kielce 2012, s. 199-225.



Il. 29. R. Hadziewicz, *Święta Rodzina*. Lico po konserwacji.

logiczną zaobserwowano na rysunku *Nawiedzenie* MNKi/Gr/7.

Malarz czasem używał fotografii, np. *Portret ojca* (a raczej Bartosza Głowackiego), potwierdza to inskrypcja na *Portrecie Jadwigi Głowackiej*.

Sposób modelowania obrazów jest różny - zależny od barwy zaprawy, formatu i zapewne przeznaczenia. Modelunek karnacji budowany wyszukany na palecie tonem kolorystycznym (*Sybilla*), lub miękki i półkryjący - niemal w tym samym tonie z rysunkowym podkreśleniem detali (*Dziewczyna w niebieskiej sukience*). Podobny sposób modelunku zaobserwowano w obrazie *Św. Mikołaj* w kościele w Lisowie. W części prac np. w *Portrecie Ludwiki Gropplerowej*, czy *Portrecie żony* karnacje modelowane są na zielonkawym podmalowaniu przebijającym w półcieniach. Modelunek jest gładki, światłocien uzyskiwany przez rozjaśnienie koloru lokalnego, jedynie w partiach najwyższych światła nawarstwienia jest nieco bardziej mięsisty. Obca jednak jest mu wysoka faktura i śmiało impasty.

Do pełnego rozpoznania warsztatu artysty niezbędne są badania chemiczne stosowanych przez niego materiałów. W przypadku omawianego autora Muzeum Narodowe w Krakowie wykonało badania 13 obrazów ze zbiorów własnych<sup>13</sup>. Planowane jest poszerzenie badań o wybrane obiekty z kolekcji Muzeum Narodowego w Kielcach.

Przygotowywana wystawa monograficzna pozwoli na bezpośrednie porównanie sposobu pracy artysty, duktu jego pędzla, i miejmy nadzieję, że przyczyni się do przypomnienia dorobku i znaczenia tego nieco już zapomnianego i niedocenianego artysty.

Małgorzata Misztal

<sup>13</sup> J. Czop, E. Zygiel, *Rozpoznanie warsztatu Rafała Hadziewicza (1803-1886) w oparciu o badania analityczne obrazów ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, maszynopis.



RAFAŁ HADZIEWICZ'S PAINTINGS OF RELIGIOUS SUBJECT MATTER  
- REMARKS CONCERNING THE PAINTING TECHNIQUES  
AND RESTORATION PROBLEMS,  
BASED ON THE WORKS IN COLLECTION OF  
THE NATIONAL MUSEUM IN KIELCE

Rafał Hadziewicz's paintings of religious subject matter make the most technically diverse group of the artist's works at the National Museum in Kielce. In a big part they are copies of eminent masters' works. Hadziewicz made these copies in Italy in 1832, and they were discussed in my previous article, devoted to restoration works on the artist's paintings. The group in question includes also the following paintings: St Mary Magdalene, Madonna and Child, St Isidore, A Holy Man Healing a Child, God the Father, Susanna and the Elders - the latter two have not been subject to renovation works before the intended monographic exhibition. In 2009, another painting of this subject matter, The Holy Family, from the collection of the National Museum in Kraków, was renovated in our Conservator's Studio.

To sum up - during the renovation works a technical wealth of the artist's skills could be observed. Hadziewicz used different grounds: a traditional one, i.e. canvas (Madonna and Child, Portrait of the Artist's Wife in a Wedding Dress) and a paper ground (Ugolino, Portrait of Florian Jaroński).

The artist painted both on white (Madonna and Child) and colourful grounds (A Holy Man Healing a Child, Portrait of Ludwika Groppler). In Madonna and Child two-layer undercoat was applied.

In case of paper grounds Hadziewicz used their own colour tones, painting without undercoat. The composition was usually drawn in pen and ink. Even small fragments of the drawings bear a great similarity to the survived sketches by the artist. During the renovations works on Madonna and Child fragments of a grid used to enlarge the sketch were spotted.

Sometimes the artist used a photo Portrait of the Father (or rather of Bartos Głowacki), which is confirmed by the inscription on the Portrait of Jadwiga Głowacka .

Hadziewicz's manner of modeling images is manifold. It depends on the colour of the undercoat, format, and perhaps a purpose. The artist modelled a tint with a suitable colour tone found on the palette (Sybil) or used a soft and semi-covering modelling, almost in one tone with drawing enhancement of the details. In some works e.g. Portrait of Ludwika Goppler or Portrait of the Artist's Wife tints are modelled on a greenish undercoat, showing through in penumbras. The modelling is smooth, the effect of chiaroscuro is obtained by lightening the local colour, and only in parts of the most intense lights the layers are a bit thicker and "fleshy". Usually, however, strong texture and bold impasto were alien to the artist.

*Małgorzata Misztal*





METODYKA PRACY MUZEALNEJ



NATALIA ŁAKOMSKA

## NAUKA W SZKOLE I POZA SZKOŁĄ

W bazie Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów figuruje **480 muzeów**, w tym: 24 muzea państwowe, 310 muzeów samorządowych, 81 muzeów prywatnych<sup>1</sup>. Najważniejsze muzea w Polsce wpisane są do Państwowego Rejestru i gromadzą zbiory o wyjątkowej wartości dla kultury narodowej. Wśród nich znajduje się Muzeum Narodowe w Kielcach.

Liczba muzeów katalogujących obszary działalności ludzkiej stale rośnie, *W raporcie o stanie Edukacji muzealnej w Polsce* odnaleźć możemy badania dotyczące trzynastu rodzajów muzeów: historycznych, etnograficznych/ skanseny, przyrodniczych, kościelnych, regionalnych, specjalistycznych, techniki/ przemysłu, artystycznych, wnętrz, archeologicznych, wielodziałowych, martyrologicznych i wojskowych<sup>2</sup>.

Nowoczesne instytucje, które stają się przemysłem kulturowym, przenoszącym odbiorcę w świadome, mentalne i zmysłowe podróże po salach wystawowych, pozwalają tworzyć nowe skojarzenia, wrażenia i refleksje.

Dorota Folga-Januszewska w artykule *Muzeologia neuronalna. Inne spojrzenie na muzeum XX wieku*, zadaje pytanie: *...po co nam naprawdę te wszystkie muzea?* Dlaczego mamy potrzebę wyciągania z naturalnych kontekstów kultury pewnych elementów, po to by w sztucznej atmosferze na nowo stworzyć pewien układ, aranżację?

Nad zjawiskiem tym pracowano od lat 90. XX wieku na wydziałach medycyny i neurobiologii. Badania te stopniowo przenosiły się z laboratoriów, szpitali i instytutów do muzeów. Semir Zeki i Johnan Onians twierdzą: *...sytuacja muzealna, czy ...kontekst przestrzeni muzeum zmienia percepcję*. Wypreparowany przedmiot - eksponat muzealny przygotowany do upublicznienia, wstawiony pomiędzy inne obiekty zostaje zupełnie inaczej przeanalizowany i zdefiniowany przez nasz mózg. Odczuwalną przyjemność percypowania emocjonalnego można zwizualizować za pomocą fMRT (funkcjonalnego rezonansu magnetycznego) obserwując neuronalne połączenia naszego mózgu.

Zbierając, zestawiając i eksponując, tworzymy nowe konteksty, inną narrację, nową rzeczywistość. Instytucjonalną wizję, która organizuje się według własnych reguł, rządząc się zupełnie innymi prawami. Wchodząc w przestrzeń muzeum, odbiorca pozbawiony jest kontekstu czasoprzestrzennego: *...sytuacja muzealna* stymuluje pracę jego mózgu<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> <http://www.nimoz.pl/pl/bazy-danych/wykaz-muzeow-w-polsce> z 13.10.2013.

<sup>2</sup> M. Szelać, P. Górąj, *Edukacja muzealna w Polsce. Podsumowanie raportu o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, pod red. M. Szelać, *Edukacja muzealna w Polsce. Sytuacja, kontekst, perspektywy rozwoju...*, Warszawa 2012, s. 34.

<sup>3</sup> <http://www.neurohistoriasztuki.umk.pl/pliki/dfj1.pdf>, passim, z 1 grudnia 2013.

Muzea tworzą nowe rzeczywistości, ale czy są one prawdziwe? John Dewey mówi: *...prawdziwe jest to co jest prawdą w określonej sytuacji*. Prawdę buduje osoba, czas, miejsce i okoliczności. Weryfikacji prawdy dokonuje czyn - jeżeli nowa metoda - działanie, sposób, lub narzędzie przyczyni się do rozwiązania problemu to znaczy, że jest ona przydatna. Czyli to jest prawdziwe, co praktycznie przydatne. Prawda jest tworzona na potrzeby naszego dziś i teraz. Dlatego uczenie się w XXI wieku następuje poprzez wnikliwe badanie odkrytych już istniejących wartości<sup>4</sup>.

W muzeum odbywa się w praktyce bezkontekstowe *...percypowanie obiektu*, który przez chwilę staje się pozbawionym kontekstualizacji przedmiotem, po dokonaniu materialnej i zmysłowej identyfikacji - przedmiot ten ponownie trafia do obszarów znaczeń, jednak traci on swą pierwotną przynależność zmieniając się w strukturę, która nazywa się kolekcją<sup>5</sup>.

### WSPÓŁCZESNA EDUKACJA

Nowoczesne szkolnictwo opiera się na filozofii poznania i filozofii kolekcji. Realizuje swoje założenia ideowe poprzez odpowiednie przekazywanie wiedzy z różnych dziedzin nauki. Ich wzajemna korelacja prowadzi do poznawania prawdy o świecie. Jest to kreowanie twórczości, a jej jednym z ogniw jest odrzucenie - destrukcja. Należy odrzucać i burzyć, aby mogło powstać coś nowego. Jednak przed odrzuceniem należy to poznać. Najpiękniejszą cechą tego procesu jest tolerancja - zrozumienie. Bez poznania różnorodności tez i teorii, wykształcimy społeczeństwo, które będzie umiało kopiować i przetwarzać informacje, ale nie będzie potrafiło tworzyć i dostosowywać się do zmian. Powinniśmy tak uczyć, aby zdobyta wiedza i umiejętności były przydatne uczniowi za trzydzieści lat.

Badania, które przeprowadzono na grupie dzieci uczęszczających cztery godziny tygodniowo na zajęcia edukacyjne do galerii malarstwa dowiodły, że mają one o ok. 15% wyższą od rówieśników zdolność kojarzenia pojęć abstrakcyjnych i podejmują tzw. „trafne przestrzennie”, decyzje<sup>6</sup>.

Biorąc pod uwagę najnowsze badania, wyznaczyliśmy kierunek edukacyjnych funkcji Muzeum Narodowego w Kielcach. Podstawowym jej celem aktywności jest przestrzeń muzealna.

### NAUKA W POLSKIEJ SZKOLE I W MUZEUM

Prezes Polskiej Akademii Nauki prof. Michał Kleiber ocenia funkcję kultury jako jeden z podstawowych czynników pobudzających innowacyjność w karierach indywidualnych. Czynnikiem uczestnictwa w kulturze uważa za istotny dla rozwoju kraju.

Niestety, w dokumencie „Strategia Rozwoju Muzealnictwa - Raport” opracowany przez Narodowy Instytut Muzealnictwa zespół redakcyjny stwierdza: nauczyciele nie są przygotowani do prowadzenia zajęć, które przenoszą punkt ciężkości z przekazywania np.: *...wiedzy o ...sztuce czy zabytkach* na współdziałanie i wyzwalanie inwencji w kreowaniu różnorodnych działalności kulturotwórczych.

<sup>4</sup> J. Skutnik, *W kręgu myślenia pragmatycznego i personalistycznego – dwie orientacje w edukacji muzealnej?*, pod red. W. Wysok, A. Stępnik *Edukacja muzealna w Polsce*, Lublin 2013, s. 87.

<sup>5</sup> [http://www.neurohistoriasztuki.umk.pl/pliki/dfj1\\_passim.pdf](http://www.neurohistoriasztuki.umk.pl/pliki/dfj1_passim.pdf) z 1 grudnia 2013.

<sup>6</sup> Ibidem.

Rzeczywistość polskiej szkoły nie wyzwala w uczniach potencjału twórczego. W polskim systemie edukacji i rządowych strategiach centralne miejsce zajmują egzaminy w formie końcowych testów. Niestety, na podstawie wypełnionych testów nauczyciele nie są w stanie zbadać poziomu intelektualnego ucznia, nie mogą odpowiedzieć sobie na pytanie, w jaki sposób uczeń rozwiązuje problemy, czy też jak podejmuje decyzje w nietypowych sytuacjach. Nie jesteśmy w stanie za pomocą testu ocenić jego wrażliwości, kreatywności lub innowacyjności. Testy też wykluczają możliwość oceny pracy ucznia w zespole<sup>7</sup>.

A to przecież umiejętności priorytetowe dla projektu systemowego „Kompetencje kluczowe. Zalecenie Parlamentu Europejskiego z 18 grudnia 2006 roku (2006/96/WE)”.

Podstawą stworzonych programów edukacyjnych Muzeum Narodowego w Kielcach jest założenie Williama J.J. Gordona - autora synektyki, który pracował nad mechanizmami twórczości. Jego obserwacje doprowadziły do wniosku, że kreatorzy posługują się swoistymi „sposobami”, pozwalającymi na skuteczne rozwiązanie problemów. Mechanizmy te określił jako: *...analogię prostą, personalną, fantastyczną i symboliczną*.

Wszelakceptowana definicja twórczości brzmi: *...coś nowego, oryginalnego, jednocześnie użytecznego i wartościowego. Droga do „nowego” prowadzi przez wyzwolenie się z utartych schematów, rozwiązań i pomysłów*. Stąd w synektyce wysoko ceni się rozwiązania zwirowane, humorystyczne, takie, które na pierwszy rzut oka wydają się być nierealne, zupełnie pozbawione sensu.

Drugim teoretycznym założeniem, na którym oparte są programy edukacyjne w Muzeum Narodowym w Kielcach jest teza o obrazowym charakterze myślenia twórczego. Przyjęto, że istotnym czynnikiem rozwoju i kształtowania twórczej aktywności młodego człowieka jest kształtowanie percepcji wzrokowej. Percepcja wzrokowa jest swoistym procesem uczenia się, który przebiega przez całe życie człowieka, kształtuje rozwój jego struktur poznawczych. Postrzeganie rzeczywistości formuje obraz przedmiotu w wyobrażeniach. W kolejnych etapach życia rozwijane są skłonności dokładnego przyglądania się różnym rzeczom i zjawiskom, jego analiza staje się coraz dokładniejsza. Przez całe życie dokonujemy syntezy elementów w procesie postrzegania. Umiejętność ta wzrasta z wiekiem i aż do śmierci uczymy się systematycznie i planowo postrzegać<sup>8</sup>.

Wycieczka poza mury szkoły może być dobrym bodźcem do zmiany w nastawieniu do kształcenia i wychowania. Programy edukacyjne, które powstały w latach 2010-2013 w Muzeum Narodowym w Kielcach są autorskimi projektami specjalistów różnych dziedzin nauki. Pracujemy w zespołach, konsultując swoje pomysły z historykami, historykami sztuki, filologami, archeologami. Prowadzimy zajęcia, które wyciągają ucznia ze stanu biernego słuchacza i czynią z niego wnikliwego badacza.

Rozbudzanie ciekawości to cel muzealnej edukacji. Dobrze zrealizowane zajęcia mają przede wszystkim zadziwić i zachęcić do myślenia, a w konsekwencji pobudzać wyobraźnię, która potem przerodzi się w pasję<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> J. Strzemieczny, *Testocentryzm w edukacji - co zamiast?*, pod red. P. Zbieranka, *Jaka przyszłość Polskiej edukacji?*, Gdańsk 2012, s. 25-38.

<sup>8</sup> N. Łakomska, *Jak twórczo edukować?* Prezentacja projektu edukacyjnego opartego na działalności wystawienniczej „Kamienicy pod Trzema Herbami”: *Fiński epos Kalewala w ilustracjach A. Korpaka* w: J. Matyja red. *Widzenie dzieła sztuki. Percepcja i interpretacja. Materiały z Ogólnopolskiej Konferencji Naukowo-Metodycznej 7 Triennale Sztuki Sacrum*, Częstochowa 2010, s. 45-50.

<sup>9</sup> M. Braun, M. Mach, *Jak pracować z uczniem zdolnym?*, Warszawa 2013, s. 7-17.



## ZAPLECZE EDUKACYJNE MUZEUM

Wyposażenie w nowoczesne narzędzia pracy: komputery laptopy, projektory, ekrany, tablice multimedialne, nowoczesne pomoce dydaktyczne, którymi dysponuje muzeum, to gwarancja realizacji ciekawych zajęć. Aby zaplecze edukacyjne spełniało swoją rolę, trzeba go modernizować i ulepszać - dobra edukacja, to edukacja idąca z duchem czasu, zmienna.

Od 2010 roku udało się zmodernizować oddział - Pałacyk Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku. Ten zabytkowy obiekt wzbogacił się o edukacyjną ekspozycję na piętrze: *Sienkiewicz - dopełnienie*.

Najmłodszy oddział MNKi - Muzeum Dialogu Kultur - od podstaw został zaprojektowany tak, aby pełnić funkcje edukacyjne. Tuż po wejściu do obiektu, na korytarzu znajdziemy multimedialną kostkę dialogu międzykulturowego, a ponadto salę konferencyjną na 100 osób i salę edukacyjną z pełnym wyposażeniem - z możliwością prezentacji i przygotowywania potraw z różnych stron świata. Parter „Kamienicy pod Trzema Herbami” zajmuje „źródło wiedzy” - zmodernizowana biblioteka i czytelnia muzealna licząca pięć tysięcy woluminów.

Odpowiednio przygotowany zespół pracowników, dobra organizacja oraz stała współpraca ze Świętokrzyskim Centrum Doskonalenia Nauczycieli, to filary na których opiera się muzealna edukacja. Tak sprawne funkcjonowanie edukacji muzealnej zjednały jej lokalnych pracodawców, m.in. firmę Lafarge Cement i Grupę Edukacyjną. Dzięki sponsorom stworzono przestrzeń do swobodnej, bezpłatnej, rodzinnej edukacji w najstarszym z oddziałów MNKi - Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach.

Wprowadzone zmiany dotyczyły również tematów i programów nauczania, przede wszystkim dostosowano przekazywane treści do poziomu wiedzy uczestników, zrezygnowano m.in. z wykładu - na rzecz dyskusji. Odrzucone zostały formy skupiające się na zapamiętywaniu wiadomości - na rzecz kształtowania umiejętności i praktycznego zastosowania wiedzy. Obecnie wdrażane są metody aktywizujące: indywidualne jednolite (warsztaty, laboratoria i ćwiczenia twórcze) oraz zbiorowe (dyskusja).

## MUZEOLOGIZACJA ŚWIATA PRZYBIERA TAKŻE POSTAĆ WIRTUALNĄ

W 2011 roku efekty pracy edukacyjnej zostały zanalizowane i wstawione do „EDU wyszukiwarki”<sup>10</sup>.

Interaktywny interfejs strony pozwala użytkownikowi wybrać właściwe zajęcia edukacyjne w oparciu o takie kryteria, jak: wiek uczestników spotkania, forma organizacji, miejsce realizacji<sup>11</sup>.

W Internecie utworzona została przestrzeń muzealna dla dzieci. Na stronie [www.mnki.pl](http://mnki.pl) umieszczono podstronę „Edu Ma Mu” - miejsce interaktywnych gier dla najmłodszych, w które bawią się również dorośli. Wszystkie gry bazują na zbiorach muzeum. Pierwsza gra zaprasza uczestników do ogrodu włoskiego. W wirtualnym inspekcje można odnaleźć sadzonki i nauczyć się, jak prawidłowo zaprojektować ogród. Tylko geometryczny i symetryczny układ rabatki zachwyci widzów wirtualnej galerii

<sup>10</sup> <http://edukacja.mnki.pl/pl/oferta/> z 29 września 2013.

<sup>11</sup> [http://edukacja.mnki.pl/pl/oferta/wyszukiwanie\\_ofert/o,184,w\\_warsztacie\\_tkackim.html](http://edukacja.mnki.pl/pl/oferta/wyszukiwanie_ofert/o,184,w_warsztacie_tkackim.html) z 29 września 2013.



II. 1. Oferta edukacyjna.



II. 2. EDU wyszukiwarka.

projektantów zieleni<sup>12</sup>.

Następna gra przenosi uczestników do świata ceramiki. Porozrzucone puzzle, to wybrane eksponaty z Działów: Rzemiosła Artystycznego, Sztuki Ludowej i Archeologii. Gracz skleja eksponat muzealny - sprawna ręka i oko młodego konserwatora potrafią odtworzyć motywy dekoracyjne<sup>13</sup>.

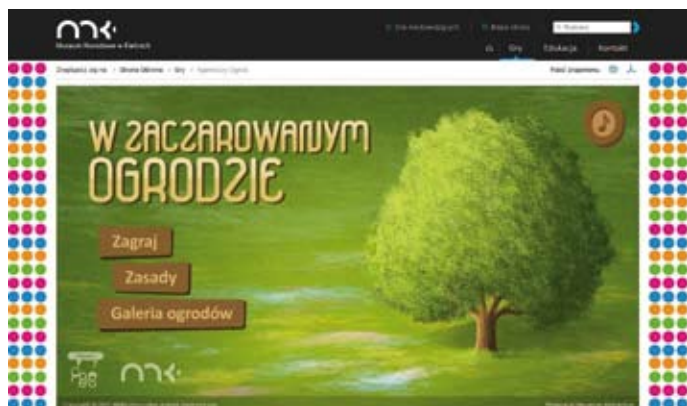
*W XVII-wiecznej szafie*, to kolejna propozycja zabawy pozwalająca w łatwy sposób poznać stroje szlachty polskiej, uwiecznione na portretach sarmackich. Tu odnajdziemy elementy naszego stroju narodowego - od onuc, aż po kołpak<sup>14</sup>.

Ostatnia gra przybliży uczestnikom postać pisarza związanego z regionem świętokrzyskim - Stefana Żeromskiego. *Kielce XIX-wieczne na pocztówkach* - nawiązują do przeszłości miasta: tu odnajdziemy zakamarki ulic, którymi spacerował młody Żeromski.

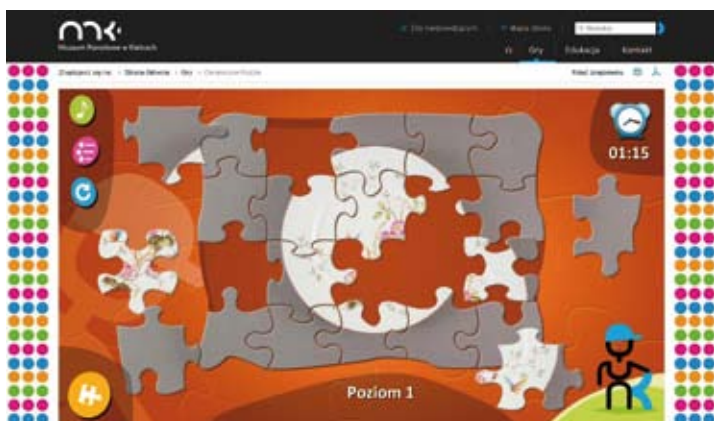
<sup>12</sup> [http://edumamu.mnki.pl/pl/gry/tajemniczy\\_ogrod/](http://edumamu.mnki.pl/pl/gry/tajemniczy_ogrod/) z 16.10.2013.

<sup>13</sup> <http://edumamu.mnki.pl/pl/gry/> z 16.10.2013.

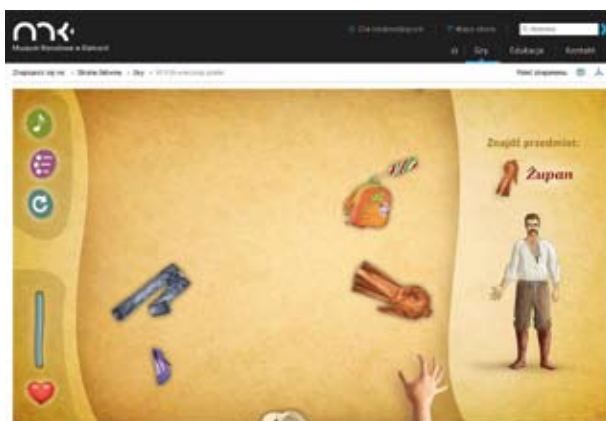
<sup>14</sup> [http://edumamu.mnki.pl/pl/gry/w\\_xvii\\_wiecznej\\_szafie/](http://edumamu.mnki.pl/pl/gry/w_xvii_wiecznej_szafie/) z 16.10.2013.



II. 3. Tajemniczy ogród.



II. 4. Ceramiczne puzzle.



II. 5. W XVII-wiecznej szafie.



Il. 6. Znajdź różnice.

## ROZMOWA I DYSKUSJA

Jednak kontakty edukatorów z uczestnikami zajęć mają w dużym stopniu charakter werbalny. Prowadzimy dyskusje i spory, a istotne jest to, co i jak mówimy. Niezwykle trudno jest opanować trudną sztukę prowadzenia dialogu, dopasować język przekazu i dobrać odpowiednie argumenty, kiedy rozmówcą jest zarówno siedmio- jak i osiemnastolatek.

By wejść w tok rozumowania ucznia, skupiamy się na pięciu zasadach tworzenia poprawnej wypowiedzi, m.in. starając się przekonać uczestników zajęć do przyjętych argumentów. Ważny jest pomysł - temat, który w ciekawy sposób dotyka problematyki zbiorów muzealnych. W ślad za tym tworzymy scenariusz i wybieramy metodykę pracy. Temat lekcji dotyczy jednego zagadnienia np. *Legiony Polskie. Lekcja patriotyzmu*. Prowadzimy dialog i poznajemy rozmówcę.

Muzeum Narodowe w Kielcach rocznie odwiedza ponad 50 tysięcy młodzieży. Podczas wizyt słuchamy i sprawdzamy wiedzę oraz umiejętności w różnych sytuacjach problemowych. Staramy się pobudzić do logicznego, przyczynowo-skutkowego myślenia.

Dbamy o odpowiednią atmosferę. Psychologowie twierdzą, że sposób przekazywania informacji w połowie zależy od bodźców niewerbalnych, czyli emocji, nastawień, wrażeń i odczuć. Pracownicy Działu Edukacji nie lekceważą, nie poniżają, nie wytykają niewiedzy - w myśl słów Winstona Churchilla: *Trzeba odwagi, żeby wstać i zacząć mówić. Trzeba też odwagi, żeby siąść i zacząć słuchać*<sup>15</sup>. Bo w muzealnych realiach nie zależy nam, aby złapać na niewiedzy, przytłoczyć informacjami i faktami. Zależy nam, aby uczestników zaintrygować, pobudzić do myślenia i uświadomić na świat, który nas otacza.

Kierujemy rozmową, zwięźle i jasno formułujemy poglądy, a spacerując po zabytkowych przestrzeniach z niezwykle starannością wybieramy miejsca, przy których należy się zatrzymać na dłużej, by opowiedzieć, przedyskutować i otrzymać celne pytania, na które udzielamy wyczerpujących odpowiedzi. Dyskutujemy - czyli wspólnie poszukujemy prawdy. Dbamy także o to, by treści ilustrowane były obrazami - żywą historią. Nasze ekspozyty lub tekst źródłowy traktujemy jak artefakty, którymi podpieramy swoją wypowiedź. W zamian oczekujemy: *Dlaczego? Po co?*

<sup>15</sup> M. Wesołowska-Starnawska, A. Filipiuk, W. Starnawski, *Bliżej świata*, Warszawa 2009, s. 16.

## INNY „PODAJNIK” WIEDZY

W szkole nauczyciel lub podręcznik pełni funkcję podajnika wiedzy. W podręczniku uczeń znajdzie definicje, a nauczyciel szybko odpyta, by sprawdzić poziom zdobytej wiedzy. Muzealni edukatorzy pracują z tekstem źródłowym i eksponatami muzealnymi - nie ograniczając uczniów do podręcznikowych definicji, dając szansę samodzielnego poznania świata i stworzenia własnej definicji. W muzeum nie liczy się ilość, ale jakość przekazywanych informacji. Podczas lekcji muzealnych, (trwających od 45 min. do 3 godzin) skupiamy się nad jednym zagadnieniem. Pytania to jeden z ważniejszych elementów scenariusza zajęć. Są to furtki do kolejnych niewiadomych. Uczestnicy, krok po kroku, docierają do sedna problemu. Uczeń rozwija zdolności kojarzenia, dedukowania i wyciągania wniosków.

## EDUKACJA BEZ DYSKRYMINACJI

Swoboda dobierania problematyki spotkań przez nauczyciela i kontakt ucznia z osobą kompetentną, to kolejny atut edukacji muzealnej. Podczas lekcji wszyscy mają równe szanse startu. Autor programu edukacyjnego bada grupę, zadaje pytania. Potem wszyscy otrzymują te same materiały edukacyjne i ćwiczeniówki. Tutaj nie obowiązuje podnoszenie rąk, każdy może swobodnie dzielić się wiedzą. Ważne jest by wszyscy czuli, że pracujemy w grupie i że umiejętności każdego z uczestników mogą się przydać. Działanie w zespole, to jedna z najważniejszych kompetencji na dzisiejszym rynku pracy.

## WSPÓŁCZESNE NOŚNIKI WIEDZY

Zmiany technologiczne wymuszają przemiany w systemie edukacji. W Stanach Zjednoczonych Ameryki prowadzono badania na grupie pracodawców. Socjologowie przez czterdzieści lat zadawali im pytania dotyczące pożądanych cech pracowników. Okazało się, że prezesi firm doceniają osoby, które posiadały umiejętności myślenia analitycznego i krytycznego, które potrafią pracować bez wcześniej przygotowanych modeli. Kolejna wznosząca się krzywa, w badaniach ankietowych pracodawców, to umiejętność porozumiewania się w celu zdobywania, wykorzystywania i przekazywania informacji. We współczesnym świecie niepotrzebni są ludzie, którzy znają definicje, lecz którzy będą je tworzyć.

W 1980 roku wśród Amerykanów przeprowadzono kolejne długoletnie badania, tym razem dotyczące miejsca pozyskiwania wiedzy. Z badań tych wynika, że zdecydowanie więcej wiedzy respondenci pozyskują poza szkołą. Co dziesięć lat aż o 10%! Drogami pozyskiwania informacji jest Internet, media, szkolenia i kursy<sup>16</sup>.

Te współczesne nośniki wiedzy to otwarty, nieograniczony dostęp do zwiększenia kompetencji w procesie uczenia się przez całe życie.

Warto zatem przyrzeć się naszemu otoczeniu instytucjonalnemu w celu zbudowania partnerstwa podmiotów i stworzenia nowych systemów edukacji, programów i technologii, które nadążają za nieustannie zmieniającym się światem.

Muzea nie zastąpią szkół, ale szkoły które umiejętnie korzystają z zasobów lokalnych muzeów i innych placówek naukowych, podniosłyby poziom edukacji wyrывая się ze spirali „testocentryzmu”.

Natalia Łakomska

<sup>16</sup> R. Firmhofer, *W szkole i poza szkołą. Potrzeba międzysektorowego partnerstwa na rzecz rozwoju edukacji*, pod red. P. Zbieranka, *Jaka przyszłość Polskiej edukacji?*, Gdańsk 2012, s. 11-14.

## LEARNING IN AND OUT OF SCHOOL

Arousing curiosity is the goal of museum education. A properly carried out programme is supposed to amaze and to encourage thinking. Modern education is based on the philosophy of getting to know and philosophy of collecting. It enacts its assumptions by a proper conveying of knowledge in various fields of science whose mutual correlation leads to learning the truth about the world. Museum education operates at the interface of various domains of science. It uses living history, technology and specialized teaching aids for the implementation of educational programmes adjusted to different cognitive levels of participants. President of the Polish Academy of Sciences, Prof. Michał Kleiber regards culture as a key factor in stimulating innovation.

Since 2010, we have been equipping museum halls with modern tools and original teaching aids. If educational base is to fulfil its role, it must be constantly upgraded and improved. A good education is an education which moves with the times, constantly investigating the demands of the labour market .

*Natalia Łakomska*

AGNIESZKA KOWALSKA-LASEK

*SIENKIEWICZ - DOPEŁNIENIE*  
- NOWA WYSTAWA BIOGRAFICZNO-LITERACKA  
W PAŁACYKU HENRYKA SIENKIEWICZA  
W OBLĘGORKU

W październiku 2012 roku w Pałacyku Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku otwarta została nowa wystawa stała *Sienkiewicz - dopełnienie*. Jest to trzecia, prezentowana w tym miejscu, ekspozycja od czasu otwarcia muzeum. W 1958 roku, w chwili tworzenia placówki, nikt nie myślał o takim zagospodarowaniu piętra Pałacyku, pamiątek po Nobliście wystarczyło na wyposażenie dwóch lub co najwyżej trzech sal znajdujących się na parterze budynku. Mimo powszechnego przekonania, że powstanie instytucji będzie miało pozytywne znaczenie dla kultury narodowej, muzeum rodziło się powoli, często zmieniano koncepcje. Oczywiście największym problemem było pozyskanie środków, a następnie znalezienie dobrego wykonawcy prac remontowo-adaptacyjnych, które pozwoliłyby przekształcić dawny dom Sienkiewicza w placówkę muzealną. Konieczność zaangażowania ogromnych środków powodowała, że prześcigano się w pomysłach zagospodarowania budynku. Postulowano, aby oprócz sal wystawowych funkcjonowała tu szkoła, biblioteka czy dom pracy twórczej. O samodzielność instytucji zabiegała niestrudzona twórczyni muzeum, autorka scenariuszy pierwszych wystaw – kustosz Aleksandra Dobrowolska. Podkreślając w swych artykułach drukowanych w prasie, że powstanie muzeum Henryka Sienkiewicza to sprawa priorytetowa i ogólnopolska, zjednywała jednocześnie sprzymierzeńców w tezie, że nawet jeśli w tej chwili muzeum nie spełni całkowitych oczekiwań, będzie się rozwijało i należy pozostawić mu tę możliwość.

Przesuwane kilkakrotnie uroczyste otwarcie ostatecznie odbyło się 26 października 1958 roku. Za zdobyte ze zbiorów społecznych i darowizn rzeczowych środki, odnowiono cztery pomieszczenia na parterze budynku; remont piętra został ledwie zaczęty. Pamiątki po Henryku Sienkiewiczu wyeksponowano w trzech pokojach. Odtworzono gabinet i salon pisarza, a w kolejnej sali (kiedyś pełniącej funkcję jadalni) powstała pierwsza wystawa biograficzno-literacka, do której scenariusz napisała Aleksandra Dobrowolska.

Oceniając z dzisiejszego punktu widzenia trzeba powiedzieć, że miała ona charakter nader skromny. W stojących długim rzędem gablotach prezentowano drobne przedmioty z codziennego życia pisarza. Trudno mówić o jakiegokolwiek oprawie plastycznej, celem było wyeksponowanie jak największej liczby pozyskanych pamiątek.

Ważnym czasem dla nowego muzeum był rok 1966, ogłoszony ze względu na 120. rocznicę urodzin i 50. rocznicę śmierci autora Trylogii, Rokiem Sienkiewiczowskim. Zakończono wówczas kolejne etapy remontu - budynek zyskał nową klatkę schodową oraz dodatkową powierzchnię ekspozycyjną, trzy sale przeznaczone na wystawę stałą. Udało się ją otworzyć 5 maja 1971 roku. Tym razem Aleksandra Dobrowolska do współpracy pozyskała wybitnego badacza życia i twórczości Henryka Sienkiewicza



II. 1. Ekspozycja  
*Sienkiewicz - dopelnienie.*



II. 2. Ekspozycja  
*Sienkiewicz - dopelnienie.*



profesora Juliana Krzyżanowskiego. Wspólnie opracowali scenariusz wystawy, w którym nacisk został położony na światową sławę dzieł Noblisty. Zaprezentowano najciekawsze wydania jego utworów, ich przekłady a także zdjęcia z adaptacji filmowych i teatralnych. Ważnym elementem były ilustracje twórczości, w tym reprezentacyjny, wierny opisowi z *Pana Wołodyjowskiego*, obraz Stanisława Kaczora Batowskiego *Zabawa w Chreptowie*, dziś zdobiący salon. Oprawę plastyczną wykonali znani plastycy kieleccy Jan Gola, Andrzej Grabiwoda i Krzysztof Jackowski. Ekspozycje prezentowane były często na tle powiększonych fotografii, uzupełniał je komentarz ze słów pisarza lub osób wypowiadających się o nim. Pojawiły się rekwizyty, a wśród nich plastyczna mapa globu ziemskiego, która unaoczniała zasięg znajomości dzieł Henryka Sienkiewicza.

Wystawa pozostała niezmieniona aż do roku 1988, kiedy to z okazji jubileuszu 30-lecia muzeum, zaprezentowano nowszą, przygotowaną przez Lidię Putowską wersję. Oprawą plastyczną ponownie zajął się Andrzej Grabiwoda, tym razem wraz z Waldemarem Oleszczakiem. Na ekspozycji zaprezentowano po raz pierwszy m.in. portrety wszystkich żon Henryka Sienkiewicza oraz pamiątki przywiezione przez pisarza z podróży. Wystawa w takim kształcie funkcjonowała przez dwadzieścia lat.

W roku 2008, dzięki inicjatywie dyrekcji i kierownictwa muzeum, rozpoczęły się starania o pozyskanie finansów na generalny remont placówki. Projekt pn. *Wzrost atrakcyjności turystycznej Muzeum Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku, poprzez jego*



*modernizację, renowację i odtworzenie elementów zabytkowego parku oraz wdrożenie interaktywnego zwiedzania*, współfinansowany ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego w ramach Regionalnego Programu Operacyjnego Województwa Świętokrzyskiego na lata 2007-2013, programu Promesa Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz dofinansowany ze środków Samorządu Województwa Świętokrzyskiego ruszył w roku 2009. Dzięki niemu możliwe były nie tylko prace budowlane, takie jak wymiana instalacji czy podłóg, ale również modernizacja ekspozycji na parterze Pałacyku, na której pojawiły się multimedia i interaktywne formy prezentacji. Niestety, projekt nie zakładał zmian na wystawie biograficzno-literackiej. Tworząc go nie udało się uniknąć błędów. Takim niedopatrzeniem niewątpliwie było pominięcie w planach modernizacji wystawy na piętrze, która swoją świetność już dawno miała za sobą. Udostępniona dwie dekady wcześniej, obecnie prezentowała mocno archaiczną ekspozycję. Tymczasem właściwie oświetlone pomieszczenia wystawowe, estetycznie wykonane gabloty i plansze, interaktywne formy prezentacji czy multimedia to dziś nie luksus, ale standard spełniający oczekiwania współczesnej publiczności muzealnej. Decyzja dotycząca zmian zapadła ostatecznie na początku 2010 roku. Wykonanie projektu zlecono firmie ARCHITEKCI 55, reprezentowanej przez Annę Świątczak i Wojciecha Świątką. Pierwszą wersję scenariusza przygotowała Lidia Putowska - kustosz i kierownik muzeum, a po jej przejściu na emeryturę kolejne niezbędne zmiany wynikłe w czasie realizacji przygotowała Agnieszka Kowalska-Lasek (następczyni na stanowisku kierownika) wraz z pracownikami muzeum. Przed zespołem tym stały istotne decyzje, dotyczące choćby zaplanowania trasy zwiedzania, by była logiczna oraz ciekawa dla różnych grup wiekowych, czy rozwiązań multimedialnych. Projekt był gotowy w lipcu 2010 roku. Atrakcyjna forma wystawy, właściwe proporcje między artystyzmem i użytecznością oraz realność proponowanych przez młodych architektów rozwiązań, a także niewygórowany kosztorys wpłynęły na decyzję o rozpoczęciu przedsięwzięcia.

Wydawałoby się, że wszystko było na właściwej drodze, która niestety, jak to często bywa w przypadku tak złożonych realizacji, okazała się wyboista. W kolejnych sześciu przetargach, ze względu na zbyt duże proponowane kwoty usługi, nie udało się wyłonić wykonawcy. Oczywiście stało się, że finanse którymi dysponujemy nie pozwolą na zrealizowanie projektu, dlatego podjęta została decyzja o jego etapowaniu. W pierwszej kolejności postanowiliśmy wykonać aranżację korytarza i większej sali. Wyłoniona w drodze przetargu firma MEBELART rozpoczęła prace w sierpniu 2011 roku. Równocześnie trwały próby pozyskania finansów niezbędnych do ukończenia całej realizacji. Udało się to dzięki kolejnemu projektowi pn. *Sienkiewicz - dopełnienie* dofinansowanemu przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, który zakładał aranżację mniejszej sali wystawowej. Prace ostatecznie zakończono w październiku 2012 roku, zwiedzającym udostępniono ją miesiąc później.

Założeniem wystawy, która od projektu pozwalającego na dokończenie inwestycji, przejęła ostatecznie nazwę *Sienkiewicz – dopełnienie* było zbudowanie jej na zasadzie kontrastu. Miała być zupełnie inna, różnić się charakterem od parteru budynku, gdzie wiernie odtworzono mieszkanie pisarza. Ta inność miała zaskakiwać a także zaspakajać potrzeby odwiedzających muzeum turystów, zwłaszcza dzieci i młodzież, której procent wśród odwiedzających jest bardzo duży. Na piętrze, w latach kiedy mieszkał tu Henryk Sienkiewicz, znajdowały się pokoje jego dzieci i pokoje gościnne. Brak autentycznego wyposażenia, o czym już była mowa, nigdy nie pozwolił na ich odtworzenie. Parter budynku od początku niósł ze sobą wiele ograniczeń. Idea wiernego odtworzenia miejsca



II. 3.  
Ekspozycja  
*Sienkiewicz*  
- *dopelnienie*.

ograniczyła możliwość pokazania bogatej, tworzonej przez nieomal pół wieku kolekcji sienkiewiczianów, które np. nie były w posiadaniu Noblisty. Można tu wspomnieć choćby o przekładach dzieł czy monetach i medalach z wizerunkami pisarza i bohaterów powstałych po śmierci autora Trylogii.

Scenariusz wystawy zakładał realizację kilku dziedzin związanych z życiem i twórczością Henryka Sienkiewicza. Pierwsza część ekspozycji dokładnie omawia bardzo ważny czas w życiu pisarza, a mianowicie obchody jubileuszu 25-lecia pracy artystycznej, których centralnym punktem było ofiarowanie mu majątku ziemskiego w Oblęgorku. W tym okresie Henryk Sienkiewicz odbierał niezliczoną ilość gratulacji i życzeń, otrzymywał dary, dyplomy, był przyjmowany jako członek honorowy w poczet rozmaitych kół i stowarzyszeń. Został także uhonorowany doktoratem honoris causa Uniwersytetu Jagiellońskiego. Dary w postaci obrazów, rzeźb, mebli, zegarów stały się naturalnym wyposażeniem i ozdobą domu Henryka Sienkiewicza, i w konsekwencji są do dziś w jego gabinecie, salonie czy jadalni. Dyplomy, z których był ogromnie dumny, wyjmował tylko wówczas, gdy chciał pochwalić się nimi przed odwiedzającymi go w Oblęgorku gośćmi. Dziś muzeum posiada największy w Polsce zbiór dyplomów, adresów i albumów jubileuszowych, które swoje miejsce znalazły na nowej wystawie. Chcąc pokazać ich ilość a zarazem różnorodność, zdecydowano o ścisłym wypełnieniu nimi dwóch ścian korytarza prowadzącego do gabloty prezentującej najcenniejsze pamiątki jubileuszowe, a wśród nich cztery księgi, wykonane w fabryce Braci Łopieńskich, na kartach których swe nazwiska umieścili pojedynczy ofiarodawcy „daru narodowego”. Tutaj swoje miejsce znalazł również rękopis jednoaktówki *Zagłoba swatem*, napisanej przez Sienkiewicza specjalnie na uroczystości, zaproszenie na nie, oraz jeden z cenniejszych darów - wykonane ze złota pióro od Koła Dziennikarzy Polskich we Lwowie. Bodaj najważniejszym elementem hucznych obchodów było wzruszające przemówienie jubilat, w którym dziękował rodakom za podarowany Oblęgorek. Dziś nagranie przemówienia stało się tłem dźwiękowym tego fragmentu ekspozycji, dodatkową warstwą przekazu informacji pozwalającą ukazać emocje. Nagranie wspaniale osadza ekspozycję w konkretnym czasie i miejscu. Synergia zmysłów pozwala spotęgować doznania zwiedzających, budować klimat.

Wyjątkową formę przyjęła wystawa we fragmencie dotyczącym pobytu Sienkiewi-



Il. 4. Ekspozycja *Sienkiewicz* - *dopelnienie*.

cza w Oblęgorku, oraz podróży które odbył. Pierwszy w ogromnej części realizowany jest na parterze, gdzie udało się wiernie odtworzyć dom urządzony przez pisarza na początku wieku. Tu w założeniu oraz ocenie odwiedzających muzeum turystów czas się zatrzymał, panuje atmosfera sprzed ponad stu lat. W imię tej autentyczności nigdy nie wprowadzono podpisów pod eksponatami. To co dla wielu osób jest niewątpliwą wartością tego miejsca, dla coraz większej liczby turystów, zwłaszcza dzieci i młodzieży, stawało się niewystarczające, nieciekawe a nawet wręcz nudne. Mając na uwadze ich potrzeby, naturalną chęć bycia zaskakiwanym, dochodzenia do wiedzy poprzez własne poszukiwania i odkrycia, projektanci zaproponowali budowę potężnego regału interaktywnego, który dzieli pokój północny na dwie części, ukrywając za tajemniczymi drzwiami salę wypełnioną opisami i fotografiami miejsc, do których podróżował Sienkiewicz oraz pamiątkami z nich przywiezionymi. Wydruki uzupełniające tę część ekspozycji wykonano w technice 3D, co pozwoliło na osiągnięcie wrażenia przestrzenności. W pierwszej części, wyglądającej jak współczesna biblioteka, ukryto drobne przedmioty użytkowe, pochodzące z domu pisarza. Wyeksponowanie ich w salach znajdujących się na parterze budynku byłoby niemożliwe ze względu na ich bezpieczeństwo. Aby zobaczyć porcelanę, sztuce z herbem Sienkiewiczów, cukiernice, lichtarze, czy karty do gry, których pisarz używał, należy odnaleźć zamaskowane ekspozytory. Projektanci zaproponowali „efekt lodówki” polegający na oświetleniu obiektu po odnalezieniu i otwarciu ekspozytora. Obecność najczęściej małych przedmiotów w rozjaśnionych nagłym światłem w niedużych wnękach zaskakuje i powoduje, że skupiamy na nich swą uwagę. Wyjątkowo ta forma ekspozycji sprawdza się w przypadku małych dzieci, które odwiedzając muzeum z rodzicami, dotychczas wykazywały oznaki znudzenia; teraz przejawiają niezwykłą wręcz aktywność. A i dorośli spontanicznie dają wyraz swego zapałtrzenia i zasluchania, zaciekawień i olśnień.

Opowieść o czasie, który autor Trylogii spędził w Oblęgorku, uzupełnia wyświetla-

na na ekranie telewizora prezentacja, składająca się ze zdjęć dokumentujących dawny wygląd pałacyku oraz tych, na których uwieczniono Henryka Sienkiewicza i jego najbliższych. Materiał pozwala doskonale pokazać dawne realia, jest wspaniałym dopełnieniem ekspozycji.

Jednym z głównych zamierzeń twórców wystawy było podkreślenie roli autora *Quo vadis* nie tylko w literaturze polskiej, ale również światowej. Dlatego wyeksponowano najciekawsze tłumaczenia dzieł pisarza na różne, często egzotyczne języki, w tym chiński, japoński, ormiański, arabski itp. Bardzo wymowna jest forma ich prezentacji. Wybrane egzemplarze zostały umieszczone w przezroczystych ekspozytorach przymocowanych do tafli szkła dzielącej salę na dwie części. Zabieg ten pozwolił na uzyskanie wrażenia niewidocznego zawieszenia książek, symbolizującego zatrzymanie – zawieszenie – ciągłą obecność dzieł Sienkiewicza w przestrzeni literackiej i kulturowej.

Wyrazem największego uznania czytelników i najważniejszym wyróżnieniem było przyznanie Nagrody Nobla. Niestety, oryginalne świadectwa tego doniosłego wydarzenia, przechowywane przez córkę Henryka Sienkiewicza, Jadwigę Kornilowicz zaginęły w czasie powstania warszawskiego. Ten, jakże ważny dla literatury polskiej moment ilustruje na wystawie kopia dyplomu i replika medalu noblowskiego otrzymanego przez pisarza w Sztokholmie 10 grudnia 1905 roku. Tło dla ekspонатów stanowi powiększone zdjęcie wnętrza filharmonii, w której co roku odbywa się rozdanie nagród. Podniosły nastrój został zbudowany także przez elementy dźwiękowe; z głośników płyną fanfary, niewątpliwie potęgujące doznania. Prezentacja dyplomu noblowskiego ma jednak dużo ważniejszą rolę, jej celem jest wyjaśnienie nieporozumienia związanego z przyznaniem go pisarzowi. Mianowicie od wielu lat błędnie, m.in. w podręcznikach szkolnych, podawana jest informacja, jakoby Sienkiewicz to ważne wyróżnienie otrzymał za powieść *Quo vadis*, gdy tymczasem Akademia przyznała mu nagrodę za *całokształt twórczości epickiej*. Taka formuła widnieje na dyplomie.

Chęć pokazania medalu noblowskiego, zrodziła kolejny pomysł związany z ekspozycją licznych medali, plakiet i monet znajdujących się w magazynach muzealnych. Wizerunek pisarza i bohaterów jego książek, którzy do dziś żyją w pamięci zbiorowej, niejednokrotnie wykorzystywano w medalierstwie, wiele rocznic sienkiewiczowskich uświetniano w ten sposób. Przez lata zbiór się powiększał, w związku z czym na wystawie mogliśmy zaprezentować ich ponad dwadzieścia. W tym wypadku również zastosowano najnowsze techniki, obrotowe ekspozytory, które umożliwiają i wręcz zachęcają do oglądania zarówno awersu jak i rewersu medalu. Zwiedzający nieomal trzymają ekspонат w dłoni, co zupełnie zmienia perspektywę. W dużej mierze odeszliśmy od tradycyjnego ukazania obiektów, jako kolekcji przedmiotów, gdzie eksponaty umieszczone za szybą są niedostępne i niezrozumiałe dla widza. Zastosowany zabieg pozwolił na aktywny udział w zwiedzaniu, uatrakcyjnił przekaz, a co za tym idzie ułatwił zrozumienie przesłania, którym jest podkreślenie roli Henryka Sienkiewicza i jego twórczości. O tym jak ważną, dla społeczeństwa polskiego, był osobą świadczy również smutek i żałoba narodowa związana z jego śmiercią w listopadzie 1916 roku. Autor Trylogii zmarł w Vevey i tam został pochowany, ale wolni już Polacy w 1924 roku upomnieli się o tego, którego nazywali *ojcem narodu*. Sprowadzenie prochów Sienkiewicza do Polski było wydarzeniem bez precedensu. Trumnę wieziono pociągiem, przekształconym na ten czas w kaplicę, przez kolejne kraje europejskie - Szwajcarię, Austrię, Czechosłowację. Wszędzie prochom pisarza polskiego oddawali hołd przedstawiciele władz państwowych, instytucji, a także prosta ludność. W większych miastach trumna była



Il. 5. Ekspozycja *Sienkiewicz - dopełnienie*.

wynoszona z pociągu i niesiona do kościołów, gdzie odbywały się msze. W Pradze na czas uroczystości została ustawiona w Muzeum Narodowym, gdzie przemawiał nad nią prezydent Tomas Masaryk. Na terenie kraju największe uroczystości miały miejsce w Katowicach, Częstochowie i Warszawie, ale we wszystkich większych miastach odbywały się wówczas akademie ku jego czci. Dworzec w stolicy na tę okazję został udekorowany zgodnie z projektem Euzebiusza Szrettera. Ostatecznym miejscem spoczynku Henryka Sienkiewicza stały się podziemia katedry św. Jana.

Dla tej części wystawy projektanci zaproponowali scenografię nieomal teatralną. Poprzez budowę tunelu i dioramy lokomotywy nawiązali do ostatniej drogi Sienkiewicza. Zwiedzający, wchodząc do zacienionego miejsca, w którym podłogę wyłożono brukiem, słyszą dochodzący z daleka, ale przybliżający się odgłos jadącego pociągu. Z zza rogu wyłania się lokomotywa. Kreując ten pejzaż, wykazano ogromną dbałość o szczegóły, wiernie oddając dawne realia. Tak zbudowana scenografia daje wspaniałe tło dla właściwej ekspozycji, czyli powiększonych do naturalnych rozmiarów zdjęć z pogrzebu, przedstawiających rodzinę pisarza, uczestniczące w nim delegacje, czy przemawiającego prezydenta Rzeczypospolitej, Stanisława Wojciechowskiego. W ciemnej przestrzeni światło skierowano na prezentowane dokumenty: akt zgonu Henryka Sienkiewicza, pozwolenie na ekshumację i przewóz zwłok, protokół opieczutowania trumny i konieczny paszport, a także rozkład jazdy pociągu: *...nadzwyczajnego dla przewiezienia zwłok Henryka Sienkiewicza*. Odpowiednio zbudowany nastrój daje efekt przeniesienia w czasie. Dwie sfery, poznawcza i doznaniowa pozostają tu w symbiozie. Złożony spektakl historyczny, artystyczny i przestrzenny, wielowymiarowa aktywizacja oddziałuje na różne receptory, determinując sferę aktywną odbiorców znacznie silniej niż tradycyjna ekspozycja. Integralnym elementem procesu poznawczego w tym miejscu jest doznanie emocjonalne.

Od samego początku istnienia muzeum pracownikom zależało na tym, aby sylwetkę pisarza przedstawiać w sposób pełny, ze szczególnym uwzględnieniem idei, jaką niósł ze sobą. Twórczość w tej kwestii zdecydowanie nie stanowi o całokształcie. Życie Henryka Sienkiewicza to przede wszystkim ciągła walka o polskość, a także bezinteresowna pomoc niesiona potrzebującym, to wiele inicjatyw społecznych, które pozostały trwałymi pomnikami Noblisty. Pisarz występował w obronie Polaków w zaborze pruskim, fundował stypendia, był zaangażowany w budowę pomników, prowadził ożywioną działalność charytatywną, wygłaszał odczyty, redagował odezwy i ulotki. Dochód z nich przeznaczał na różnorodne cele dobroczynne. Echa tej pracy są obecne w tym fragmencie ekspozycji. Działalność pozaliteracka została przedstawiona na kolorowych, estetycznych, ciekawie pod względem graficznym opracowanych planszach, które są podstawą narracji, dostarczają materiału zarówno ikonograficznego, jak i odpowiednich cytatów potrzebnych do przedstawienia tej sfery aktywności Henryka Sienkiewicza.

Tuż obok zainstalowano infokioski z interaktywnym dostępem do rozszerzonych informacji tekstowych i materiału ikonograficznego. Zwiedzający mogą z nich korzystać w zależności od swoich zainteresowań i potrzeb poznawczych.

Wystawy stanowią najważniejszy obszar działalności każdego muzeum, a ich najważniejszym zadaniem jest umożliwienie zwiedzającym, poznania i lepszego zrozumienia przeszłości. Układ obiektów, ich wartość poznawcza, sposób wytyczenia trasy zwiedzania ma ogromne znaczenie, ale równie ważne jest wykorzystanie osiągnięć techniki, umożliwiających tworzenie nowoczesnych ekspozycji, które nastawione na bezpośredni kontakt z widzem, dążą do przekazania mu wiedzy w sposób najprostszy i najatrakcyjniejszy. Taka w swym założeniu miała być i taka jest wystawa *Sienkiewicz - dopełnienie*. Pozwala ona na aktywny udział w zwiedzaniu. Zastosowane nowoczesne technologie, atrakcyjne formy prezentacji oraz zaproponowane elementy interaktywne zostały pozytywnie odebrane przez odwiedzających muzeum turystów. Wykorzystane środki przekazu: oryginalne eksponaty, scenografia, muzyka, prezentacje multimedialne wzbogaciły przekaz i umożliwiły kreowanie niezapomnianej opowieści a także, a może przede wszystkim, dialog z widzem.

*Agnieszka Kowalska-Lasek*

SIENKIEWICZ - THE COMPLEMENT  
A NEW BIOGRAPHICAL AND LITERARY EXHIBITION IN SIENKIEWICZ'S COUNTRY  
MANOR IN OBLĘGOREK

In October 2012, a new permanent exhibition Sienkiewicz- The Complement was opened in Henryk Sienkiewicz's Country Manor in Oblęgorek. It is the third exposition, on the first floor of the building, since the opening of the museum.

Exhibitions make up the most significant area of each museum's activity, and their task consists in enabling the visitors to know and better understand the past. The arrangement of objects, their cognitive value, the way of marking out routes for visitors – all that is of great importance, but equally important is to use technological achievements, especially by creating truly modern expositions which, being oriented to direct contact with the visitor, aim to convey knowledge in a simple and attractive way. This is how the exhibition Sienkiewicz – the complement was intended and carried out.

As intentionally built on the principle of contrast, the exhibition was to be absolutely different from the ground floor of the building, where the writer's apartment had been faithfully reconstructed. This otherness surprises, allows active participation in sightseeing, and meets various needs of the museum's guests – especially children and youths who gladly visit the dwelling place of the author of *Trilogy*.

In Sienkiewicz's time, there used to be his children's rooms and guestrooms on the first floor. Their reconstruction was impossible because of lack of the then furnishings. The ground floor carried a lot of limitations with it from the very beginning. The idea of faithful reconstruction of the place curbed the possibility of presenting a rich collection of sienkiewicziana, i.e. objects connected with the writer but not possessed by him in his lifetime. The collection, which was created over a span of almost half a century, includes, for instance, translations of Sienkiewicz's works or coins and medals with his effigy, made years after his death.

New technologies, attractive forms of presentation, and interactive elements used in the exhibition are positively received by the museum's guests. The original exhibits as well as the setting, the music, and multimedia presentations make the message more attractive, enable creating an unforgettable story and also – or perhaps first of all – a dialogue with the visitor.

*Agnieszka Kowalska-Lasek*

AGNIESZKA MASNY

## STRONY DOMOWE POLSKICH MUZEÓW NARODOWYCH

Witryna internetowa jest obecnie jednym z podstawowych narzędzi wykorzystywanych przez przedsiębiorstwa w globalnej sieci<sup>1</sup>. W 2012 roku na 93 577 przedsiębiorstw, 63 217 posiadało własną stronę internetową, zaś 87 254 miało dostęp do Internetu<sup>2</sup>. *Sposób przedstawiania danych na stronach WWW jest bardzo atrakcyjny z punktu widzenia marketingu. Mają one postać hipertekstową, co oznacza, że prezentowane informacje mają wielowymiarową formę, łączą tekst, dźwięk, grafikę, obrazy statyczne i animacje oraz umożliwiają transmisję przekazu, jego kopiowanie i przetwarzanie. Liczba informacji, jaką można umieścić w serwisie, jest właściwie nieograniczona, a jednocześnie szybko (...) i niedrogo można ją aktualizować, co daje Internetowi znaczną przewagę nad innymi mediami*<sup>3</sup>. Rosnąca popularność Internetu wydaje się być nieunikniona. Przy czym nie bez znaczenia jest fakt, że: *...przydatność sieci Internetu rośnie wraz ze wzrostem liczby internautów. Podaje się przy tym przykład faksu, który sam w sobie nie ma żadnego zastosowania; gdy są już dwa takie urządzenia, jest pewna ograniczona korzyść, a gdy jest ich wielka liczba, to przydatność rośnie w znacznym stopniu*<sup>4</sup>. W 2012 roku 73% gospodarstw z co najmniej jedną osobą w wieku 16-74 lata było wyposażonych w komputer. W latach 2008-2012 zwiększał się również odsetek gospodarstw posiadających dostęp do Internetu, osiągając w 2012 roku poziom 71%, przy czym 67% gospodarstw korzystało z łączny szerokopasmowych. Zarówno w przypadku posiadania komputera, jak i dostępu do Internetu poziom odsetka jest zróżnicowany, w zależności od typu gospodarstwa, miejsca zamieszkania oraz stopnia urbanizacji. Zdecydowanie częściej posiadanie komputera oraz dostęp do Internetu deklarowały gospodarstwa z dziećmi, gospodarstwa z dużych miast oraz z terenów o wysokim stopniu zurbanizowania. 96% użytkowników Internetu deklarowało, że najczęściej wykonywaną czynnością było używanie przeglądarki internetowej<sup>5</sup>. Zarówno grupa docelowa, jak

<sup>1</sup> por. E. Frąckiewicz, *Marketing internetowy*, Warszawa 2006 s. 14. *Oprócz poczty elektronicznej pierwszym krokiem rozpoczynającym obecność firmy w sieci jest założenie strony www. W tym celu należy przede wszystkim zwrócić uwagę na adres witryny. Powinien on jednoznacznie kojarzyć się z firmą i być łatwy do zapamiętania. (...) Ostatnie oznaczenia występujące w adresie są tzw. domeną, charakteryzującą rodzaj strony bądź jej pochodzenie...*

<sup>2</sup> www.stat.gov.pl, dostęp 31.05.2013.

<sup>3</sup> E. Frąckiewicz, *Marketing internetowy*, Warszawa 2006, s. 15.

<sup>4</sup> Prawo Metcalfe'a, A. Sznajder, *Marketing wirtualny*, Kraków 2002, s. 29.

<sup>5</sup> www.stat.gov.pl. - dostęp 03.06.2013.



i cechy Internetu są dla muzeów atrakcyjne. Pojawia się więc pytanie, jak formułować komunikaty, by były widoczne w cyberprzestrzeni oraz interesujące dla odbiorcy: *Internet zmienił w znaczący sposób metody udostępniania informacji (...). Jeśli klient jest w stanie samodzielnie kształtować swoją własną dietę medialną, to w jaki sposób specjalista ds. public relations dotrze do niego? W jaki sposób „wmusi” on informację publiczności, która nie dba o to, aby ją wyszukać lub wie zbyt mało, aby aktywnie szukać czegoś, co ją może zainteresować? Nasze zadanie polega na tworzeniu warunków, które zwiększą zainteresowanie i entuzjazm klienta, skłaniając go do poszukiwania coraz to nowych informacji zarówno w Internecie, jak i poza nim. Podobną sytuację obserwujemy ostatnimi czasy, kiedy to przedsiębiorstwa i ich wyroby muszą być tam, gdzie są ich klienci, a nie oczekiwać, że konsumenci przyjdą do nich*<sup>6</sup>.

Muzea narodowe nie są wyjątkiem. Choć warto zredefiniować niektóre terminy marketingowe, by precyzyjniej przylegały do specyfiki muzealnej oferty oraz jej odbiorców, zasady są podobne. Czy różnią się sposoby? Praktycy internetowego marketingu, R. Brady, E. Forrest, R. Mizerski, analizując różnorodne strony internetowe przedsiębiorstw, wskazują na cechy tych, które odpowiadają nowym wymaganiom marketingu i PR. Podkreślają, iż jeden element tych wszystkich witryn jest jednak wspólny. Jest nim zrozumienie ogromnych możliwości marketingu bezpośredniego opartego na więzi sprzedawcy i nabywcy w sieci www<sup>7</sup>. Jak zatem zbudować lojalność odbiorcy z nadawcą?<sup>8</sup> Jakie środki językowe powodują, że strona jest dla widza atrakcyjna i przyjazna jednocześnie, spełniająca funkcję informacyjną i promocyjną, czy też precyzyjnie: impresywną?

Analizie poddane zostały inicjalne (domowe) strony internetowe polskich muzeów narodowych. Na wybór złożyła się swoistego rodzaju typowość grupy: *W przypadku każdej witryny www najważniejsze jest to, co użytkownicy zobaczą po zalogowaniu się do sieci (...), a więc jej strona główna. W ciągu kilku sekund konsument powinien się dowiedzieć, czego dotyczy dana witryna oraz jak się w niej poruszać. Jeśli tak się nie stanie, internauta, mając bardzo duży wybór, może już nigdy do tej witryny nie powrócić. Inny truizm dotyczący zachowań użytkowników Internetu polega na tym, że wielu konsumentów ogląda jedynie stronę tytułową, niezależnie od tego, jak porywająca może być jej zawartość*<sup>9</sup>. Zatem wybór i sposób prezentowanych treści może mieć kluczowe znaczenie<sup>10</sup>.

Zatem na atrakcyjność witryny wpływa jej zawartość, która powoduje zainteresowanie zwiedzających. W zależności od charakteru witryny mogą występować tu istotne różnice, jednak do wszystkich stron stosuje się zasada, że muszą być użyteczne, ciekawe oraz najważniejsze - muszą zachęcać użytkownika do powtórnych odwiedzin. Celem witryny jest przekonanie odwiedzających, że zawiera ona użyteczne informacje i warto z niej regularnie korzystać. Aby zachęcić internautów do powracania na swoje strony, należy motywować ich do aktywnego uczestnictwa. Co można czynić na wiele sposobów. Warto stworzyć dynamiczne, a przynajmniej kompetentne środowisko. Najważniejsze jest jednak to, by osoby powracające na strony nie były przygodnymi

<sup>6</sup> R. Brady, E. Forrest, R. Mizerski, *Marketing w Internecie*, Warszawa 2002, s. 149-150.

<sup>7</sup> R. Brady, E. Forrest, R. Mizerski, op. cit., s. 151.

<sup>8</sup> por. A. Sznajder, *Marketing wirtualny*, Kraków 2002, s. 31.

<sup>9</sup> R. Brady, E. Forrest, R. Mizerski, op. cit., s. 217.

<sup>10</sup> por. S. Collin, *Marketing w sieci*, Warszawa 2002, s. 45-46. *Zadbaj, aby oferta była bogata, ale nie staraj się pokazać wszystkiego na pierwszej stronie.*

surferami, ale stałymi odbiorcami (klientami), którzy obdarzyli dany podmiot i jego ofertę zaufaniem.

Treści, jakie można zamieścić, są trojakiego rodzaju, zgodnie z regułą trzech „C”<sup>11</sup>, od angielskich słów: commerce (handel), content (zawartość, treść, materiały), community (społeczność)<sup>12</sup>.

Jeżeli dana instytucja prowadzi sprzedaż swoich produktów (w przypadku muzeów najczęściej wydawnictw lub biletów, choć oczywiście nie tylko) jest to istotny powód dla internauty, by odwiedził daną witrynę. S. Collin<sup>13</sup> zauważa, że jeżeli sklep nie różni się od innych, odwiedzający nie będą widzieli powodów, żeby z niego korzystać i jest prawdopodobne, że przejdą do lepiej znanych i bardziej renomowanych serwisów. Gdy jednak zaoferujesz niskie ceny, wyjątkowy asortyment produktów lub doskonałą obsługę i pomoc, wówczas osoby przeglądające sieć mogą na takich stronach zatrzymać się i dokonać zakupów. W przypadku muzeów zasada ta ma zastosowanie jedynie w sytuacji, gdy internauta nie wie, czego szuka, a sieć penetruje w nadziei znalezienia interesującej oferty, jest poszukiwaczem rozrywki lub ukierunkowanym nabywcą<sup>14</sup>. Oferta

<sup>11</sup> S. Collin, op. cit., s. 45-46.

<sup>12</sup> por. E. Frąckiewicz, op. cit., s. 17.

*Internet cechuje duży potencjał wypracowania i dostarczenia wartości dla klienta. Wykorzystanie Internetu w tym celu wspomaga realizację działań „pięciu C”:*

1. *zadań w sferze koordynacji (coordination) wszystkich procesów decyzyjnych w przedsiębiorstwie, ponieważ podstawą podejmowanych decyzji są właśnie informacje,*
2. *obrotu handlowego (commerce), pozwalające na obniżenie kosztów transakcji, poszerzające rynki docelowe,*
3. *budowy wspólnoty (community), co jest łatwiejsze niż w świecie rzeczywistym,*
4. *prezentacji treści informacyjnych (content), ponieważ treści internetowe mogą mieć wieloraki charakter i mogą dotyczyć nieograniczonej liczby tematów,*
5. *sposobów komunikacji (communication), pozwalając na wymianę komunikatów elektronicznych w czasie rzeczywistym, z dowolną liczbą odbiorców, z rozbudowaną zawartością.* Na potrzeby niniejszego artykułu wykorzystywana zostanie zasada 3C, z uwagi na jej przystawalność do specyfiki oferty muzeów narodowych. por. S. Collin, op. cit. s. 29, *Dwa z kluczowych komponentów efektywnej witryny to zawartość (content) i społeczność (community)...*

<sup>13</sup> S. Collin, op. cit., s. 45-46.

<sup>14</sup> H.G. Lewis, L.G. Lewis, *Give your customers what they want*, „Helling on the net”, vol. 19, nr 2, 1997, za: A. Sznajder, op. cit., s. 27.

#### Grupy użytkowników Internetu

Ukierunkowani poszukiwacze informacji	Internauci, którzy poszukują konkretnych danych i wymagają precyzyjnych i aktualnych informacji na wyraźnie sprecyzowane tematy.
Nieukierunkowani poszukiwacze informacji	Żeglują po Internecie, poszukując czegoś interesującego, zaskakującego i oryginalnego.
Poszukiwacze promocji i łowcy obniżek cenowych	Starają się dotrzeć do stron internetowych, na których firmy oferują różnego rodzaju prezenty.
Poszukiwacze rozrywki	Widzą w Internecie przede wszystkim źródło rozrywki i interesują się możliwością interaktywnej zabawy na stronach zawierających gry, elementy animacji i dźwięk.
Ukierunkowani nabywcy	Poszukują w Internecie możliwości zakupu różnych produktów.”

muzealna jest bowiem z zasady oryginalna. Fakt, że określona wystawa czy inny rodzaj oferty (produkt) danego muzeum nie zainteresuje odbiorcy (klienta), nie deprecjonuje innej lub przyszłej oferty tego podmiotu, która może być interesująca dla tego samego odbiorcy.

Drugim elementem stanowiącym o atrakcyjności witryny jest jej zawartość, czyli informacje, które są dostępne z korzyścią dla odwiedzających.

Trzecim czynnikiem jest społeczność; w tym celu należy wyposażyć witrynę w funkcje, które pozwalają odwiedzającym tworzyć wokół witryn minispółeczność i dostarczać interesujących materiałów i treści...<sup>15</sup>. Wydaje się, że współcześnie funkcję tę przejęły portale społecznościowe, które stanowią przedmiot odrębnego opracowania, a które są powiązane hiperłączem ze stroną główną.

Jak w świetle powyższych zasad prezentują się inicjalne strony polskich muzeów narodowych?

Analizie poddane zostały strony główne Muzeum Narodowego w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Gdańsku, Kielcach, Szczecinie, Wrocławiu, Muzeum Narodowego Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie, Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej w Przemyśle.

Muzeum Narodowe w Warszawie (28.05.2012, [www.mnw.art.pl](http://www.mnw.art.pl))

Menu główne (pasek górny) tworzą rzeczowniki: *Galerie, Wystawy czasowe, Kalendarium, Oddziały, Partnerzy, Kontakt*, ikona symbolizująca Facebook.

Po nich następuje flaschowa prezentacja zawierająca dwie informacje złożone z dat (w ujęciu liczbowym) i nazw własnych (tytuły wystaw czasowych).

*Aktualności* budują dwie kolumny. Informacje w nich zawarte mają charakter skrótowy, hasłowy.

Tytuły tekstów to równoważniki zdań. Spełniają funkcję informacyjną. Odnoszą się do sprawdzalnych faktów, styl neutralny, transparentny, bez cech stylu autora komunikatu. Teksty mogły powstać przy użyciu mechanicznego generatora tekstu.

Wyjątkiem od reguły jest aluzyjny komunikat: *Wolontariusz poszukiwany!* Można założyć, że jest to zamierzona gra słów. Jedną z możliwości asocjacji jest tytuł filmu Stanisława Barei *Poszukiwany, poszukiwana* (1973). Akcję tej komedii omyłek rozpoczyna niesłuszne oskarżenie pracownika muzeum, Stanisława Marii Rochowicza (Wojciech Pokora), o przywłaszczenie sobie obrazu.

Tytuł intryguje. Celowa eliptyczna budowa, w którym zarówno pierwszy jak i drugi człon jest eksponowany, powoduje skupienie uwagi czytelnika na obydwu<sup>16</sup>. To skuteczny zabieg stylistyczny, który budzi uwagę czytelnika, a poprzez asocjację wprowadza akcent humorystyczny.

Tekst następujący po tytule nie nosi znamion gry słów. Jest neutralnym komunikatem. Wypowiedzenia tworzące aktualności są krótkie (2 zdania złożone, 1 zdanie pojedyncze, rozwinięte, 1 równoważnik zdania). Mają charakter informacyjny:

- wydarzenia towarzyszące wystawie...,
- Muzeum (...) przystępuje do prac...,
- ...odbyła się inauguracja...,
- Sybilla 2012 dla MNW (...) Zorganizowana przez Muzeum ...wystawa...,
- wystawa przedstawia....

W *Aktualnościach* wykorzystany jest czas teraźniejszy i przeszły. Za pomocą kate-

<sup>15</sup> S. Collin, op. cit., s. 45-46.

<sup>16</sup> por. H. Kurkowska, S. Skorupka, *Stylistyka polska. Zarys*, Warszawa 1959, s. 217.

gorii czasu uwidoczniony i podkreślony jest stosunek czynności do chwili mówienia o niej<sup>17</sup>.

W lewostronnie zlokalizowanej kolumnie, wyodrębnionej kolorystycznie, pojawiają się nazwy własne wystaw czasowych (tytuły) wraz z czasem ich ekspozycji zapisanym w formacie liczb i rzeczowników.

Poniżej aktywny link do Działu Edukacji. Bez tekstowego odniesienia. Nazwa własna działu wskazuje treść. Słownik Języka Polskiego notuje następujące znaczenie rzeczownika „edukacja”: ż I, *blm wychowanie, wykształcenie*<sup>18</sup>.

Po nim informacje nt. godzin otwarcia i cen biletów. Zbudowane na podobnej, konsekwentnej i czytelnej zasadzie: dzień tygodnia - godziny otwarcia, rodzaj biletu i jego cena.

Serwis zamyka informacja o przebudowie strony i aktywny link do poprzedniczki, zatytułowany:

*Pełna wersja serwisu przed zmianą identyfikacji wizualnej.*

Poprzedni serwis zbudowany był następująco: w górnym menu rzeczownikowe zakładki: *mapa serwisu, kontakt, prasa, links, sponsorzy, english.*

Prawostronnie zlokalizowane rzeczownikowe zakładki: *Zbiory, Wystawy czasowe, Kalendarium, Ośrodek edukacyjny, Oddziały, Info.*

Lewostronnie: dwa tytuły wystaw czasowych wraz z datami ich ekspozycji oraz hasło wykorzystujące elipsę: *Nowe Narodowe od 18 maja!*

Pominięcie rzeczownika „muzeum” oraz wykrzyknik wskazują na nieneutralny, promocyjny charakter. Zastosowanie takiej konstrukcji obliczone jest na wywołanie ciekawości w odbiorcy, przymiotnik „nowe” oraz hasłowy komunikat noszący znamiona reklamowego sloganu wprowadzają przekonanie o tym, że odbiorcę czeka radykalna, ale interesująca zmiana w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Stronę charakteryzuje intuicyjna nawigacja, a także wybór informacji prowadzących do dalszych części serwisu<sup>19</sup>.

Spełniona jest zasada 3C. Rzeczowniki tworzące menu górne jednoznacznie określają zawartość, przedmiot oferty oraz budowana jest społeczność. Mimo faktu, że sama witryna jest jednostronna, tzn. nadawcą jest muzeum, a odbiorca (widz) nie ma możliwości odpowiedzi w obrębie samej strony, więc i możliwości interakcji buduje odesłanie do portalu społecznościowego jakim jest Facebook.

Zawartość treściowa poszczególnych zakładek także nie budzi wątpliwości. Rzeczowniki, które je tworzą są precyzyjne znaczeniowo i osadzone w kontekście, jakim jest działalność muzeum narodowego, niosą skuteczny tj. jednoznaczny komunikat.

Podobne odesłanie do oferty edukacyjnej (hiperłącze), która wprawdzie nie jest określona przymiotnikiem „muzealna”, niemniej kontekst powoduje, że nie może być mowy o dwuznaczności. Nazwa strony ([www.mnw.art.pl](http://www.mnw.art.pl)) nie jest intuicyjna<sup>20</sup>. Użyt-

<sup>17</sup> por. H. Kurkowska, S. Skorupka, op. cit., s. 40.

<sup>18</sup> Słownik Języka Polskiego, red. E. Sobol, Warszawa 2011, s. 184.

<sup>19</sup> por., E. Frąckiewicz, op. cit., s. 320. *Powszechnie stosowanym błędem jest zamieszczanie dosłownie wszystkich informacji na stronie głównej. Strona główna powinna być zaproszeniem do odwiedzenia witryny firmowej.*

<sup>20</sup> por. E. Frąckiewicz, op. cit., s. 21.

*Warunki skutecznego wykorzystywania Internetu:*

1. Przemysłany serwis internetowy. (A.M. - aby przekaz marketingowy był odpowiedni należy zdefiniować grupę docelową).
2. Odpowiedni adres internetowy.

kownik musi znać adres, by go wpisać w pasku wyszukiwania. Zastosowanie skrótowca zostało rozszerzone o domenę funkcjonalną<sup>21</sup>.

Na podobnej zasadzie zbudowany jest adres Muzeum Narodowego w Poznaniu. Skrótowiec nazwy własnej instytucji, domena funkcjonalna „art.” i nazwa domeny ogólnej<sup>22</sup>. (<http://www.mnp.art.pl/>, 29.05.2012).

W prawym górnym rogu strony głównej znajdują się ikony Facebooka i You Tube wraz ze słownym odesłaniem. Pozostałe (*strona główna, mapa strony, kontakt, rrs*) mają charakter tylko ikonograficzny.

Główne zakładki centralnie usytuowane to rzeczowniki *Muzeum, Wydarzenia, Wystawy, Dla partnerów/sponsorów, Przyjaciele Muzeum, Edukacja, Noc Muzeów, Konserwacja, Sklep*.

Pod nimi zapowiedzi konkursów oraz czasowej imprezy okolicznościowej związanej z Dniem Dziecka. Zapowiedzi wykorzystują 1 os. l. mn. oraz formy: *zachęcamy, zapraszamy, czekamy*. Ich użycie podkreśla ekspresywny charakter przekazu. Zastosowanie tych czasowników wpływa na możliwość odczytania tekstu, jako nastawionego na wywołanie

3. Częste aktualizacje.

4. Śledzenie popularności strony.

5. Odpowiadanie na listy.

6. Zintegrowanie wyglądu strony z innymi elementami komunikacji wizualnej firmy.

7. Przygotowanie materiałów na stronie WWW w powszechnie używanych formatach.

8. Czytelna nawigacja.

9. Autopromocja.

10. Zapewnienie bezpieczeństwa użytkownikom.

11. Szczególne dbanie o wiarygodność.

por. S. Collin, op. cit., s. 25-26. *Aby stworzyć silną markę, zwłaszcza w Internecie, potrzebna jest dobra nazwa. Wymyślanie nazw dla tego swoistego środowiska rządzi kilka reguł, których w wypadku tradycyjnych marek nie byłoby sensu brać pod uwagę.*

- *Czy nazwa jest krótka i wpada w ucho? Tradycyjne nazwy domen miały mniej niż dwanaście znaków, i choć obecnie można zarejestrować nazwy kilkusetznakowe, nikt nie zaprzętałby sobie głowy ich wypisywaniem.*

- *Czy pisownia sprawdza się w różnych językach (...)* Nie można zapominać, że odbiorcy pochodzą z całego świata...

- *Czy nazwa jest łatwa do zapisania?...*

- *Jeśli w nazwie musi wystąpić więcej niż jeden wyraz, zadбай o to, aby zarejestrować jej pochodną, jedną oddzieloną myślnikiem, a drugą nie.*

<sup>21</sup> por. A. Sznajder, op. cit., s. 53. *Do domen najwyższego poziomu należy też - oprócz krajowych - siedem domen podstawowych, zwanych także funkcjonalnymi, które określają sferę działania podmiotu posługującego się daną domeną:*

- .com (commercial) – podmioty gospodarcze zajmujące się działalnością komercyjną, czyli różnego rodzaju przedsiębiorstwa...

- .gov (governmental) – instytucje rządowe i wszelkie instytucje administracji publicznej, także parlament...

- .org (organizational) – różnego rodzaju organizacje pozarządowe,

- .edu (educational) – organizacje działające w sferze edukacji, szczególnie wyższe uczenie,

- .mil (military) – organizacje wojskowe,

- .int (international) – organizacje działające na mocy porozumień międzynarodowych i międzynarodowe bazy danych,

- .net (network) – organizacje i firmy zajmujące się administrowaniem i utrzymywaniem sieci komputerowych...

W niektórych krajach, także w Polsce, występują również domeny regionalne, które często zastępują domeny funkcjonalne.

<sup>22</sup> Ibidem.

określonego zachowania, czynności, aktywności. Pierwsza osoba indywidualizuje przekaz.

Zapowiedzi są krótkie. Składają się z dwóch wypowiedzeń: tytułu i zająwki<sup>23</sup>. Słownik Języka Polskiego PWN podaje następującą definicję zająwki: *krótki fragment audycji, filmu lub artykułu zachęcający do zapoznania się z całością*<sup>24</sup>. Funkcję tę wzmacnia aktywny przysłówek „więcej”.

Prawostronnie usytuowane informacje tytułują rzeczowniki: *Przewodnik, Newsletter, Oddziały. Pierwszy obejmuje: Godziny otwarcia, bilety, informacje praktyczne, biblioteka, kalendarium, kontakt*.

Newsletter to rodzaj elektronicznego biuletynu<sup>25</sup>.

Społeczność, zgodnie z zasadą 3C, buduje odesłanie do dwóch popularnych portali społecznościowych. Użytkownicy mogą wchodzić w interakcję z nadawcami komunikatu. Handel (commerce) realizowany jest przez precyzyjnie uwypukloną ofertę Muzeum, zarówno w zakresie wystawiennictwa (realizowane przez rzeczowniki: *Muzeum, Wystawy, Wydarzenia, Konserwacja, Sklep, Edukacja, Noc Muzeów, Przewodnik, Newsletter, Oddziały*). Rzeczowniki tworzące menu główne są osadzone w kontekście i uwypuklają cechy zawartości.

Strona jest intuicyjnie nawigowana, jej główny element jest zapowiedzią zawartości poprzez zastosowanie połączonych hiperłączem nazw własnych oddziałów Muzeum Narodowego w Poznaniu.

Szczecińskie Muzeum Narodowe jako jedno z trzech (obok krakowskiego i przemyskiego) wykorzystuje w adresie dwa rzeczowniki najsilniej kojarzące desygnat z nazwą: „muzeum” i „Szczecin” ([www.muzeum.szczecin.pl](http://www.muzeum.szczecin.pl))<sup>26</sup>.

Muzeum Narodowe w Szczecinie ([www.muzeum.szczecin.pl](http://www.muzeum.szczecin.pl), 12.11.2012)

<sup>23</sup> por. J. Fras, *Dziennikarski warsztat językowy*, Wrocław, 1999, s.81. za: *skrótowe informacje, gatunki informacyjne bliskie notatce i sprawozdaniu trzeba uznać: życiorys, sylwetkę, zapowiedź (czyli zwiastun lub zająwkę). [...] Zapowiedź umieszcza się zazwyczaj na pierwszej stronie gazety*.

<sup>24</sup> <http://sjp.pwn.pl/haslo.php?id=2580103>, dostęp 29.05.2012.

<sup>25</sup> por. E. Frąckiewicz, op. cit., s. 114. *Newsletter - czasopismo/biuletynem rozesłane za pomocą poczty elektronicznej do prenumeratorów. Zawiera np. informacje o nowościach w firmie, nowych produktach, zmianach w serwisie, ofertach promocyjnych, przegląd prasy lub newsy z branży. Newsletter utożsamia się z pojęciem e-Zinu (electronic magazine);* por. A. Sznajder, op. cit., s. 234. *Elektroniczny biuletyn - periodyk dystrybuowany w Internecie, w którym przekazuje się różnorodne informacje kierowane do pracowników firmy oraz do klientów i innych grup adresatów zewnętrznych. Do jego kolportażu mogą być przydatne listy dystrybucyjne. E-zin (skrót od electronic magazine - czasopismo elektroniczne) - prasa ukazująca się tylko w wersji elektronicznej w sieci Internet i nie mająca swojego odpowiednika w tradycyjnej, drukowanej postaci. Jest ona dystrybuowana za pomocą poczty elektronicznej.*

<sup>26</sup> Ma to zastosowanie tylko w przypadku polskojęzycznego odbiorcy.

por. S. Collin, op. cit., s. 25-26.

- *Czy pisownia sprawdza się w różnych językach (...) Nie można zapominać, że odbiorcy pochodzą z całego świata...*

- *Czy nazwa jest łatwa do zapisania?...*

- *Jeśli w nazwie musi wystąpić więcej niż jeden wyraz, zadбай o to, aby zarejestrować jej pochodne, jedną oddzielną myślnikiem, a drugą nie.*

por. S. Collin, op.cit., s. 49.

*Jedną z pierwszych kwestii, jakie należy wziąć pod uwagę – a z drugiej strony taką, którą większość tworzących strony odkłada na koniec - jest wybór języka. Sprawa staje się coraz ważniejsza z uwagi na gwałtowny wzrost liczby użytkowników nieposługujących się językiem angielskim (...) Najlepszym sposobem na pozyskanie nieanglojęzycznych użytkowników jest opracowanie swojej witryny w kilku wersjach językowych lub, co wydaje się nieoptymalnym rozwiązaniem, jej lokalizacja pod katem najważniejszych krajów w każdym z obszarów działania.*

Górne menu strony inicjalnej tworzą zakładki: *O Muzeum, Aktualności, Wystawy, Zbiory, Edukacja, Sklep on-line, Kontakt*.

Prawostronnie zlokalizowano: *Menu* (zawierające *Wydarzenia i Archiwum*), *Newsletter* (pasek subskrybenta: imię i nazwisko, e-mail, defaultowo zaznaczoną *Wiadomość HTML*), *Czy wiesz że...*, *BIP*, *Centrum Dialogu*, *Mare Articum*, *Zaginione-Ocalone*, *Eureka*, *Kodeks Etyki ICOM* (wraz z logotypicznymi egzemplifikacjami), *Znajdź nas na Facebooku*.

Retoryczne pytanie otwarte, *czy wiesz, że...* wprowadza informację dotyczącą wieoletniego dyrektora Muzeum Narodowego w Szczecinie i nagrody, która mu została przyznana w 2009 roku. Informacja zbudowana jest z jednego zdania pojedynczego rozwiniętego. Jest to tekst neutralny, informacyjny. Pojawia się jeden wzmacniający przymiotnik wartościujący, „prestizowa” w odniesieniu do nagrody. Słownik Języka Polskiego PWN rzeczownik „prestiz” definiuje następująco ...*znaczenie, poważanie, jakim ktoś lub coś cieszy się w swoim otoczeniu*<sup>27</sup>. Nagroda Pomorza Nostra to polsko-niemieckie wyróżnienie przyznawane przez kapitułę osobom szczególnie zasłużonym dla Pomorza Zachodniego i Pomorza Przedniego w jednej z dziedzin. Fundatorem są dwa, polskie i niemieckie, pomorskie miasta, uniwersytety oraz redakcje dwóch gazet codziennych ([www.us.szc.pl](http://www.us.szc.pl), 12.11.2012). W analizowanym kontekście można założyć, że użycie przymiotnika *prestizowa* jest neutralne i uzasadnione.

Przy kolejnej edycji strony odpowiedź na pytanie stanowi informacja zbudowana z dwóch zdań pojedynczych. Dotyczy bezpłatnego wstępu do muzeum w określone dni tygodnia, godziny i do określonych gmachów.

Na stronie inicjalnej szczecińskiego muzeum dominuje prezentacja flashowa. Wyodrębnione są trzy wydarzenia:

*Zaginione – Ocalone (Do 24 lutego 2013 roku zapraszamy do obejrzenia ekspozycji w Gmachu Głównym Muzeum Narodowego w Szczecinie, przy ul. Wały Chrobrego 3 Więcej...,*

*Mac Zimmerman - surrealnie. Do 2 grudnia 2012 zapraszamy do obejrzenia wystawy w Muzeum Historii Szczecina, Oddziale Muzeum Narodowego w Szczecinie, przy ul. Księcia Mściwoja II 8 Więcej...*

*9. Bałtyckie Biennale Sztuki Współczesnej (Muzeum Narodowe w Szczecinie, Fundacja Mare Articum, Akademia Sztuki w Szczecinie i 13 muz zapraszają do udziału w 9. Bałtyckim Biennale Sztuki Współczesnej – Ciemna strona księżycy Więcej...*

Flashowe prezentacje mają charakter promocyjny, funkcję ekspresywną. Wyodrębnienie ich i eksponowanie na czole strony wskazuje, że są to sztandarowe produkty instytucji. Charakterystyczna jest ich budowa. Oparta o podobny schemat konstrukcyjny: tytuł, data graniczna, zaproszenie w 1 os. l. mn., rodzaj zdarzenia, miejsce, adres, odesłanie do podstrony z informacjami szczegółowymi (ew. tytuł, organizatorzy w l. mn., zaproszenie w 3 os. l. mn., rodzaj zdarzenia, odesłanie do podstrony z informacjami szczegółowymi). Teksty są redagowane neutralnie. *Zapraszamy do obejrzenia wystawy..., zapraszamy do obejrzenia ekspozycji..., zapraszają do udziału w...* Charakter promocyjny i zarazem ekspresywną funkcję wzmacniają fotografie.

*Aktualności* tworzy dziesięć zapowiedzi (19.11.2012):

Tytuł *Środy z historią Szczecina: Nieznane i zapomniane cmentarze Szczecina* wprowadza tekst zbudowany z trzech wypowiedzi, dwóch zdań pojedynczych rozwiniętych, jednego równoważnika zdania. Neutralny komunikat zbudowany w oparciu o schemat:

<sup>27</sup> Słownik Języka Polskiego, op. cit., s. 739.

data, godzina, zaproszenie w 1 os. l.mn., miejsce i lokalizacja wraz z adresem, rodzaj wydarzenia, informacja o prelegencji - dane personalne i zawodowa proveniencja wyrażająca się w rzeczownikach „dziennikarz”, „historyk”. Tekst nastawiony na przekazanie informacji.

Tytuł *Muzeum Muzyki – Romantycznie*, wprowadza tekst zbudowany z jednego wypowiedzenia będącego zdaniem pojedynczym rozwiniętym. Neutralny komunikat zbudowany w oparciu o schemat: data, godzina, zaproszenie w 1 os. l. mn., miejsce i lokalizacja wraz z adresem, rodzaj wydarzenia wraz z informacją o wykonawcy przywołanej poprzez zastosowanie nazw własnych. Tekst nastawiony na przekazanie informacji.

Tytuł *Widzę ciemność! - warsztaty towarzyszące Biennale*, wprowadza tekst zbudowany z jednego wypowiedzenia złożonego, w oparciu o następującą sekwencję: podmiot deklaruje zaproszenie w 3 os. l.mn., określając adresata, rodzaj wydarzenia, okres jego aktualności. Tekst nastawiony na przekazanie informacji. Aluzyjny. Może przywołać asocjację z filmem *Seksmisja* J. Machulskiego (1983)<sup>28</sup>. I kwestii wypowiedzianej przez aktora, Jerzego Sthura *Ciemność widzę, widzę ciemność*. Dowcipna, skojarzeniowa gra słów.

Tekst zatytułowany *Prasa opozycyjna ze znaleziska trafi do Centrum Dialogu „Przełomy”* zbudowany jest z jednego wypowiedzenia złożonego. Ma charakter informacyjny, odnosi się do wydarzenia, które się odbyło w określonej w tekście dacie. Określone są także: miejsce, rodzaj wydarzenia, jego uczestnicy i zakres tematyczny dotyczący dwóch muzealnych zdarzeń.

*Najlepszy obiekt architektoniczny z zachodniopomorskiego - głosujemy!* (Tytuł sugeruje funkcję impresywną. Zastosowanie wykrzyknienia i 1 os. l. mn. wskazuje, że intencją nadawcy jest skłonienie odbiorcy do określonego zachowania. Komunikat budujący cztery wypowiedzenia: trzy zdania pojedyncze rozwinięte i zdanie złożone. Znaczenie ma partykuła „już” i odnoszący się do liczebnika wyraz ograniczający jego zakres „tylko”. Połączenie: *...już tylko do 19 listopada* sugeruje odbiorcy, by niezwłocznie przedsięwziął określone, wskazane w komunikacie działania, z powodu ograniczonego czasu aktualności oferty. Impresywna funkcja wzmocniona jest dwukrotnym zastosowaniem 1 os. l. mn. *głosujemy, zachęcamy* oraz informacją o nagrodach. Rzeczownik „nagrody” opisany jest przymiotnikiem „cenne”. Ponadto zastosowanie czasownika „czekają” w odniesieniu do nagród także wzmacnia tę funkcję. Odbiorca odnosi wrażenie, że cenne nagrody są w zasięgu jego możliwości, stosunkowo łatwo osiągalne.

Tekst zatytułowany *Muzeum Narodowe w Szczecinie w Inpremio* zbudowany jest z czterech wypowiedzeń: zdania złożonego, dwóch pojedynczych rozwiniętych, równoważnika zdania. Tekst o charakterze informacyjnym, neutralny. Hiperłącze odsyła do strony internetowej poświęconej programowi Inpremio.

Tytuł *Akademia Olimpijczyka - Romanizm*, wprowadza tekst zbudowany z dwóch wypowiedzeń: zdania pojedynczego rozwiniętego i równoważnika zdania. Neutralny komunikat zbudowany w oparciu o schemat: data, godzina, zaproszenie w 1 os. l. mn., miejsce i lokalizacja wraz z adresem, rodzaj wydarzenia wraz z informacją o wykonawcy przywołanej poprzez zastosowanie nazw własnych. Tekst nastawiony na przekazanie informacji. Hiperłącze odsyła do szczegółowych informacji dotyczących akademii olimpijczyka. Symptomatyczne jest zastosowanie rzeczowników „akademia” i „olimpijczyk”. Zgodnie z definicją Słownika Języka Polskiego „akademia” to „instytucja skupiająca wybitnych uczonych, artystów; oficjalna uroczystość zorganizowana z okazji

<sup>28</sup> www.filmpolski.pl, dostęp 13.05.2013.



czyjegoś święta; wyższa uczelnia”<sup>29</sup> zaś „olimpijczyk” to: ...zawodnik biorący udział w *igrzyskach olimpijskich; uczestnik olimpiada szkolnej*<sup>30</sup>. Tekst ma charakter informacyjny. Informuje o możliwości bezpłatnych wykładów z określonego zakresu. Wykłady przeznaczone są zarówno dla zainteresowanych jak i uczniów przygotowujących do olimpiady tematycznej.

*Akademia Malucha* - co do zasady, tekst analogiczny do powyższego. Zbudowany z pięciu wypowiedzi (zdanie złożone podrzędnie, trzy zdania pojedyncze rozwinięte, równoważnik zdania). Wewnętrznie sprzeczny. Pierwsze wypowiedzenie zbudowane jest w oparciu o stosowany na stronie www schemat komunikatu: data, godzina, podmiot w 3 os. l. mn. zapraszający na określone zdarzenie. Czwarte informuje o braku wolnych miejsc.

Użyty w tytule rzeczownik „maluch” oraz w tekście epitet *muzealni detektywi* wskazują na interakcyjną funkcję komunikatu. Pieszczotliwe określenie małego dziecka,<sup>31</sup> a także porównanie dziecięcej ciekawości do detektywistycznej, dowodzą chęci dostosowania komunikatu do poziomu odbiorcy, tj. rodziców lub opiekunów dzieci. Wskazanie adresata następuje poprzez pieszczotliwe określenie w tytule, potoczny język (vide użycie zaimka wskazującego „to”: ...*skąd się to wszystko wzięło* o: muzealnych zbiorach) a także informacje na temat ceny zajęć i czasu ich trwania oraz personalia prowadzącej. Wszystkie te elementy mają znaczenie dla dorosłego odbiorcy.

*Dialogi z Muzeum* (16.12.2012). Tekst złożony z trzech wypowiedzi (pojedynczych, rozwiniętych). Spełnia funkcję kognitywną<sup>32</sup>. Tekst informuje o włączeniu się szczecińskich edukatorów w rozważania nt. muzealnej edukacji, której poświęcony został numer wskazanego w tekście pisma branżowego. Zgodnie ze Słownikiem Języka Polskiego „rozważanie” to m.in.: ...*zastanawianie się nad czymś, rozpatrywanie jakiejś sprawy*<sup>33</sup>. Tekst wskazuje na podmiot, czynność, zakres. Tytuł tekstu ma charakter zachęcający. Wykorzystuje fragment tytułu miesięcznika „Dialogi. Miesięcznik Pedagogiczny”. Tytuł rozpatrywany w izolacji wskazywałby, że przedmiotem tekstu będą rozmowy, negocjacje i inne działania mające doprowadzić do porozumienia między stronami<sup>34</sup>, z których jedną jest Muzeum. Tekst nie uzasadnia takiej interpretacji. Wnosi informacje, że pracownicy włączyli się w rozpatrywanie muzealnej edukacji. Nic nie wskazuje dualnego lub konfliktowego charakteru dygresji nt. muzealnej edukacji.

*Dzieci rysują w Muzeum*. Komunikat zbudowany z siedmiu wypowiedzi (cztery zdania pojedyncze rozwinięte, zdanie złożone, dwa równoważniki zdania). Neutralny komunikat zbudowany w oparciu o schemat: data, godzina, zaproszenie w 1 os. l. mn., miejsce i lokalizacja wraz z adresem, rodzaj wydarzenia wraz z informacją o zakresie oraz wykonawcy przywołanej poprzez zastosowanie nazw własnych. Tekst nastawiony na przekazanie informacji. Nie występują zdrobnienia, spieszczenia.

*Więcej artykułów*

*Spotkanie stowarzyszenia Historyków Sztuki: Ciemna strona księżycy, Mac Zimmermann - surrealnie,*

*9. Bałtyckie Biennale Sztuki Współczesnej- Ciemna strona księżycy*  
*Muzik - III edycja zabawy dla najmłodszych.*

<sup>29</sup> Słownik Języka Polskiego, op. cit., s. 5.

<sup>30</sup> Słownik Języka Polskiego, op. cit., s. 580.

<sup>31</sup> Słownik Języka Polskiego, op. cit., s. 424.

<sup>32</sup> Zgodnie z definicją A. Duszak, 1998, za: *Mały słownik terminów teorii tekstu*, 2005, s. 42.

<sup>33</sup> Słownik Języka Polskiego, op. cit., s. 869.

<sup>34</sup> Słownik Języka Polskiego, op. cit., s. 137.

Teksty spełniają funkcję kognitywną, przedstawiając rzeczywistość pozajęzykową<sup>35</sup> związaną z działalnością i ofertą muzeum. Wykorzystują nazwy własne.

Podobnie jak w analizowanych wcześniej sytuacjach komunikacyjnych strona inicjalna wykorzystuje zasadę 3C. Promocyjny charakter strony wzmacnia struktura *Aktualności*. Praktycy marketingu internetowego R. Brady, E. Forest, R. Mizerski wskazują trzy zasady i wynikające z nich reguły postępowania:

1. czytelnik musi znaleźć wiadomość, ergo szczegóły mają większą wartość od uniwersum,

2. czytelnik musi zrozumieć wiadomość, ergo musi rozumieć korzyści, jakie dla niego płyną, najkorzystniejsze jest stosowanie czasu teraźniejszego,

3. czytelnik musi zareagować, ergo tekst musi wywołać emocje, zaskoczenie, etc<sup>36</sup>.

Inicjalna strona szczecińskiego muzeum realizuje powyższe zasady m.in. dzięki intuicyjnemu adresowi witryny, precyzyjnemu rzeczownikowemu menu osadzonemu w muzealnym kontekście przywołującemu określone przez nazwy treści, wprowadzenie retorycznej, pytającej formuły *czy wiesz, że...* i przedstawienie różnorodnych informacji z zakresu muzealnictwa oraz rozszerzenie aktualności do 10 informacji, które poszerzają krąg odbiorców witryny przez szerokie spectrum. Niewiele wykrzyknień<sup>37</sup>.

Rola witryny internetowej w budowaniu wizerunku marki jest bezsporna<sup>38</sup>. W odniesieniu do muzeów narodowych nie należałoby jednak mówić o budowaniu marki, ta bowiem jest wyznaczana przez przymiotnik „narodowe” i fakt, że wszystkie muzea narodowe są muzeami rejestrowanymi w Państwowym Rejestrze Muzeów<sup>39</sup>. To odróżnia muzea naro-

<sup>35</sup> Mały słownik terminów teorii tekstów, K. Wyrwas, K. Sujkowska-Sobisz, Kraków - Warszawa 2005, s. 41.

<sup>36</sup> R. Brady, E. Forrest, R. Mizerski, op. cit., s. 159-160.

<sup>37</sup> por. R. Brady, E. Forrest, R. Mizerski, op. cit., s. 162.

*Tytuł lub zdanie kończ tylko jednym wykrzyknikiem. Dwa wykrzykniki nie tylko wyglądają infantylnie, lecz także wzajemnie się osłabiają, ponieważ czytelnik uzna, że to sztuczka i rozszyfruje nasz zamysł.*

<sup>38</sup> por. S. Collin, op. cit., s. 12.

*Witryna sieciowa jest salonem wystawienniczym Twojej marki i produktów, czynnym 24 godziny na dobę, 365 dni w roku. Można ją wykorzystać w prosty sposób, jako katalog zawierający listę produktów wraz ze zdjęciami oraz opisami ich zalet – warto jednak wiedzieć, że możliwości są o wiele większe. Witrynę można wykorzystać w celu sprzedaży produktów i usług w uproszczony, efektywny i wygodny dla klientów sposób, z którym nie są związane wysokie koszty ogólne. Innym wariantem może być posługiwanie się witryną w celu podtrzymywania stosunków z obecnymi klientami lub dostarczania informacji czy przeglądowych danych potencjalnym klientom.*

<sup>39</sup> Zob. USTAWA z 21 listopada 1996 r. o muzeach, „Rozdział 1, Przepisy ogólne, Art. 1. Muzeum jest jednostką organizacyjną nienastawioną na osiągnięcie zysku, której celem jest gromadzenie i trwała ochrona dóbr naturalnego i kulturalnego dziedzictwa ludzkości o charakterze materialnym i niematerialnym, informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej oraz umożliwianie korzystania ze zgromadzonych zbiorów. Art. 2. Muzeum realizuje cele określone w art. 1. w szczególności przez: 1) gromadzenie zabytków w statutowo określonym zakresie. 2. katalogowanie i naukowe opracowywanie zgromadzonych zbiorów. 3. przechowywanie gromadzonych zabytków, w warunkach zapewniających im właściwy stan zachowania i bezpieczeństwo, oraz magazynowanie ich w sposób dostępny do celów naukowych. 4. zabezpieczanie i konserwację zbiorów oraz, w miarę możliwości, zabezpieczanie zabytków archeologicznych nieruchomych oraz innych nieruchomych obiektów kultury materialnej i przyrody. 5. urządzanie wystaw stałych i czasowych. 6. organizowanie badań i ekspedycji naukowych, w tym archeologicznych. 7. prowadzenie działalności edukacyjnej. 7a. popieranie i prowadzenie działalności artystycznej i upowszechniającej kulturę. 8. udostępnianie zbiorów do celów edukacyjnych i naukowych. 9. zapewnianie właściwych warunków zwiedzania oraz korzystania ze zbiorów i zgromadzonych

dowe od innych podmiotów promujących się w sieci. Niemniej budowanie wizerunku instytucji jako miejsca wartego wielokrotnych odwiedzin, przyjaznego różnorodnym grupom odbiorców łączy muzea z innymi przedsiębiorstwami i organizacjami. Choć zawsze swoistego rodzaju trudnością jest wyważenie proporcji tekstu do obrazu oraz ukształtowanie wypowiedzi. Stąd tak ważna jest zawartość i wygląd witryny. Zdaniem S. Collina: *Strona musi się dobrze prezentować i być łatwa w nawigowaniu, jednak trzeba przede wszystkim pamiętać, w jakim celu jest stworzona. Jeśli chcesz, żeby dzięki niej wzrastała świadomość marki, w projekcie należy wyeksponować logo marki, przesłanie i kolorystykę*<sup>40</sup>.

Ma to zastosowanie w zawartości strony głównej kieleckiego Muzeum Narodowego. ([www.mnki.pl](http://www.mnki.pl) 04 06 2012)

Górne menu tworzą rzeczowniki: *Oddziały, Aktualności, Zwiedzanie, Wystawy, Edukacja, Wydawnictwa, Zbiory, Kontakt*. Główny element strony startowej tworzy flaszowa animacja przedstawiająca oddziały MNKi wraz z opisem. Opisy to:

*Muzeum Lat Szkolnych Stefana Żeromskiego*

*W 1964 roku przypadła setna rocznica urodzin autora Syzyfowych prac. W celu jej upamiętnienia powstało w Kielcach Muzeum Lat Szkolnych Stefana Żeromskiego.*

*Ekspozycja Muzealna przy ul. Orlej*

*Kultura ludowa wiąże się ściśle ze środowiskiem lokalnym, warunkami geograficznymi, jego historią i tradycją. Przejawem działalności człowieka w tym środowisku jest także twórczość artystyczna.*

*Pałacyk Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku*

*Pałacyk Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku, otwarty w 1958 roku, jest najstarszym w Polsce muzeum poświęconym autorowi Quo vadis. Utworzono je w domu pisarza...*

*Pałac Biskupów Krakowskich.*

*Pałac Biskupów Krakowskich to najlepiej zachowana w Polsce rezydencja epoki Wazów. Wybudowany w latach 1637-1644 z inicjatywy biskupa krakowskiego Jakuba Zadzika.*

*Muzeum Dialogu Kultur*

*Muzeum Dialogu Kultur, „najmłodszy” oddział Muzeum Narodowego w Kielcach to nowy i coraz wyraźniej rysujący się punkt na turystycznej i kulturalnej mapie Kielc.*

---

informacji. 10. prowadzenie działalności wydawniczej. Art. 3. Muzea mogą być tworzone dla jednej lub wielu dziedzin działalności człowieka oraz twórców natury. Art. 4. W sprawach nieuregulowanych w ustawie mają zastosowanie przepisy ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz. U. z 2012 r. poz. 406). Rozdział 3, Muzeum rejestrowane, Art. 13. 1. W celu potwierdzenia wysokiego poziomu merytorycznej działalności i znaczenia zbiorów oraz w celu ewidencjonowania muzeów spełniających te warunki, minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego prowadzi Państwowy Rejestr Muzeów, zwany dalej „Rejestrem”. 2. Minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego uzależnia wpis do Rejestru w szczególności od znaczenia posiadanych przez muzeum zbiorów, zespołu wykwalifikowanych pracowników, pomieszczeń i stałego źródła finansowania - zapewniających spełnienie statutowych celów muzeum. 3. Minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego określi, w drodze rozporządzenia: 1) sposób prowadzenia Rejestru, 2) wzór wniosku o wpis do Rejestru, 3) warunki i tryb dokonywania wpisów w Rejestrze, 4) okoliczności, w jakich można zarządzić kontrolę w celu ustalenia, czy muzeum spełnia nadal warunki wpisu do Rejestru - biorąc pod uwagę uprawnienia nadzorcze ministra nad muzeami, 4. Z dniem wpisu do Rejestru muzeum jest uprawnione do używania nazwy „muzeum rejestrowane”, 5. Muzeum rejestrowane korzysta ze szczególnej ochrony i pomocy finansowej państwa, 6. Minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego ogłasza w Biuletynie Informacji Publicznej wykaz muzeów rejestrowanych.

<sup>40</sup> S. Collin, op. cit., s. 27.

Dolne menu stanowią wyrażenie przyimkowe *O muzeum*, skrótowiec głoskowy *BIP* i rzeczowniki *Partnerzy/Sponsorzy*, *Muzea kieleckie*, *Linki*, *Archiwum*, *Zamówienia publiczne*, *Oferty pracy*.

Po nich umiejscowione zostały ikony Facebooka i Flickr oraz słowne odesłanie do Newslettera.

Krótkie, neutralne komunikaty, zbudowane konsekwentnie z dwóch wypowiedzeń spełniają funkcję kognitywną. Przekazują informację. Prezentują pozajęzykową rzeczywistość odnosząc się do poszczególnych obiektów.

Na stronie głównej dominuje flaszowa prezentacja.

Rzeczowniki tworzące menu główne, przez mocne osadzenie w muzealnym kontekście, uwypuklają cechy zawartości, wyczerpując zakres zainteresowania odbiorcy, który jest w stanie szybko dotrzeć do interesującej go zawartości wprowadzonej przez rzeczownik precyzyjnie oddający jego specyfikę. Respektowany jest postulat S. Collina, w myśl którego oferta podmiotu powinna być bogata, ale nie wszystko winno być eksponowane na pierwszej stronie.

Nazwa witryny wykorzystuje skrótowiec nazwy własnej. W przeciwieństwie do gdańskiego Muzeum Narodowego, które wykorzystuje określający go podstawowy rzeczownik oraz przymiotnik i skrót właściwej miejscowości. ([www.muzeum.narodowe.gda.pl](http://www.muzeum.narodowe.gda.pl), 16 12 2012)

Na stronie inicjalnej obok nazwy własnej pojawia się logo Muzeum Narodowego w Gdańsku wraz z określającym go skrótowcem. Lewostronnie zlokalizowane zakładki menu strony to *O muzeum*, *Oddziały*, *Wydarzenia*, *Wystawy czasowe*, *Edukacja*, *Informacje praktyczne*, *Wydawnictwa i pamiątki*, *Przetargi*, *Wypełnij ankietę*. Pod zakładkami nazwy własne: tytuł obrazu wraz z personaliami twórcy. Górne menu stanowią ...*kontakt* i *mapa serwisu*. Dominującą część strony stanowi flashowa prezentacja.

W drugiej części strony, pod animacją, oddzielone linią poziomą ułożone w trzy kolumny, w czterech wierszach nazwy własne muzealnych wydarzeń zbudowanych konsekwentnie w oparciu o następujące sekwencje informacji:

Tytuł, data dzienna i roczna, rodzaj (*Dialog Mistrzów. Callot - Goya - Tiepolo. „02 12 12 r. - 28 02 13 r. Program edukacyjny; Cenne, bezcenne... Pozyskane - pokaz nowych nabytków „03 11 12 - 05 01 13 r. Uwaga! Spotkanie z kustoszem”; Kapliczki kaszubskie/ przestrzeń świętości „06 06 2012 - 12 05 2013 r. Uwaga konkurs!”; Sąsiadki - Nachbarinnen. Gdańsk - Berlin „26 10 12 - 17 02 13 r. Program edukacyjny i filmowy”*), tytuł, data dzienna i roczna, godzina, rodzaj, (*Zbigniew Makowski - malarstwo „27 11 2012, godz. 18, uroczystość wręczenia nagrody”*), tytuł, rodzaj (*Wnętrza gdańskie Ekspozycja stała; Edukacja Oddziału Etnografii. Program na 2012/2013 r.; Sobota w Muzeum! 5 edycja - zapisy; Józef Robakowski. Istota idei Wydarzenia towarzyszące. Wykłady; klasa w Gdańsku Gra fabularna dla dzieci*), tytuł (*The art of Travel: Bartholomaeus Schachman (1559-1614); Szukaj nas na Facebook'u i You Tube*).

Nadawca komunikatu użył trzykrotnie wykrzyknienia. Dwukrotnie wykrzyknienie poprzedzone rzeczownikiem „uwaga” koncentruje odbiorcę na wskazanych, zamierzonych przez nadawcę przekazach. Sprawczą moc ma także użycie 2 os. l. poj. - „szukaj nas”.

Wszystkie połączone hiperłączem. Spełniają funkcję makrostrukturalną<sup>41</sup>. Nazwy te mogą zostać tytułami, zapowiadają dalszy ciąg tekstu, sygnalizują kontekst<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Mały słownik terminów teorii tekstu, op. cit. s. 42.

<sup>42</sup> por. S. Collins, op. cit., s. 28. *Wprowadź sekcję z łączami do tematycznych zasobów w Sieci, które mogą się okazać przydatne dla użytkowników.*

Muzeum Narodowe we Wrocławiu ([www.mnwr.art.pl](http://www.mnwr.art.pl), 16 12 2012) wykorzystuje w nazwie skrótowiec, który jest nieoczywisty, oraz określającą domenę „art.”.

Dominującym elementem strony głównej jest animacja fłaszowa. Wprowadza nazwy własne: *Sztuka śląska XII-XVI w.*, *Sztuka śląska XVI-XIX w.*, *Sztuka polska XVII-XIX w.*, *Polska sztuka współczesna*.

Menu usytuowane jest nad animacją. Tworzą je zakładki, zbudowane na podobnej zasadzie jak u pozostałych *O muzeum*, *Wystawy*, *Edukacja*, *Aktualności*, *Księgarnia Internetowa*, *Księga gości*, *Kto jest Kto*, *A+*. Nad zakładkami umieszczono zaproszenie (1 os. l. mn.) do oddziałów połączonych hiperłączami.

Wyróżnia się określenie przymiotnikowe *księgarnia internetowa* oraz *księga gości*<sup>43</sup>. Pierwsze uwzględnia zmieniające się warunki konkurowania o odbiorcę (klienta)<sup>44</sup>. Zastosowanie rzeczownika „księgarnia” precyzyjnie wskazuje odbiorcy rodzaj oferowanych dóbr, zaś przymiotnik „internetowa” wprowadza informacje nt. kanału ich dystrybucji. M.in. w ten sposób realizowana jest zasada 3C.

Na stronie znajdują się także ikonograficznie przedstawione *Biuletyn Informacji Publicznej* oraz udogodnienia dla niepełnosprawnych odbiorców. Ikony są uniwersalne. Podobnie jak ikona odsyłająca do muzealnego profilu (strony) na Facebooku.

Pojawia się zakładka zatytułowana *Kto jest kto*, która jest kalką angielskiego „who is who” (poprawna translacja brzmi „kto jest kim”). Publikacje „Who is who” zawierają informacje biograficzne dotyczące osób o szczególnych osiągnięciach w danej dziedzinie, czy na rzecz określonej społeczności. O wpisie decyduje zespół redakcyjny po zwerifikowaniu życiorysu pretendenta pod kątem spełniania międzynarodowych kryteriów tego typu publikacji<sup>45</sup>. Kalka, zgodnie z definicją Stanisława Żaka<sup>46</sup>, to raczej techniczne określenie odnoszące się do tłumaczenia z obcego języka; oznacza „dosłowny” przekład zwrotu bez uwzględnienia norm i wymogów języka polskiego. Zastosowanie kalki językowej uznać należy za celowy zabieg stylistyczny. Odrzucono przypadkowe użycie z uwagi na fakt, że strona ma charakter oficjalny i stały. Zastosowanie kalki powoduje bezpośrednią asocjację z prestiżowym „who is who” podkreślając tym samym wartość zawartych personaliów. Dotyczy to zarówno najwyższej kadry kierowniczej, jak i pozostałych pracowników.

<sup>43</sup> por. S. Collin, op. cit., s. 29. *Książka gości jest prostym sposobem na zachęcenie odwiedzających do pozostawienia komentarzy o stronie i produktach – wpisy do niej mogą być odczytywane przez innych odwiedzających. Nie jest ona do tego stopnia interaktywna co fora dyskusyjne, ale sprawdza się na stronach akademickich.*

<sup>44</sup> por. A. Sznajder, op. cit., s. 29. *W wyniku rozwoju Internetu zmieniają się warunki konkurowania na rynku, a stanowią one następujące powody:*

- *Zmieni się sposób prezentowania produktów; w sieci Internet będą one przedstawiane nie w sposób fizyczny, lecz za pomocą obrazu, dźwięku i tekstu.*
- *Znikną wszelkiego rodzaju granice....*
- *Zwiększy się siła negocjacyjna konsumentów...*

*Nasili się konkurencja na rynku. W cyklu życia produktów pojawi się nowa faza – w Internecie. Informacje na ich temat będą się rozpowszechniać błyskawicznie i reakcja nabywców na nie będzie natychmiastowa.*

*Powstaną nowe modele funkcjonowania przedsiębiorstw – nie będzie już wystarczало uwzględnienie Internetu w działalności firm, lecz ta kwestia będzie już musiała być ujęta jako element całościowy w przedsiębiorstwie jako systemie. Różne rodzaje przedsiębiorstw będą musiały uwzględniać wpływ sieci internetowej.*

<sup>45</sup> por. <http://www.worldwhoswho.com>, dostęp 11 12 2011, <http://www.whoiswho.com.pl>, dostęp 11 12 2011.

<sup>46</sup> S. Żak, *Słownik. Kierunki, szkoły, terminy literackie*, Kielce, 1998, s. 136.

Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej w Przemyśle ([www.muzeum.przemysl.pl](http://www.muzeum.przemysl.pl), 16 12 2012), jako jedno z dwóch polskich muzeów narodowych dookreślone jest określeniem przymiotnikowym lokalizującym geograficznie instytucję i zakres jej merytorycznych zainteresowań.

Adres wykorzystuje rzeczowniki precyzyjnie wskazujące na rodzaj i miejsce instytucji („muzeum”, „Przemyśl”). Brak polskich znaków jest typowy dla języka internetowych adresów url.<sup>47</sup>

Strona główna wykorzystuje przede wszystkim fotografie.

Komunikat zachęcający odbiorcę do wizyty, poprzez zastosowanie trybu rozkazującego i 2 os. l. poj. *Odwiedź Gmach Główny*.

Funkcję informacyjną spełniają połączone hiperłączem nazwy własne: *Muzeum Dzwonów i Fajek*; *Muzeum Historii Miasta*, *Multimedialne Archiwum Dziedzictwa Kulturowego Euroregionu Karpackiego*, *Interaktywne Centrum Międzynarodowej Współpracy Muzeów*.

Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie to drugie dookreślone przez rzeczownik i określenie przymiotnikowe ([www.muzeum-szreniawa.pl](http://www.muzeum-szreniawa.pl), 26 01 2013).

Strona główna podzielona jest na trzy kolumny, nad którymi dominuje flashowe menu górne. Zbudowane jest konsekwentnie: nazwa własna muzeum narodowego a pod nią nazwy własne oddziałów wg schematu: miejscowość, nazwa oddziału.

Lewostronnie usytuowane menu otwiera zakładka *Strona główna* po niej *Aktualności*, *O nas*, *Zbiory i ekspozycje*, *Wystawy*, *Imprezy*, *Lekcje muzealne*, *Zwierzęta*, *Oferta*, *Zwiedzanie*, *Galeria*, *Zamówienia publiczne*, *Biblioteka*, *Kontakt*, *Linki*, *Forum*. Tytuły zakładek są precyzyjne. Mają neutralny charakter. Pojawiają się powtórzenia znaczenia. Ekspozycja, zgodnie z definicją Słownika Języka Polskiego PWN, to ...wystawienie na pokaz, zaprezentowanie czegoś, zbiór przedmiotów w muzeum, galerii lub na wysta-

<sup>47</sup> por. A. Sznajder, op. cit., s. 116. *Właściwości produktów firmy mają zazwyczaj wpływ na charakter jej witryny WWW. (...) Ze względu na charakter produktu typy witryn WWW charakteryzują się różnym nasileniem takich cech, jak zawartość informacji i stopień emocjonalności. Biorąc pod uwagę te dwie cechy i przyznając im dwa stopnie nasilenia można stworzyć macierz zawierającą cztery elementy, obrazujące cztery sposoby tworzenia witryn.*

*Idealnym produktem sprzyjającym tworzeniu witryny emocjonalno-informacyjnej jest taki, który wymaga przekazywania nabywcom informacji o jego właściwościach, sposobach zastosowania (...) itd., a przy tym z jego konsumowaniem lub użytkowaniem wiążą się jakieś przeżycia emocjonalne. Witryna www powinna zawierać te niezbędne informacje, a jednocześnie mieć cechy zapewniające jej emocjonalny odbiór przez internautów...*

*Na przeciwnym biegunie pod względem analizowanych cech jest witryna podstawowa. Dotyczy ona zazwyczaj firmy i takich jej produktów, które nie wymagają wielu informacji; nabywcy kupują je często pod wpływem impulsu, bez większego namysłu... W dodatku sama firma jest zazwyczaj konserwatywna i nie przykładą wagi do jakich [takich?] spektakularnych działań w Internecie. s. 117.*

Witryna emocjonalna Enjoy-Yourself-Site	Witryna emocjonalno-informacyjna Info-Venture-Site
Witryna podstawowa Bare-Basics-Site	Witryna informacyjna Inform-Yourself-Site

niewiele dużo

Zawartość informacji

Typy witryn www - podział ze względu na rodzaj produktów firmy.

wie<sup>48</sup>, wystawa, to ...wystawiony na pokaz zbiór przedmiotów; też miejsce, w którym się wystawia takie zbiory<sup>49</sup>. Są to rzeczowniki synonimiczne. Informacyjny charakter zakładki jest więc nieco zakłócony poprzez zestawienie synonimicznych rzeczowników w sąsiedztwie. Podobnie zakładka zatytułowana *Oferta*. Zgodnie z intuicyjnym odczuciem użytkownika oraz definicją cytowanego wyżej Słownika Języka Polskiego, oferta to towary i usługi proponowane klientowi<sup>50</sup>. Biorąc pod uwagę ustawowe obowiązki muzeum narodowego, do których należy: ...gromadzenie i trwała ochrona dóbr naturalnego i kulturalnego dziedzictwa ludzkości o charakterze materialnym i niematerialnym, informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej oraz umożliwienie korzystania ze zgromadzonych zbiorów<sup>51</sup>, w szczególności poprzez: ...urządzanie wystaw stałych i czasowych, prowadzenie działalności edukacyjnej, udostępnianie zbiorów do celów edukacyjnych i naukowych<sup>52</sup> oferta muzealna obejmuje wymienione wyżej (będące innymi zakładkami) *Zbiory i ekspozycje, Wystawy, Imprezy, Lekcje muzealne, Zwierzęta*. Jeśli założymy, że jest to celowy zabieg, możemy uznać, że treścią zakładki będą inne niż wymienione działania muzealne.

Prawostronne menu zamyka informacja o formie prawnej muzeum (wyrażonej także w górnym menu, pod nazwą własną) wraz z herbem województwa, BIP, wyszukiwarka, trzy wersje językowe strony, oznaczone ikonami flag Anglii, Niemiec i Polski, licznik odwiedzin<sup>53</sup> oraz status użytkowników. Menu zamyka graficzna wiadomość o certyfikacji ISO 9001 wraz z logotypem organizacji certyfikującej.

Centralne miejsce na stronie głównej zajmuje informacyjny moduł. Buduje go osiem tekstów. Pierwszy i cztery ostatnie są tytułami o informacyjnym charakterze, co podkreśla użycie rzeczownika *informacja* (*Pokazy wielkanocne – informacja dla szkół i przedszkoli. Informacja o dofinansowaniu zadania przez MKIDN - Przebudowa pawilonu wystawieniowego muzeum, Informacja o dofinansowaniu zadania przez MKIDN - Zakup wyposażenia Sali wystaw czasowych muzeum, Informacja o projekcie dofinansowanym w ramach WRPO*). To neutralne zdania o charakterze ogólnym. Trzy pierwsze niosą dokładną informację o przedmiocie projektów. Ostatni, nie podejmując kwestii zakresu projektu, ciężar przekłada na źródło wsparcia. Warto podkreślić, że sam skrótowiec WRPO nie jest powszechnym skrótowcem, przez co informacyjny charakter tytułu może być nieco zachwiany. Jest czytelny dla użytkownika, który zna kontekst pozwalający właściwie odczytać nazwę własną przedstawioną skrótem wyrazowym. Jeśli czytelnik tego kontekstu nie posiada, prawdopodobnie odczyta treść - projekt został dofinansowany z zewnętrznego źródła - właściwie. Jednak jego wiedza w tym zakresie nie będzie pełna.

Informacyjny charakter ma także kolejny tytuł *Kalendarz imprez 2013*. Poszczególne dysygnaty nie zostawiają przestrzeni niedopowiedzianej. Zakres rzeczownika *impreza* jest szeroki, niemniej charakter muzeum wskazuje, jakiego rodzaju imprez użytkownik może się spodziewać.

<sup>48</sup> Słownik Języka Polskiego, op. cit., s. 188.

<sup>49</sup> Słownik Języka Polskiego, op. cit., s. 1220.

<sup>50</sup> Słownik Języka Polskiego, op. cit., s. 571.

<sup>51</sup> Ustawa o muzeach, op. cit., art. 1.

<sup>52</sup> Ustawa o muzeach, op. cit., art. 2.

<sup>53</sup> por. S. Collin, op. cit., s. 87. ...nieodzownym elementem wszelkich działań marketingowych jest możliwość sprawdzania, kto odwiedza naszą witrynę, jakie strony ogląda i z jakich funkcji korzysta, przeglądając nasz serwis WWW. Można zamieścić prosty licznik wskazujący liczbę odwiedzin...

Druga z wiadomości jest przedstawiona szerzej. Zawiera tytuł (*Seminarium i otwarcie wystawy czasowej Labor omnia vincit. Życie i dzieło Hipolita Cegielskiego w 200. rocznicę urodzin*) oraz zajawkę<sup>54</sup>. W stosunku do tytułu zajawka wnosi nową informację o dacie i miejscu seminarium, o którym traktuje tekst będący neutralnym zdaniem pojedynczym złożonym.

Druga wiadomość zatytułowano *Wystawa czasowa*. Towarzyszy jej miniatura zdjęcia. Dotyczy wydarzenia muzealnego anonowanego wyżej. Wnosi informację o krańcowej dacie wystawy oraz możliwości zwiedzania jej bezpłatnie. Zdjęcie jest rodzajem plakatu promocyjno-informacyjnego. Walory informacyjne mają tytuł, miejsce, rodzaj wydarzenia, czas jej trwania oraz możliwości zwiedzania, promocyjne czasownik w 1 os. l. mn. *zapraszamy*.

Kolejna informacja wprowadza komercyjny aspekt: *Nowy kalendarz - możliwość zakupu!* Wzmacnia go wykrzyknik. Powtórzony przy ilustrującym tytuł zdjęciu, które podkreśla walory towaru wystawionego na sprzedaż. Użytkownik może mieć odczucie, że ma do czynienia z ofertą handlową. Z jednej strony wrażenie to łagodzi potencjalność zakupu, z drugiej wzmacnia uczucie pożądania towaru. Fakt, iż sprzedającym jest muzeum (choć jest to wiedza domniemana) wywołuje w użytkowniku wrażenie, że towar jest piękny lub/ i cenny.

Wszystkie zamieszczone w centralnej części informacje oznaczone są wskazaniem czasu (dzień tygodnia określony skrótem, data wraz z godziną oraz wskazanie osoby zamieszczającej tekst będącej anonimowym redaktorem).

Prawostronnie zlokalizowana zakładka wykorzystuje fotografie w zmieniających się sekwencjach, które ilustrują ofertę pokazów.

Zakładki poniżej to hasłowe odesłanie do muzealnej oferty:

- *Imprezy i Wystawy Kalendarz 2013*,
- *Spotkania dla rodzin z dziećmi 2012 Muzealna Przygoda*,
- *Weekendowe Spotkania z widzami 2012*,
- *Pałac Wirtualny Spacer*.

Zastosowanie wyrazu o szerszym znaczeniu, jakim są imprezy, i zestawienie go z rzeczownikami o węższym jest nieprzypadkowe. Może sugerować użytkownikowi, że w zakładce znajdzie podział imprez na wystawy (stałe i czasowe) oraz inne imprezy muzealne.

Druga i trzecia zakładka ma charakter archiwalny. Ostatnia uniwersalny.

W lewostronnym menu znajduje się także informacja o marce opiekuna zwierząt. Baner z logotypem opiekuna ma walor promocyjny i informacyjny.

Na stronie realizowana jest zasada 3C.

Muzeum Narodowe w Krakowie (<http://www.muzeum.krakow.pl>, 28 01 2013).

Strona jest podzielona na części: górną (uwzględniającą nazwę własną instytucji, logotyp, fotografię, menu tzw. górne, flashowy baner, zakładki oddziałów) i centralną podzieloną na trzy szpalty.

Górne menu strony tworzą rzeczowniki *O Muzeum, Wystawy, Aktualności, Wydarze-*

<sup>54</sup> por. J. Fras, op. cit., s. 81. *Zapowiedzi umieszcza się zazwyczaj na pierwszej stronie gazety. Na jednej z pierwszych stron drukują zapowiedzi czasopisma, najczęściej łącząc je ze spisem treści. Dzięki temu spis treści staje się odrębną formą dziennikarską: zawiera często nie tylko wyliczenie tytułów publikacji, ale także skrótove informacje (zajawki) o treści zamieszczonych w danym numerze tekstów. W takim spisie treści można także zamieścić jakiś atrakcyjny cytat, fragment lidu a nawet miniaturkę zdjęcia towarzyszącego anonowanemu tekstowi.*



nia, Biblioteka, Dla zwiedzających, Archiwum MNK, zgodnie z zasadą przywoływaną we wcześniejszych akapitach.

Po flaszkowej prezentacji (polsko-angielski baner promujący wydarzenia poprzez odniesienie do tytułu, daty otwarcie i miejsca) zlokalizowane są aktywne zakładki będące nazwami własnymi oddziałów *Gmach Główny, Pałac Biskupa Ciolka, Sukiennice, Dom Matejki, Kamienica Szolayskich, Dom Mehoffera, Muzeum Szymanowskiego, Muzeum im. Hutten-Czapskiego, Muzeum Książąt Czartoryskich, biblioteka Książąt Czartoryskich*.

Wartość stylistyczna tak skonstruowanej strony wyraża się głównie rzeczownikową rolą precyzyjnego desygnowania znaczenia. Przy czym istotny jest kod kulturowy, który musi być wspólny dla nadawcy i odbiorcy.

Lewostronnie usytuowane są aktywne zakładki: *Wirtualne Muzeum, Sklep on-line, Edukacja, Mediateka, Katalog Zbiorów, Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie, Notae Numismatae (Zapiski numizmatyczne)* - graficznie wyodrębnione, oraz Muzeum w sieci wraz z ikonograficznym odesłaniem do portali społecznościowych, a także aktywne *Wykłady i spotkania, Sponsory, Patroni medialni, Instytucje wspierające, Rejestracja, Logowanie, Zamów Newsletter*.

Realizowana jest zasada 3C. Główną część tworzą aktualności. Pierwsza wiadomość składa się z tytułu i rozwinięcia. Pozostałe tylko z tytułu, który jest aktywnym linkiem. Promowana wiadomość to wykrzyknienie. Jej rozwinięcie stanowi zdanie złożone. Ma charakter informacyjny, o czym świadczą informacje dotyczące daty końca wystawy, jej tytułu oraz dokładnego miejsca ekspozycji (bez odesłania adresowego). Promocyjny charakter nadaje wiadomości inicjalny fragment zdania, tj. *Jeszcze tylko do najbliższej niedzieli, 3 lutego, można oglądać wystawę...*, i partykuła ograniczająca *jeszcze*. Odbiorca tekstu odczytuje tekst sugerujący mu, że jest niewiele czasu, by zobaczyć wystawę. Tak sformułowana myśl nakłania do określonej postawy.

Pozostałe aktualności tworzy 20 wypowiedzi, z czego sześć to zdania pojedyncze, pozostałe to równoważniki zdania. Nielicznie - trzy razy - zastosowane zostały wykrzyknienia. Nakłaniający charakter ma pierwszy z komunikatów przez użycie trybu rozkazującego i 2 os. l. poj. Pozostałe informacje mają neutralny charakter.

Dwa wypowiedzenia znajdujące się w bliskim sąsiedztwie informują o śmierci osób związanych ze sztuką. Pierwsze wykorzystuje czasownik „odeszła”, drugie „zmarł”. Obydwa w tym kontekście oznaczają to samo. Pierwsze ma znaczenie przenośne<sup>55</sup>, drugie dosłowne. Zastosowanie czasownika w znaczeniu metaforycznym sprawia, że przykra informacja staje się łagodniejsza. Użycie czasownika „zmarł” jest neutralne, oficjalne. Zastosowanie synonimów wpływa na wycieniowanie semantyczne i stylistyczne tekstu<sup>56</sup>.

Interesujące jest także wypowiedzenie *Orkiestra zagrała w Muzeum* wykorzystujące wieloznaczność rzeczownika „orkiestra”. Dosłowne znaczenie nie budzi wątpliwości i wskazuje, zgodnie definicyjnym (orkiestra – wieloosobowy zespół instrumentalny, grający pod kierownictwem dyrygenta)<sup>57</sup>, że w muzeum odbył się koncert muzyczny. Znajomość kontekstu pozwala na wydobycie innego, choć także dosłownego znaczenia. Styczeń to miesiąc, w którym od 25 lat organizowana jest ogólnopolska akcja charytatywna polegająca na zbiórce pieniędzy. Do akcji włączają się instytucje, osoby pry-

<sup>55</sup> Słownik Języka Polskiego, op. cit., s. 554.

<sup>56</sup> zob. H. Kurkowska, S. Skorupka, op. cit., s. 149.

<sup>57</sup> Słownik Języka Polskiego, op. cit., s. 591.

watne, urzędy, artyści etc. Akcja nazwana *Wielką Orkiestrą Świątecznej Pomocy*, jest rozpoznawalna społecznie i zdanie *Orkiestra zagrała...* odnosi się także do innego niż słownikowe znaczenia. Przy czym istotne jest określenie czasu publikacji zdania. Ono dopiero pozwoli na właściwe, czyli zgodne z intencją nadawcy, zrozumienie treści zdania.

Zdanie pozornie informacyjne. Użycie czasu przeszłego sugeruje, że mamy do czynienia z relacją zdarzenia. Jeśli założymy, co jest prawdopodobne z uwagi na czas publikacji informacji, iż zdanie dotyczy udziału w akcji charytatywnej, jego funkcja stanie się pragmatyczna, a upublicznienie wiadomości o udziale w ogólnopolskiej zbiórce pieniędzy przeznaczonych na szlachetny cel, związany z potrzebami medycznymi, stanie się zabiegiem skutecznego PR instytucji.

Wśród neutralnych zdań wyróżnia się także zdanie *Muzykowanie u Matejków*. Zgodnie z definicją Słownika Języka Polskiego PWN: *...muzykować to potocznie grać na instrumencie, lub śpiewać zwłaszcza amatorsko, dla przyjemności i w małym gronie*<sup>58</sup>. Tu także istotna jest funkcja pragmatyczna, która pozwoli na właściwe odczytanie znaczenia tekstu, będąc równocześnie funkcją sprawczą i nakłaniającą<sup>59</sup>. Dzięki zastosowaniu potocznego rzeczownika przywołującego miłe, rodzinne skojarzenia, w czytelniku wzbudzona zostaje chęć uczestniczenia w wydarzeniu.

Obydwa przywołane przykłady wskazują na dużą świadomość nadawcy fortunnosci tekstu, tj. jego uzasadnionej świadomości, że zostanie właściwie zrozumiany<sup>60</sup>. Za J. Puzyniną należy jednak podkreślić istotność kodu pragmatycznego. *Nadawca i odbiorca muszą bowiem operować podobnym kodem pragmatycznym, aby tekst okazał się fortunny*<sup>61</sup>.

O tym jak istotne znaczenie ma fortuna tekstów internetowych świadczą dwa kolejne wypowiedzenia - „*Ślizgawka*” w MNK. Słownik Języka Polskiego PWN notuje następujące znaczenie rzeczownika: *...ślizgawka teren pokryty lodem, służący do ślizgania się; też: ślizganie się*<sup>62</sup>. Zastosowanie cudzysłowu nie jest jednoznaczne. Może bowiem dotyczyć potoczności rzeczownika, ale także jego przenośnego użycia, które wprowadzałoby szereg różnych znaczeń.

- *Ulicami do sztuki - reaktywacja!* Zgodnie ze Słownikiem Języka Polskiego PWN reaktywować to „wznawiać działalność, funkcjonowanie czegoś; też przywrócić czemuś aktualność”<sup>63</sup>. Mimo właściwego odczytania wszystkich desygnatów nie ma pewności, że nadawca i odbiorca (odbiorcy) operują tym samym kodem pragmatycznym.

Sposób przedstawiania danych na stronie internetowej jest atrakcyjny nie tylko z punktu widzenia marketingu, ale i muzealnictwa, a stosowane środki leksykalne, stylistyczno-składniowe i morfologiczne wpływają na percepcję tekstu, a tym samym na postawę odbiorcy.

Zasady skutecznego wykorzystywania Internetu w marketingu zostały określone i należy do nich m.in. przemyślany serwis internetowy umieszczony pod odpowiednim adresem, jego częste aktualizacje, stosowanie powszechnych formatów, dbanie o wia-

<sup>58</sup> Słownik Języka Polskiego, op. cit., s. 466.

<sup>59</sup> za: R. Grzegorzycowa, *Problem funkcji języka i tekstu w świetle teorii aktów mowy*, w: *Język a kultura*, t. 4, *Funkcje języka i wypowiedzi*, red. J. Bartmiński, R. Grzegorzycowa, Wrocław, 1991, passim.

<sup>60</sup> Mały słownik terminów tekstu, op. cit., s. 40.

<sup>61</sup> Ibidem, s. 40.

<sup>62</sup> Słownik Języka Polskiego, op. cit., s. 1015.

<sup>63</sup> Ibidem, s. 821.

rygodność. Te zasady stosowane są przez większość polskich muzeów narodowych. Odstępstwo dotyczy adresów poszczególnych witryn, niemniej cechuje je typowość, bowiem wykorzystują:

- rzeczownik „muzeum” oraz rzeczownik lokalizujący położenie,
- rzeczownik „muzeum” oraz dookreślenie merytorycznego zakresu zainteresowań,
- skrótowiec nazwy własnej wraz z nazwą domeny funkcjonalnej,
- skrótowiec.

Wszystkie muzea realizują zasadę 3C - content (zawartość), commerce (handel), community (społeczność)<sup>64</sup>. Budują społeczność zapewniając jej możliwość interakcji (głównie poprzez odesłanie do portali społecznościowych, pośrednio poprzez księgę gości i pocztę elektroniczną), sprzedają swoją ofertę (produkty) bezpośrednio przez sklepy on-line i pośrednio przez prezentację, która prowokuje do odwiedzenia muzeum (zakupienia usługi lub produktu) w rzeczywistości pozainternetowej. Ostatnim z aspektów jest zawartość witryn. Jej atrakcyjność może być rozpatrywana na kilku płaszczyznach i trudno zakładać istnienie jednej, uniwersalnej metody przedstawiania treści. Analiza stron inicjalnych miała na celu zbadanie, które z aspektów swojej działalności poszczególne muzea eksponują, w jaki sposób hierarchizują treści, jak zachęcają do weryfikacji zamieszczonych treści, oraz jak oferta muzealna, wymagająca odpowiedniego, merytorycznego kontekstu, wpisuje się w ogólne zasady marketingu sieciowego.

Wysoka frekwencja zdań pojedynczych rozwiniętych to wyznacznik składni sprawozdawczo-narracyjnej, z niedużym stopniem intelektualizacji. *Przez struktury zdaniowe o mniejszym współczynniku intelektualizacji rozumiemy te typy syntaktyczne, które odbijają stan rzeczy „gotowy” niejako w obiektywnej rzeczywistości, intelektualizacja zdania wzrasta tym bardziej, im więcej jest w nim elementów interpretowania tej rzeczywistości przez piszącego...*<sup>65</sup>. Zaś funkcja stylistyczna równoważników zdań w analizowanych tekstach sprowadza się do ich sprawozdawczo-rejestrującego charakteru. Ich zaletą jest kondensacja treści<sup>66</sup>. Wybrane formy syntaktyczne są zatem przydatne ze względu na dużą pojemność treściową, a także stanowią rys składni uczuciowej<sup>67</sup>.

Zamieszczone teksty cechuje staranność polszczyzny. Dobór środków leksykalnych nadaje określone cechy stylowe, w tym wypadku przynależne funkcji impresyjnej. Pojawiają się przekształcenia stylistyczne. To najczęściej epitety zwykłe, które rozszerzają znaczenie komunikatu. Odnoszą się do sprawdzalnych faktów.

Liczne określenia przymiotnikowe uwypuklają cechy opisywanych przedmiotów<sup>68</sup>. Mogą mieć charakter oceniający. W odniesieniu do obiektywnej wartości opisywanych rzeczy i zjawisk pełnią funkcję pragmatyczną. Tekst zyskuje dodatkowe znaczenie dzięki kontekstualnym, weryfikowanym zarówno wyobrażeniowo jak i empirycznie faktom. Użytkownik tekstu, odnosząc się do swojej wiedzy w tym zakresie lub doświadczenia, np. wizyty w opisywanym miejscu, może zinterpretować przedstawione fakty<sup>69</sup>. Kolejną do tego zachętą jest stosowanie trybu rozkazującego.

Strona główna stanowi platformę prezentacyjną danego muzeum, jego działów, grup,

<sup>64</sup> S. Collin, op. cit., s. 45-46.

<sup>65</sup> H. Kurkowska, S. Skorupka, *Stylistyka polska...*, op. cit., s. 211.

<sup>66</sup> Ibidem, s. 206.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 208.

<sup>68</sup> Ibidem, s. 61.

<sup>69</sup> por. K. Wyrwas i in. op. cit. s. 42.

produktów oraz innych elementów. Prezentuje m.in. reklamy (rozumiane jako: rozpowszechnienia wiadomości o usługach i towarach w celu wpływania na kształtowanie się popytu<sup>70</sup>) oraz informacje z dziedziny public relations dla użytkowników, zawiera wiadomości zachęcające do przeglądania informacji prezentowanych w Internecie.

Internauta, który odwiedził stronę danego muzeum świadomie, np. planując trasę turystyczną lub szukając informacji o konkretnej wystawie stałej lub czasowej, wydarzeniu, wydawnictwie etc., zwróci uwagę na wygląd strony, jej cechy, jednak nie one będą decydujące przy podjęciu decyzji o odwiedzeniu muzeum. W tym przypadku ważniejszy jest aspekt informacyjny niż promocyjny. Zasada ta ma jednak zastosowanie jedynie w ściśle określonych sytuacjach, tj.:

- konkretna oferta danego muzeum jest wyjątkowo atrakcyjna, unikatowa w skali kraju, Europy lub świata i sama informacja o niej spowoduje zainteresowanie odbiorcy;
- na danym obszarze nie ma innych, konkurencyjnych ofert w obrębie danego segmentu, tj. wystaw, wydarzeń etc., o wysokim merytorycznym znaczeniu.

W pierwszym i drugim przypadku skuteczny będzie już neutralny komunikat w postaci: „Muzeum Narodowe w X organizuje Y”.

Jeżeli Y spełnia warunki przytoczone wcześniej, wypowiedzenie będzie miało charakter promocyjny, mimo braku formalnych wyróżników językowych. Zastosowanie go na stronie głównej będzie w pełni uzasadnione i wystarczające.

Inną, lecz zasadniczą różnicą między stronami muzeów narodowych, a innych podmiotów jest to, że pierwsze są przewidywalne w zakresie treści. I to zarówno dla ukie-runkowanych, jak i nieukierunkowanych odbiorców<sup>71</sup>. Formułując komunikat muzealny, nadawca, po przeanalizowaniu sytuacji, wybiera narzędzia językowe, które zapewnią mu skuteczność pojmowaną, w zależności od sytuacji, jako:

- poinformowanie o ofercie,
- promocja oferty.

Kolejną różnicą między muzeami narodowymi a innymi podmiotami działającymi w tym samym obszarze tematycznym (branżowym) jest to, że muzea nie stanowią dla siebie konkurencji. Ich oferta jest komplementarna. O czas i uwagę odbiorcy konkurują z innymi muzeami lub galeriami.

W przeciwieństwie do rozrywek innego rodzaju, które stanowią zupełnie inny rodzaj oferty, są innym produktem.

Obecność polskich muzeów narodowych w sieci jest więc wyrazem ich przystosowania do nowych możliwości konkurowania o odbiorcę (klienta), mimo różnych sposobów realizacji zasad marketingu sieciowego.

## DEFINICJE<sup>72</sup>:

Adres witryny, internetowy - (website) unikatowy zestaw wyrazów (lub liczb) pozwalający na identyfikację lokalizacji danej witryny w Internecie; określane czasem jako tzw. *uniform resource locator* – URL.

<sup>70</sup> K. Grzybczyk, *Prawo reklamy*, Warszawa 2008, s. 14.

<sup>71</sup> por. A. Sznajder, op. cit., s. 27.

<sup>72</sup> A. Sznajder, *Marketing wirtualny*, Kraków, 2002 (hasła nr 3-6, 10, 15, 21-24), S. Collin, *Marketing w sieci*, Warszawa 2002 (hasła nr 1, 9, 10, 16, 19, 21), E. Frąckiewicz, *Marketing internetowy*, Warszawa 2006 (hasła nr 2, 7-8, 11-12, 14), [www.i-slownik.pl](http://www.i-slownik.pl), dostęp 21.07.2013, hasło nr 17, <http://sownik.intensys.pl/definicja/243/rss/> dostęp 21.07.2013, hasło nr 20.

Baner - reklama w kształcie prostokąta, najczęściej animowana, umieszczana na stronach serwisów www.

Cyberprzestrzeń (cyberspace) - sieci komputerowe oraz wszelkie zasoby dostępne w sieci. Pojęcia tego po raz pierwszy użył William Gibson w powieści *Neuromancer*.

Domena - słowny zapis internetowego adresu komputera.

Elektroniczny biuletyn - periodyk dystrybuowany w Internecie, w którym przekazuje się różnorodne informacje kierowane do pracowników firmy oraz do klientów i innych grup adresatów zewnętrznych. Do jego kolportażu mogą być przydatne listy dystrybucyjne.

E-zin (skrót od electronic magazine - czasopismo elektroniczne) - prasa ukazująca się tylko w wersji elektronicznej w sieci Internet i niemająca swojego odpowiednika w tradycyjnej, drukowanej postaci. Jest ona dystrybuowana za pomocą poczty elektronicznej.

Forum dyskusyjne - miejsce, gdzie użytkownicy mogą swobodnie wypowiadać się na wybrany temat. Ich wypowiedzi są zamieszczane i każdy może je przeglądać i ewentualnie na nie odpowiadać. Forum może być moderowane lub nie.

Grupy dyskusyjne - usługa w Internecie, która pozwala na wymianę wiadomości na dany temat między wieloma użytkownikami sieci. Wiadomości wysyłane przez użytkowników, w ramach poszczególnych grup tematycznych, są ogólnodostępne na serwerach na całym świecie.

Hiperlink, hiperłącze - w języku HTML oznaczenie sposobu łączenia adresu internetowego danej strony z wyrazem, rysunkiem lub ikoną skutkujące tym, że kliknięcie takiego wyrazu lub obiektu powoduje przeniesienie do tej strony. Hiperłącza stanowią podstawowe spoiwo Internetu, umożliwiając przemieszczanie się między stronami.

Hipertekst - tekst, który zawiera odnośniki internetowe do innych zasobów. Sposób łączenia stron w Internecie. Znajdujący się na danej stronie jeden wyraz, fragment tekstu lub nawet obiekt graficzny mogą być połączone (przy użyciu hiperłącza) z dowolnym innym miejscem lub obiektem w ramach witryny lub z inną witryną w sieci.

HTML (Hyper Text Markup Language) - język przeznaczony do tworzenia stron www.

Intro - strona poprzedzająca ukazanie się właściwej witryny, pełniącą rolę wyłącznie promocyjną, przybierającą postać krótkiego filmiku.

Menu - zasób definiujący zawartość witryny internetowej.

Nawigacja - sposób poruszania się po danym serwisie i rozmieszczenie elementów odpowiedzialnych za kierowanie tą wirtualną wędrówką, umieszczonych na poszczególnych podstronach.

Odnośnik internetowy (link) - element dokumentu HTML - łącznik z konkretną stroną www. Po kliknięciu na odnośnik użytkownik Internetu jest „przenoszony” na inną stronę www. Jest to więc ogniwo pośredniczące w dotarciu użytkownika Internetu na witrynę www określonego przedsiębiorstwa czy organizacji.

Online - podłączony do Internetu

Portal społecznościowy - serwis internetowy, który w znacznej mierze jest tworzony lub współtworzony przez społeczność internautów skupionych w grupy osób o podobnych zainteresowaniach lub w ramach grup osób sobie znanych (bądź to w świecie realnym bądź wirtualnym). Serwis społecznościowy ma za zadanie umożliwić kontakt między użytkownikami (poprzez czaty, komunikatory, fora, listy dyskusyjne, blogi, prywatne wiadomości itp.), dzielenie się informacjami, zainteresowaniami, podejmowanie wspólnych inicjatyw.

Prezentacja flashowa - prezentacja treści wykorzystująca elementy animacji komputerowej.

Przeglądarka internetowa, przeglądarka www (web browser) - program pozwalający na oglądanie stron www oraz poruszanie się w sieci.

RSS + Język znaczników oparty na XML-u, służący do przesyłania nagłówków wiadomości i aktualności ze stron www wyposażonych w tzw. „kanał RSS” (plik w formacie RSS oraz odpowiednie odwołanie do niego w kodzie strony). Do obsługi RSS potrzebne jest dodatkowe oprogramowanie - tzw. czytnik RSS, czyli aplikacja pozwalająca na jednoczesne „śledzenie” wielu kanałów RSS i prezentowanie ich treści użytkownikowi w dostępnej formie. Obecnie w tego rodzaju funkcję wyposażona jest większość przeglądarek internetowych. Logo RSS: często można spotkać je na stronach internetowych, w postaci małej ikonki.

Strona domowa, strona macierzysta, strona główna (home page) - pierwsza strona serwisu www czy też witryny www, z której przechodzi się do dalszych stron witryny. Jest to swego rodzaju wirtualna wizytówka firmy, gdyż powinna zachęcić do odwiedzenia dalszych stron www, stanowiących witrynę internetową firmy.

Strona www (web page) - pojedynczy dokument hipertekstowy napisany w języku HTML, przeznaczony do oglądania za pośrednictwem przeglądarek internetowych. Poszczególne strony www są zwykle połączone w pewien całościowy zbiór zwany witryną www.

Witryna www (site) - zbiór stron www stanowiący pewną całość. Stanowi podstawowe narzędzie działań marketingowych w Internecie. Witryny własne są przydatne w prowadzeniu promocji on-line, w pozyskiwaniu zamówień na oferowane w sieci produkty, we wprowadzaniu nowych produktów na rynek. Docierając do witryn www innych firm organizacji, można uzyskać różne potrzebne informacje.

www (world wide web) - światowa sieć połączonych ze sobą komputerów, dzięki której istnieje możliwość przekazywania informacji między nimi.

*Agnieszka Masny*

## HOME PAGES OF POLISH NATIONAL MUSEUMS

Website is currently one of the primary tools used by organizations and individuals to promote their businesses. The fact of having a website is no longer a symptom of modernity, but a sign of adaptation to the present. However, activities in Cyberspace and exposing various contents via a site require some knowledge of the rules governing the Internet and enough creativity to build a virtual image of the institution, consistent with a real one. And the most important of all is a concern for proper “recipient - sender” or, more precisely, “museum visitor – museum worker” relationships. Hence, a language of expression is the key element of a website, along with its graphic aspects.

In this paper, initial (or home) websites of Polish national museums are analysed. The choice was prompted by a certain typicality of this group and by comparable features of the presented contents.

Stylistic analysis of selected elements of the language - from the most characteristic ones, connected with vocabulary, to the level of grammar - helped to see how the national museums follow the principles of the Internet marketing in relation to their sites .

*Agnieszka Masny*

PAWEŁ GRZESIK

## KONKURS PAŁAC – PERŁA W PRZESTRZENI.

### PODSUMOWANIE

Zadaniem I edycji konkursu, organizowanego z okazji Światowego Dnia Książki i Praw Autorskich, było skupienie uwagi na Pałacu w Kielcach, jako najważniejszym zabytku miasta, odkrywanie historii, architektury i przestrzeni wzgórza zamkowego, wzbudzanie wśród młodych ludzi inspiracji, wrażliwości na piękno, zachęcanie do uruchomienia wyobraźni, tworzenia własnego portretu siedziby Muzeum Narodowego w Kielcach poprzez literaturę, fotografię lub pracę plastyczną.

W tych też kategoriach konkurs został ujęty. Prace napływały do końca 2012 r., a następnie zostały ocenione przez Jury 18-19 lutego 2013 r. Ogółem wpłynęło 58 utworów. W kategorii *Słowo* – 1 (*Średniowieczna osada*, autorstwa **Moniki Banaś**, której przyznano wyróżnienie), *Foto* – 8, *Praca plastyczna* – 49. W swoich ocenach Jury, składające się z pracowników MNKi, brało pod uwagę inspirację pałacem, pomysłowość, estetykę utworów, inwencję twórczą, nakład włożonej pracy.

*Przedstawiamy osoby nagrodzone miejscami I - III oraz wydawnictwami MNKi:*

*W kategorii Foto (szkoła gimnazjalna i ponadgimnazjalna):*

**I miejsce zajął Jakub Maj** za zdjęcie: *Perła w trzech planach*. Jury postanowiło nie przyznawać II i III nagrody.

*W kategorii Praca plastyczna oceniono prace w trzech kategoriach wiekowych:*

**Szkoła podstawowa**

**I miejsce: Wiktoria Kurtek**

**II miejsce: Natalia Nawrot**

**III miejsce: Kacper Łukaszczuk.**

**Szkoła gimnazjalna i ponadgimnazjalna**

**I miejsce: Rafał Tomczak**

**II miejsce: Weronika Liwocha**

**III miejsce: Marcin Pajda.**

Jury postanowiło wyróżnić dodatkową kategorię dla osób dorosłych, którzy złożyli swoje prace w konkursie:

**I miejsce: Marta Miszczak**

**II miejsce: Paulina Stępień**

**III miejsce: Kamil Molenda.**

Dziękujemy wszystkim uczestnikom za udział, a osobom nagrodzonym gratulujemy!





R E C E N Z J E



DARIA DYKTYŃSKA

## ŹRÓDŁA I MATERIAŁY DO DZIEJÓW SZLACHTY WOJEWÓDZTWA SANDOMIERSKIEGO W XVI-XVII WIEKU. INWENTARZE DÓBR ZIEMSKICH Z XVII-XVIII WIEKU (CZ. 1)



*Źródła i materiały do dziejów szlachty województwa sandomierskiego w XVI-XVIII wieku* ze wstępem i opracowaniem Jacka Pielasa<sup>1</sup> są drugim tomem serii Wydawnictwa Uniwersytetu Jana Kochanowskiego<sup>2</sup>. Tym razem autor pracę swą poświęcił inwentarzom dóbr ziemskich z XVII-XVIII wieku. Zawiera ona wybór nieznanych dotychczas w literaturze historycznej i niepublikowanych inwentarzy dóbr szlacheckich, pochodzących z lat 1622-1763 z województwa sandomierskiego. Jak dotąd, w szerokim wydaniu dla tego województwa ery nowożytnej, opublikowane zostały zbiory inwentarzy w od-

<sup>1</sup> Dr Jacek Pielas związany z Uniwersytetem Jana Kochanowskiego w Kielcach. Zainteresowania badawcze: *Struktura społeczna i struktura własności szlachty koronnej w XVI-XVIII wieku, elity majątkowe i polityczne w Małopolsce w XVI-XVII wieku, spadkobrania szlacheckie w Koronie w XVII wieku, genealogia i majątki szlachty województwa sandomierskiego w XVI-XVIII wieku, życie codzienne szlachty polskiej, rodzina szlachecka i jej funkcjonowanie w okresie nowożytnym*.

<sup>2</sup> Pierwszy tom nosił tytuł: *Źródła i materiały do dziejów szlachty województwa sandomierskiego w XVI-XVIII wieku, t. 1, Rejestry pospolitego ruszenia szlachty sandomierskiej z XVII wieku, wstęp i opracowanie J. Pielas, Kielce 2009*.

niesieniu do królewszczyn<sup>3</sup>, natomiast inwentarze dóbr szlacheckich wydawane były pojedynczo, nie stanowiąc jednego szerszego opracowania tego zagadnienia. Ogromną wartością tej książki jest obszerny zbiór przytoczonych inwentarzy. Czytelnik znajdzie tu 38 inwentarzy, najwięcej z powiatu sandomierskiego<sup>4</sup> i opoczyńskiego<sup>5</sup>, wiślickiego<sup>6</sup>, pilźnieńskiego<sup>7</sup> oraz pojedyncze egzemplarze z powiatów stężyckiego<sup>8</sup>, radomskiego<sup>9</sup> i chęcińskiego<sup>10</sup>. Przedstawione w pracy inwentarze, w większości są spisami dworów i poddanych wybranych wsi, ich części lub kilku wsi województwa, ale czytelnik znajdzie tu także inwentarze kluczy dóbr - w tym grocholiczkiego, ossolińskiego, pacanowskiego, książnickiego, iwaniskiego oraz dwóch miast - Lasocina oraz Nieznamierowic<sup>11</sup>. Interesującym jest również najstarszy z odnalezionych, pochodzący z roku 1711 opis zamku w Ossolinie. W książce umieszczone zostały także inwentarze tych samych dóbr spisane w różnych latach, zabieg ten ma szczególną wartość dla badaczy. Pozwala prześledzić zmiany, jakie dokonywały się w stanie posiadania poszczególnych majątków, ich zagospodarowania. I tak np. analizując inwentarze dworu i poddanych wsi Stawowice, kolejno z lat 1670, 1672, 1676, czytelnik dostrzeże zmiany w zabudowie dworu: *...dwór, w którym z podganka drzwi do sieni na zwisach żelaznych, z klamką z antabą i zawarciem dobrym (8 lipca 1670 roku)*<sup>12</sup> już w roku 1676 czytamy: *Naprzód dwór do którego wrota porządne i z zawarciem, 2 wrótnie z desek i futra, w słupach dębowych. Nad temi wroty daszek podbity gontami. (...) podgańcze delikami dartemi położone, nad którymi spichlerz na nowo wszytek podbity*<sup>13</sup>, czy później istnieje możliwość porów-

<sup>3</sup> Należy wymienić tu wymienić najważniejsze prace, w tym: J. Muszyńskiej *Lustracje i inwentarze królewszczyn województwa sandomierskiego*, Z. Guldona, *Opis zamku radomskiego i lustracja Radomia z lat 1616-1617, Inwentarz Kozienic z 1784 roku w Kieleckich*, Studiach Historycznych, t. 13, Z. Guldona, *Inwentarz ekonomii kozienickiej z 1718 roku*.

<sup>4</sup> Z powiatu sandomierskiego zaprezentowano następujące inwentarze: klucza grocholiczkiego, miasta Lasocin z wsią Dębno i poddanych wsi Biedrzychów, dworu i poddanych wsi Śmierdzina, dworu i poddanych wsi Ruszcza oraz wsi Nietuja, dworu i poddanych wsi Stary Klimontów oraz poddanych wsi Pokrzywianka i Zagaje, folwarku we wsi Górki i poddanych wsi Pokrzywianka, dworu i poddanych wsi Nowe, dworu i poddanych wsi Nawodzice, Nowa Wieś oraz poddanych wsi Szymonowice Małe i folwarku Wymysłów, dworu i poddanych wsi Glinki, zamku w Ossolinie, poddanych klucza ossolińskiego, wsi Wąborków.

<sup>5</sup> Z powiatu opoczyńskiego zaprezentowano inwentarze: dworu i poddanych wsi Radonia i Świeciechów, dworu we wsi Mniszków i poddanych części wsi Jawor, dworu i poddanych wsi Stawowice (z lat: 1670, 1672, 1676), dworu i poddanych wsi Solec, dworu i poddanych wsi Trzemoszna (z lat 1688, 1718, 1765), części wsi Błogie i Końskie, dworu i poddanych wsi Trzebiatów, poddanych wsi Miedzna Drewniana, dworu i poddanych wsi Barycz oraz poddanych wsi Bębnow, wsi Wąborków.

<sup>6</sup> Z powiatu wiślickiego: inwentarz dworu i poddanych wsi Uście oraz poddanych wsi Karsy Małe, Karsy Wielkie, folwarków i poddanych wsi Pałuszyce i Libicko, inwentarz dworu i poddanych wsi Chrzanów, wsi Wola Biechowska i części wsi Pierszcz, inwentarz dworu i poddanych części wsi Sroczków, inwentarz dworu i poddanych wsi Słupiec Mały oraz wsi Szczebrzus, klucza pacanowskiego, inwentarz folwarku i poddanych wsi Suchowola.

<sup>7</sup> Z powiatu pilźnieńskiego zaprezentowano inwentarze: części wsi Karwodrza, dworu i poddanych wsi Kłokowa oraz wsi Świebodzin, wsi Sieciechowice.

<sup>8</sup> Z powiatu stężyckiego zaprezentowano inwentarz połowy wsi Sobieszyn.

<sup>9</sup> Z powiatu radomskiego zaprezentowano inwentarz miasta Nieznamierowice, dworu i poddanych wsi Sady, Wola Gałęcka, Przysławowice Ruszkowskie, Gałki i Wola Więcierzowa.

<sup>10</sup> Z powiatu chęcińskiego zaprezentowano inwentarz wsi Oblęgór Większy.

<sup>11</sup> Źródła i materiały do dziejów szlachty województwa sandomierskiego w XVI-XVIII wieku, t. 2, Inwentarze dóbr ziemskich z XVII-XVIII wieku (cz. 1), Kielce 2013, s. 1-2.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 61.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 67.

niania ilości poddanych w poszczególnych latach ich stanu posiadania. Dzięki temu za biegowi istnieje możliwość porównania nie tylko zmieniających się zabudowań dworu, czy wykonywanych w nim prac, ale także odbytej robocizny, stanu zasiewów. Dokładna analiza spisów pozwala także na wychwycenie informacji pominiętych w poszczególnych inwentarzach, a tym samym na analizę sposobu spisywania inwentarzy. Dotyczy to inwentarzy dóbr wsi Śmierzdina z 1670 i 1737 roku, wcześniej wspomnianej wsi Stawowice, wsi Trzemoszna z lat 1688, 1718, 1765.

Autor książki wykonał solidną pracę, niezwykle wartościową przede wszystkim dla historyków, ale i historyków sztuki, etnografów czy regionalistów. Inwentarze dóbr ziemskich stanowią bowiem doskonale źródło dla badaczy nowożytnej historii społecznej czy gospodarczej. Są skarbnicą wiarygodnych informacji na temat stanu posiadania, stosunków społecznych, osadnictwa czy w końcu architektury i zabudowy tamtego okresu. Przypomnijmy, że inwentarze dóbr ziemskich spisywano najczęściej przy podziale, dzierżawie czy sprzedaży dóbr. Miały zatem charakter oficjalny. Stwierdzały zwykle stan majątkowy, charakter zobowiązań nałożony na dobra, lub ich poddanych. Dlatego uznawane są za niezwykle cenne źródło informacji. Choć należy wspomnieć, że z różnych powodów mogły mieć one i niedostatki<sup>14</sup>. Zgromadzone w jednym wydawnictwie i uwzględniające różnorodność zachowanych inwentarzy mogą zostać wykorzystane przez wielu zainteresowanych. Ze względu na mizerny stan zachowania bazy źródłowej dla tego okresu z województwa sandomierskiego<sup>15</sup> zebranie w jednym wydawnictwie, rozległego i rozproszonego niemal w całej Polsce zbioru inwentarzy jest z pewnością niepodważalną wartością tej pracy. Solidna kwerenda przeprowadzona przez autora w różnego rodzaju zespołach archiwalnych i zbiorach bibliotecznych (w tym archiwach podworskich, zespołach archiwalnych i bibliotecznych zawierających odpisy z ksiąg grodzkich województwa sandomierskiego, księgi grodzkie ziem i województw sąsiednich)<sup>16</sup> przyniosła szeroki wybór. Po raz pierwszy publikowane spisy wnoszą szereg nowych informacji, ułatwiając tym samym prace naukowcom zainteresowanym szlachcią ziemi sandomierskiej. Autor zapowiada, że jest to część pierwsza jego pracy poświęconej źródłom i materiałom do dziejów szlachty. Osobiście mam nadzieję, że w drugiej znajdą się inwentarze dotyczące majątku rodziny Sołtyków, która jest bliska moim naukowym zainteresowaniom.

Warto jeszcze wspomnieć o części edytorskiej publikacji. Przy opracowaniu tekstów autor powołał się na instrukcję wydawniczą dla źródeł nowożytnych z 1953 roku i zgodnie z jej wytycznymi dostosował teksty dla czytelnika. Jest to spore ułatwienie dla odbiorcy, szczególnie niezaznajomionego ze staropolszczyzną. W tekście język ten został zmodernizowany, przyjęto współczesną ortografię. Szereg ułatwień zastosowanych przez redaktorów/edytorów wydania z pewnością czyni pracę łatwiejszą w odbiorze.

Daria Dyktyńska

<sup>14</sup> Na ten temat rozlegle pisze J. Leskiwicz w artykule: *Znaczenie inwentarzy dóbr ziemskich dla badań historii wsi w Polsce w XVIII wieku*, *Kwartalnik Historyczny* R. 60, nr 4, Warszawa 1953, s. 363-378.

<sup>15</sup> Akta ziemskie i grodzkie województwa sandomierskiego uległy zniszczeniu w katastrofie wojennej 1939-1944.

<sup>16</sup> Za autorem.



MAREK MACIĄGOWSKI

AKTYWNOŚĆ GOSPODARCZA  
LUDNOŚCI ŻYDOWSKIEJ  
W WOJEWÓDZTWIE KIELECKIM W LATACH 1918-1939,  
WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU JANA KOCHANOWSKIEGO,  
KIELCE 2013



Historia ludności żydowskiej na Kielecczyźnie w latach 1918-1939, choć coraz lepiej rozpoznana, nie byłaby pełna bez analizy wkładu Żydów w gospodarczy rozwój regionu. Zagadnienie to nie doczekało się dotychczas wielopłaszczyznowego omówienia problemu, choć powstały cenne opracowania dotyczące udziału Żydów w poszczególnych działach gospodarki (zob. prace M.B. Markowskiego, R. Renz). Praca Edyty Majcher-Ociesi *Aktywność gospodarcza ludności żydowskiej w województwie kieleckim w latach 1918-1939* uzupełnia wiedzę o uczestnictwie Żydów w życiu gospodarczym na obszarze województwa kieleckiego, w granicach sprzed 1939 r., przy czym pamiętać należy, że był to teren mocno zróżnicowany pod względem rozwoju przemysłowego, gdzie obok silnie uprzemysłowionych miejsc występowały także obszary typowo rolnicze.

Książka będąca skróconą wersją jej pracy doktorskiej, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Reginy Renz, obronionej w Uniwersytecie Jana Kochanowskiego w Kielcach, przedstawia udział ludności żydowskiej w poszczególnych działach gospodarki województwa kieleckiego w latach 1918-1939. Autorka w pracy ukazała dwa punkty widzenia historii gospodarczej: z jednej strony przedstawia wkład w gospodarkę Żydów



jako grupy, z drugiej - akcentuje udział jednostek aktywnych zawodowo, obrazując ich życie codzienne i problemy związane z funkcją w gospodarce lub wykonywanym zawodem.

Praca obejmuje zasadnicze problemy demograficzne, społeczno-zawodowe, omawia poszczególne formy aktywności gospodarczej ludności żydowskiej w przemyśle, rzemiośle, handlu, także w transporcie i komunikacji oraz w rolnictwie. Autorka obszernie wykorzystwała dokumentację archiwalną, źródła drukowane, materiały statystyczne. Cennych informacji dostarczyła też prasa regionalna i ogólnopolska.

Zebrany materiał został ujęty w pracy w siedem kluczowych rozdziałów. Rozdział I dotyczy uwarunkowań historycznych, aktywności ludności żydowskiej na omawianym terenie do 1918 r. Jest to o tyle istotne, że rozwój przemysłu i wzrost udziału Żydów w wielu dziedzinach gospodarki pod koniec XIX i na początku XX wieku, kiedy Kielecczyzna odgrywała ważną rolę w życiu gospodarczym kraju, przerwane zostały wydarzeniami I wojny światowej i rabunkową polityką okupantów, a największe zniszczenia odnotowano właśnie w Staropolskim Okręgu Przemysłowym i okręgu częstochowskim.

Rozdział II pracy przedstawia stan liczebny i strukturę wewnętrzną ludności żydowskiej, w tym rozmieszczenie terytorialne i strukturę zawodową. Przedstawione ogólne dane liczbowe, odnoszące się do struktury narodowościowej mieszkańców województwa oraz rozmieszczenia ludności żydowskiej, mogą być cennym źródłem informacji i stanowią podstawę do dalszych analiz dla każdego, kto podejmuje zagadnienia związane z historią ludności żydowskiej regionu. Dane statystyczne uzupełnione są czytelnym materiałem graficznym (tabele i mapki), co znacznie ułatwia zrozumienie zagadnienia.

Rozdział III poświęcony został udziałowi Żydów w przemyśle. Autorka podkreśla silne zróżnicowanie województwa pod względem rozwoju gospodarczego, co miało oczywisty wpływ na liczebność i rozmieszczenie żydowskich zakładów przemysłowych, przy czym nie bez znaczenia jest fakt, że województwo kieleckie w międzywojennej Polsce było trzecim pod względem uprzemysłowienia, po śląskim i łódzkim. W jego granicach leżało Zagłębie Dąbrowskie, Okręg Częstochowski oraz Staropolskie Zagłębie Przemysłowe. W 1921 roku najwięcej zarejestrowanych żydowskich zakładów przemysłowych miały: Radom (1177), Częstochowa (1093), Będzin (672), Kielce (633) i Ostrowiec (495). Znaczna część tych zakładów w ogóle nie zatrudniała robotników żydowskich. Autorka zauważa, że w dużych zakładach przemysłowych, także w tych, których właścicielami był kapitał żydowski, niechętnie zatrudniano robotników Żydów. W 1931 roku na 102 330 robotników, w dużych zakładach przemysłowych zatrudnionych było tylko 578 robotników Żydów. Wśród właścicieli zakładów przemysłowych w województwie kieleckim, przedsiębiorców Żydów było 51,5 proc, zaś Polaków - 47,7 proc. W rozdziale tym autorka przeanalizowała także warunki rozwoju i tendencje rozwojowe przemysłu, a także warunki pracy oraz problemy z surowcem i kredytem wpływającym na możliwości funkcjonowania zakładów.

W rozdziale IV omówiona została aktywność ludności żydowskiej w rzemiośle. W województwie kieleckim w 1931 roku z pracy w rzemiośle utrzymywało się 160 315 osób, w tym 84 464 Żydów, którzy stanowili 52,7 proc. ogółu. Wśród 57 141 rzemieślników, czynnych zawodowo Żydów było 27 823 (48,7 proc.), głównie krawców i szewców. Analizując liczebność i rozmieszczenie zakładów rzemieślniczych, strukturę wewnętrzną rzemiosła żydowskiego, warunki funkcjonowania i tendencje rozwojowe

zakładów, a także warunki pracy, wykształcenie i przygotowanie do zawodu, autorka zauważa, że rzemieślnicy w województwie kieleckim, mimo znacznej ich liczby, byli słabi ekonomicznie.

Rozdział V autorka poświęciła problematyce handlu. W tej dziedzinie gospodarki tradycyjnie udział Żydów był bardzo wysoki. W 1921 roku w województwie kieleckim było 38 834 kupców, w tym 30 800 (79,3 proc) Żydów, najwięcej w handlu artykułami odzieżowymi i surowcami rolniczymi. Warunki pracy handlarzy były bardzo trudne, przeważali drobni kupcy, działający w warunkach silnej konkurencji, chociaż bogaci hurtownicy w dużych ośrodkach, nawiązywali kontakty zagraniczne i stanowili elitę finansową.

Interesujący jest rozdział VI poświęcony udziałowi ludności żydowskiej w transporcie i komunikacji oraz rolnictwie. Żydzi mieli znaczący udział w rozwoju komunikacji autobusowej w województwie, autorka obrazuje ten wkład licznymi przykładami konkretnych przedsiębiorców żydowskich. Podobnie zresztą interesująca jest część poświęcona udziałowi Żydów w rolnictwie, gdy padają przykłady właścicieli konkretnych majątków rolnych.

Materiał uzupełniony rozdziałem VII o udziale ludności żydowskiej w organizacjach gospodarczych i ruchu spółdzielczym stanowi ciekawe i całościowe ujęcie zagadnienia. Z pracy wyłania się obraz zaangażowania ludności żydowskiej w życie gospodarcze województwa kieleckiego w międzywojennej Polsce. Cennym uzupełnieniem źródłowym są także dwa aneksy: I - dotyczący żydowskich związków i stowarzyszeń o charakterze gospodarczym w kieleckim, według powiatów w 1923 roku, oraz II - wykaz majątków ziemskich znajdujący się w posiadaniu Żydów i żydowskich przedsiębiorstw przemysłowych o obszarze ponad 100 ha, według powiatów w 1923 roku

Należy pamiętać, że praca ma charakter naukowy. Wymóg ograniczenia jej objętości wpłynął z pewnością na rezygnację z materiału opisowego, który jest atrakcyjny dla czytelnika mniej obeznanego z tematyką. Każdy jednak, kto będzie chciał poszerzyć swoją wiedzę o historii ludności żydowskiej w regionie, znajdzie w pracy Edyty Majcher-Ociesy wiele cennych informacji.

*Marek Maciągowski*



B I B L I O G R A F I A



## WYKAZ SKRÓTÓW

AGAD – Archiwum Akt Dawnych w Warszawie  
APK – Archiwum Państwowe w Kielcach  
AmK – Akta miasta Kielce  
AOM – Archiwum Ordynacji Myszkowskiej  
CDIAL – Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie  
KUL – Katolicki Uniwersytet Lubelski  
MNKi – Muzeum Narodowe w Kielcach  
SKOPCL – Społeczny Komitet Odbudowy Pomnika Czynu Legionowego w Kielcach 1988-1992  
UWK I – Urząd Wojewódzki Kielecki  
RMNKi – Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach  
RMŚ – Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego

## ŹRÓDŁA

Album fotograficzny, autor nieznany, Polska, Zaleszczyki po 1925, Pracownia fotograficzna „Lander” - MNKi/H/5660/1.

Album z uroczystości sprowadzenia zwłok i Grobu Niezanego Żołnierza w Warszawie, Drukarnia i Księgarnia św. Wojciecha w Poznaniu, 1926-1939 - MNKi/H/5706/1-15.

APK UKW I, Wydział Komunikacyjno-Budowlany, Oddział Sztuki 1919-1945, sygn. 21370, k. 2-4, Opiniowanie w sprawie zatwierdzenia pomników wznoszonych w miejscach publicznych; k. 8, k. 10, Korespondencja Jana Raszki dotycząca pomnika w Kielcach.

APK, AmK, Akta dotyczące budowy pomnika Legionów w Kielcach, 1938 r., sygn. 2292, k. 5, 6.

APK, AmK, Akta dotyczące budowy pomnika Legionów w Kielcach, 1938 r., sygn. 2292, k. 4, Prośba Komisji Kwaterunkowej Komitetu Budowy Pomnika Legionów wraz z arkuszem do wypełnienia w sprawie noclegów dla zamiejscowych uczestników uroczystości poświęcenia pomnika Czynu Legionowego.

APK, AmK, Akta dotyczące budowy pomnika Legionów w Kielcach, sygn. 2292, k. 9, 1938 r., Zaproszenie na uroczyste nabożeństwo celem uczczenia 24 rocznicy odrodzenia Polskiej Siły Zbrojnej i wymarszu w bój o Niepodległość Narodu Pierwszej Kompanii Kadrowej Legionów Polskich pod wodzą Józefa Piłsudskiego.

APK, Kielce - miasto 1927, 1930-1939, UWK I, sygn. 21519, k. 66, Protokół komisyjnych oględzin gmachu Urzędu Wojewódzkiego /tzw. pałacu pobiskupiego/ w Kielcach, odbytych w dniu 11 lutego 1937 r. w sprawie ustalenia pomieszczenia Komendy I Brygady Legionów Polskich w czasie pobytu w Kielcach w 1914 r.

APK, SKOPCL, sygn. 1, k. 1-3, k. 1, tu k. 1, k. 2, Protokół z 29 grudnia 1992 r.

APK, SKOPCL, sygn. 1, k. 29, 30, 32, 34, 35, 36, 38, 39-40, 42, 43, 52, Sprawozdania...

APK, SKOPCL, sygn. 1, k. 9-136, k. 11-14., k. 29, k. 47, Sprawozdanie z działalności Społecznego Komitetu w latach 1988-1992, Kielce grudzień 1992.

APK, SKOPCL, sygn. 2, Projekt techniczny oraz specyfikacja granitowych płyt okładzinowych cokołu pomnika.

APK, SKOPCL, sygn. 3, k. 29, Realizacyjny szczegółowy plan zagospodarowania terenu placu Marszałka Józefa Piłsudskiego.

APK, SKOPCL, sygn. 4, Złota księga ofiarodawców.

APK, SKOPCL, sygn. 5, Album odbudowy Pomnika Czynu Legionowego

APK, SKOPCL, sygn. 5, k. 11, Społeczny Komitet Odbudowy Pomnika Czynu Legionowego w Kielcach, Sprawozdanie...

APK, SKOPCL, sygn. 5, k. 2, Protokół Komisji Rewizyjnej...

APK, SKOPCL, sygn. 5, k. 5, Odezwa prezydenta Stefana Artwińskiego do ludności miasta Kielc z 29 września 1938 r.

APK, UWK I, sygn. 21519, k. 84-85, Protokół komisyjnych oględzin robót prowadzonych przy gmachu Urzędu Wojewódzkiego, a w szczególności części mieszczącej Sanktuarium Marszałka Józefa Piłsudskiego, odbytej 2 września 1938 r.

APK, Zespół nr 21/17 „Dyrekcja Ubezpieczeń”, sygn.: 669; sygn. 583, Szacunek szczegółowy dworu w Kobylnikach, Rzut parteru dworu aut. Karol Cochet, 1847; Katalog rysunków architektonicznych akt Dyrekcji Ubezpieczeń w APK.

APK, Zespół nr 21/2243, „Księgi hipoteczne dóbr ziemskich powiatu pińczowskiego”.

APK, Zespół nr 21/2243, sygn. 47.

APK, Zespół nr 21/2512, „Akta Notariusza Józefa Włockiego w Skalbmierzu (1856-1864).

APK, Zespół nr 21/490, „Księgi hipoteczne powiatu kazimierskiego”, sygn. 46, k. 6v., sygn. 46, k. 59v.

APK, Zespół nr 21/490, sygn. 46, k. 32v., sygn. 46, k. 58v., sygn. 46, k. 61-64v., sygn. 46, k. 64-67v., sygn. 46, k. 77v., sygn. 46, k. 7v.

APK, Zespół: AmK, 21/122, sygn. 1281, 1452, 1463, 2289, 2300, 2304A, 2305, 2311, 2316, 2465, 2533.

APK, Zespół: Urząd Wojewódzki UWKI 21/100, sygn. 4603, 4604.

APK, Archiwum Ordynacji Myszkowskich, sygn. 27, 30, 31, 1256.

Archiwum Narodowe w Krakowie, oddz. na Wawelu, Archiwum Potockich z Krzeszowa, sygn. AKPo.

Archiwum Narodowym w Krakowie, sygn. APK, nr 206.

Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie (CDIAL), Lwowskie Koło Międzykorporacyjne, Związek Akademicki m. Lwów, fond 754, opis 1, sprawa 5.

Górka-Jończyk U., Dokumentacja konserwatorska, Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Kielcach.

Inwentarz 1645, Inwentarze klucza kieleckiego dóbr biskupów krakowskich w zbiorach Archiwum Kapituły Metropolitalnej w Krakowie.

Inwentarz 1668, Inwentarze klucza kieleckiego dóbr biskupów krakowskich w zbiorach Archiwum Kapituły Metropolitalnej w Krakowie.

Inwentarz 1746, Inwentarze klucza kieleckiego dóbr biskupów krakowskich w zbiorach Archiwum Kapituły Metropolitalnej w Krakowie.

*Inwentarz przedmiotów, stanowiących własność Kieleckiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, Kielce 1908-1939.*

Karty pocztowe, Poznań, 1926-1939, papier, druk, 9,5x15 cm, MNKi/H/5706/1-15.

Księga Wpływów MNKi: 255/74, 19.08.94, K.Z. 22.04.1974.

*List Henryka Sienkiewicza do Ignacego Balińskiego z 5 grudnia 1900 r.*, H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 1, cz. 1, oprac. M. Bokszczanin, Warszawa 1977.

*List Henryka Sienkiewicza do Kazimierza Morawskiego z 22 stycznia 1898 r.*, H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 3, cz. 2, oprac. M. Bokszczanin, Warszawa 2007.

List Henryki Karnickiej do Sabiny Morstin z Karnickich z 15 października 1857, APK, sygn. MAGS Rkp 547/I.

List Henryki Karnickiej do Sabiny Morstin z Karnickich z 16 kwietnia 1857, APK, sygn. MAGS Rkp 547/I.

List Henryki Karnickiej do Sabiny Morstin z Karnickich z 24 września 1857, APK, sygn. MAGS Rkp 547/I.

Morawski P., *Rafał Hadziewicz (1803-1886). Życie i twórczość. W 150 rocznicę urodzin* (praca magisterska pod kier. prof. Karola Estreichera na UJ, 1954), APK.

Powykonawcza Dokumentacja Konserwatorska, MNKi/M/362, Kielce 2013.

Sąd Rejonowy w Kazimierzy Wielkiej, (były), Wydział Ksiąg Wieczystych, Wykaz Hipoteczny - Kobylniki vol. II, dział drugi, wpis decyzji Sądu Grodzkiego w Kielcach z 6 listopada 1942.

Sąd Rejonowy w Kazimierzy Wielkiej, (były), Wydział Ksiąg Wieczystych, Wykaz Hipoteczny - Kobylniki vol. II, dział drugi, wpis z 21 października 1882.

Sąd Rejonowy w Kazimierzy Wielkiej, (były), Wydział Ksiąg Wieczystych, Wykaz Hipoteczny - Kobylniki vol. II, dział drugi, wpis z 12 grudnia 1913.

#### ŹRÓDŁA DRUKOWANE

*Apokryfy Nowego Testamentu*, red. M. Starowiejski, Lublin 1986.

*Biblia Tysiąclecia*. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych, wyd. III, Poznań - Warszawa 1980.

Dziennik Filologicznego 8-io kl. Gimnazjum Żeńskiego z Prawami Szkół Państwowych im. A. Mickiewicza w Kielcach M. Krzyżanowskiej. Na rok szkolny 1922/1923. Kielce 1922.

Pracownia Badań Laboratoryjno-Konserwatorskich, Barbara Sowa-Holewińska, Kraków 2013 - maszynopis – dokumentacja konserwatorska.

Przepisy dla uczennic Miejskiego Gimnazjum Żeńskiego w Toruniu, Toruń 1935.

Regulamin dla uczennic Gimnazjum im. A. Mickiewicza w Kielcach.

Ustawa z 21 listopada 1996 r. o muzeach.

Ustawa z 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej.

#### ŹRÓDŁA INTERNETOWE

<http://edukacja.mnki.pl/pl/oferta/> z 29 września 2013.

[http://edukacja.mnki.pl/pl/oferta/wyszukiwanie\\_ofert/o,184,w\\_warsztacie\\_tkackim.html](http://edukacja.mnki.pl/pl/oferta/wyszukiwanie_ofert/o,184,w_warsztacie_tkackim.html) / z 29 września 2013.

<http://edumamu.mnki.pl/pl/gry/> z 16.10.2013.

[http://edumamu.mnki.pl/pl/gry/tajemniczy\\_ogrod/](http://edumamu.mnki.pl/pl/gry/tajemniczy_ogrod/) z 16.10.2013.

[http://edumamu.mnki.pl/pl/gry/w\\_xvii\\_wiecznej\\_szafie/](http://edumamu.mnki.pl/pl/gry/w_xvii_wiecznej_szafie/) z 16.10.2013.

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Francesco\\_Noletti](http://fr.wikipedia.org/wiki/Francesco_Noletti).

<http://majewski.salon24.pl/tag/2031,tymontymanski>.

<http://marketing-news.pl/message.php?art=30166>, Wosik M.

[http://mnki.pl/pl/obiekt\\_tygodnia/2013/martwa\\_natura](http://mnki.pl/pl/obiekt_tygodnia/2013/martwa_natura).

[http://mnki.pl/pl/obiekt\\_tygodnia/2013/szkie\\_swietego\\_jozefa\\_oblubieniec/](http://mnki.pl/pl/obiekt_tygodnia/2013/szkie_swietego_jozefa_oblubieniec/) z 10.10.2013.

<http://www.neurohistoriasztuki.umk.pl/pliki/dfj1.pdf>

<http://sjp.pwn.pl/haslo.php?id=2580103/> z 29.05.2012.



- <http://slownik.intensys.pl/definicja/243/rss/z 21.07.2013>, hasło nr 20.
- <http://www.artmuseum.pl/pl/publikacje-online>, *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80.*
- <http://www.filmpolski.pl/z 13.05.2013>.
- <http://www.fronda.pl/a/tymanski-quotdymac-orla-bialegoquot-na-marszu-niepodleglosci,15932.html>. „Fronda”, Piosenka D.O.B.
- <https://www.google.pl/#q=polskie+radio+wsp%C3%B3lna+metka>.
- <http://www.i-slownik.pl/z 21.07.2013>, hasło nr 17.
- <http://www.nimoz.pl/pl/bazy-danych/wykaz-muzeow-w-polsce/> z 13.10.2013.
- <http://www.orlen.pl/PL/OFirmie/Nasza%20historia/Strony/Historiaslowami.aspx>
- <http://www.orlen.pl/PL/OFirmie/Nasza%20historia/Strony/Historiaslowami.aspx>, *Historia słowami - PKN ORLEN*.
- <http://www.polskieradio.pl/9/29/Artykul/859227>, Final-akcji-Orzel-moze-zobacz-pokaz-mody-i-koncert-Kayah.
- <http://www.sejm-wielki.pl/> z 14.10.2013.
- <http://www.stat.gov.pl/z 31.05.2013>.
- <http://www.stat.gov.pl/z 03.06.2013>.
- <http://www.worldwhoswho.com/> z 11.12.1011.
- <http://www.whoiswho.com.pl/> z 11.12.2011.

#### CZASOPISMA

- „Almanach Historyczny”, 2008, t. 10.
- „American Socjological Review”, 2010, t. 75, nr 1.
- „Angora”, 2011, nr 47, nr 48.
- „Arkady”, 1935, nr 4.
- „Biuletyn Historii Sztuki”, 1966, R. XXVIII, nr 1.; 1979, R. XLI, nr 1.
- „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów”, 1999, nr 4.
- „Brzask”, 1926, nr 9; 1927, nr 12.
- „Echo Dnia”, 1999, nr 155, J. *Pomnik Czynu Legionowego odsłonięto w Kielcach*, 1991.
- „Echo Dnia”, Maciągowski M., *Gdzie płyta z kieleckiego Rynku?*, Kielce 17 grudnia 2007, [www.echodnia.eu](http://www.echodnia.eu)
- „Forum”, 2010, nr 15.
- „Fronda”, 2008 nr 48; 2011 nr 60.
- „Gazet van Antwerpen”, *The eagle has landed*, z 14 IV 2010.
- „Gazeta Kielecka”, 1937, nr 163, *Pomnik Legionów stanie w Kielcach w przyszłym roku*.

- „Gazeta Kielecka”, 1938, nr 75.
- „Gazeta Kielecka”, 1925, nr 30, 31, 36, 37, 50, 66, 67, 87, 88, 89; 1934, nr 123, 124, 127; 1938, nr 84, 86; 1939, nr 36.
- „Gazeta Lwowska”, 1857, nr 37, 1925, nr 250, 253, 254.
- „Gazeta Polska”, 1828, nr 213.
- „Gazeta Warszawska”, 1860, nr 72.
- „Gazeta Warszawska”, 1854, nr 263.
- „Gazeta Wyborcza”, 2011 nr 100; 2013, nr 90, 102 (Duży Format), 128, 132, 144, 191.
- „Gościniec”, Miesięcznik Turystyczno-Krajoznawczy, 1985, nr 1.
- „International Affairs”, 1992, t. 68, nr 1.
- „Iskry”, 1931, nr 52.
- „Konteksty”, 2011, nr 1.
- „Kurier Galicyjski”, 2010, nr 18, Matusz Tokarczyk I., *Zarugiewiczze*.
- „Kurier Warszawski”, 1854, nr 262.
- „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, R. 33, 1985, nr 4, R. 35, 1987, nr 1.
- „Kwartalnik Historyczny”, 1993, z. 4.
- „Miesięcznik heraldyczny”, 1935, t. 14, nr 1-2, Kamiński A., *Suscy h. Szaszor z XVI i XVII wieku*.
- „Nad Odrą”, 2000, R. X, nr 6-8, nr 9-10.
- „Nauka”, z. 4, Warszawa 2012.
- „Newsweek”, 2003, nr 51-52; 2011, nr 18; 2012, nr 23, 25; 2013, nr 27, 36.
- „Notatnik Sandomierski”, 1996, nr 9., Pawlakowa W., *c.d. Pamiętników*.
- „Playboy”, 2004, nr 3.
- „Polityka”, 2000 nr 25; 2004 nr 18; 2009 nr 1, 22, 50; 2010 nr 40, 46, 48, 51; 2011 nr 9, 11, 14, 28, 29, 31, 41, 45, 48, 51; 2012 nr 6, 22, 38, 45; 2013, nr 1, 25, 34, 35.
- „Politics and Society”, 1997, nr 25, Latin D.D., *The Cultural Identities of a European State*.
- „Polonista”, 1931, z. V-VI.
- „Polska Zbrojna”, 1925, nr 302.
- „Prawda. Tygodnik polityczny, społeczny i literacki”, 1884, nr 27.
- „Przegląd Tygodniowy”, 1984, nr 1, Nosal Z., *Wyznania Marii Wiśnios*.
- „Przekrój”, 2010, nr 57; 2011, nr 20, 41, 43.
- „Radostowa”, 1938, nr 2, J.P. *Stan robót nad upamiętnieniem pobytu Wojska Polskiego w Kielcach w 1914 r.*
- „Radostowa”, 1938, nr 7-8, P. *Pamięci czynu legionowego*.

- „Rocznik Wołyński”, 1934, t. 3.
- „Rzeczpospolita”, 2011, nr 14.
- „Rzeczy Piękne”, 1930, nr 10-12.
- „Spotkania z Zabytkami”, 2005, z. 12.
- „Studia Waweliana”, 1995, t. 4.
- „Świat Filmu”, 1935, nr 5.
- „Teki Krakowskie”, 1999, t. 10.
- „Teksty”, 1979, nr 3.
- „Teraz ”, 2004, nr 12; 2011, nr 11.
- „Tygodnik Ilustrowany”, 1873, t. XI; 1917, nr 26.
- „Tygodnik Powszechny”, 2011, nr 46.
- „Wprost”, 2010, nr 33; 2011, nr 17, 31; 2013 nr 27.
- „Ziemia”, 1931, t. XVI.

#### RELACJE

Chamerska H., Relacja mówiona zarejestrowana w ramach Programu Historia Mówiona realizowanego w Ośrodku „Brama Grodzka - Teatr NN” w Lublinie, ([www.historiamowiona.teatrnn.pl](http://www.historiamowiona.teatrnn.pl)).

Frank B., Relacja mówiona zarejestrowana w ramach Programu Historia Mówiona realizowanego w Ośrodku „Brama Grodzka - Teatr NN” w Lublinie, ([www.historiamowiona.teatrnn.pl](http://www.historiamowiona.teatrnn.pl)).

Margulowa E., Relacja mówiona zarejestrowana w ramach Programu Historia Mówiona realizowanego w Ośrodku „Brama Grodzka - Teatr NN” w Lublinie, ([www.historiamowiona.teatrnn.pl](http://www.historiamowiona.teatrnn.pl)).

Paszewska M., Relacja mówiona zarejestrowana 21 stycznia i 2 lutego 2012 r. wg kwestionariusza do projektu *Dziewczęta w mundurkach. Młodzież żeńska szkół średnich w dwudziestoleciu międzywojennym* (w zbiorach autora).

Rutkowska Z., Relacja mówiona zarejestrowana według kwestionariusza do projektu „Łączymy pokolenia” „Sandomierskie dziewczęta - nastolatki w dwudziestoleciu międzywojennym i dziś. Życie codzienne - kultura i obyczaje, nauka i czas wolny” zrealizowanego przez oddział Polskiego Towarzystwa Historycznego w Sandomierzu w l. 2006-2007.

Chrzanowski T., *Ziemiańskie szczeniące lata*, w: *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie*, red. R. Maliszewska, Kozłówka 2001.

Jerzmanowski J., *Wśród myśliwych przed półwiekiem*, Warszawa 1987.

Wańkowicz M., *Szczeniące lata*, Warszawa 1990.

#### OPRACOWANIA

Adameczyk J.L., J. Szczepański, *Park miejski w Kielcach*, Kielce 1983.

Adameczyk J.L., *Kielecka rezydencja biskupów krakowskich*, w: *Siedziby biskupów krakowskich na terenie dawnego województwa sandomierskiego*, Materiały z sesji naukowej, Kielce 20 IX 1997, Kielce 1997.

Adameczyk J.L., *Przewodnik po zabytkach architektury i budownictwa Kielc*, Kielce 1998.

Adamczyk J.L., *Rynek w Kielcach*, Kielce 2005.

Adamczyk J.L., *Wzgórze Zamkowe w Kielcach*, Kielce 1991.

Agopsowicz M., Artwich A., Stopka B., Zięba A.A., *Ormiańska Warszawa*, Warszawa 2012.

Anioł W., *Współczesny nacjonalizm w Europie Środkowo-Wschodniej: podłoże, rodzaje napięć i reakcja instytucji regionalnych*, w: *Nacjonalizm. Konflikty narodowościowe w Europie Środkowo-Wschodniej*, pod red. S. Halnarskiego, Toruń 1994.

Antonowicz D., *Socjologiczny fenomen kibicowania. Sacrum profanów*, „Polityka” 2013, nr 35.

*Architektura rezydencjonalna historycznej Małopolski*. Materiały sesji SHS, Łańcut 1982.

Assman A., *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, pod red. M. Saryusz-Wolskiej, Kraków 2009.

Avrillon J.B., *Conduite pour passer saintement le carem*, Paryż 1776.

Baczewski S., *Szlachectwo. Studium z dziejów idei w piśmiennictwie polskim (II poł. XVI wieku - XVII wiek)*, Lublin, 2009.

Bartkiewicz K., *Obraz dziejów ojczystych w świadomości historycznej w Polsce dobrego oświecenia*, Poznań 1979.

Baer R.N., *W matni New Age. New Age kultura i filozofia*, Kraków 1996.

Barycz H., *Kromer Marcin (1512-1589)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 15, Wrocław 1970.

Benezit E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, t. 5, Paris 1976.

Bernatowicz T., *Mitra i buława*, Warszawa 2011.

Betlej A., *Sibi, Deo, Posteritati. Jabłonowscy a sztuka w XVIII wieku*, Kraków 2010.

Białek J.Z., *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918-1939*, Warszawa 1987.

*Bialogon, przewodnik historyczny*, Kielce b.r.w.

*Bibliografia Literatury Polskiej. Oświecenie, Nowy Korbut*, t. 4, pod red. R. Pollaka, Warszawa 1966.

*Bibliografia Literatury Polskiej. Oświecenie, Nowy Korbut*, t. 5, pod red. R. Pollaka, Warszawa 1964.

*Bibliografia Literatury Polskiej. Piśmiennictwo Staropolskie, Nowy Korbut*, t. 2. Warszawa 1964.

Biegaczewicz A., *Auspicia Sandomiriensis Palatinae Curulis Secunda, a meritissimo ad eam ascensu, Ilustrissimi et Excelsentissimi Domini, D. Joanniscomitis in Żywiec et Pieskowa Skala de Wielopole Wielopolski, palatine Sandomiriensis, Lancoronensis Capitanei, Equitis AquilaeAlbae (...) descripta, Anno Domini 1752, Die 21. Augusti, Cracoviae Typis Collegii Maioris Universitatis*.

Bielski J., *Widok Królestwa Polskiego ze wszystkimi województwami, xięstwami y ziemiami*, Warszawa 1763.

Biernacka M., Raszka Jan Florian, w: *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. *Malarze rzeźbiarze graficy*, t. VIII, red. U. Markowska i K. Mikoć-Rachubowa, Warszawa 2007.

Blackstone W., *Commentaries on the Laws of England*, London 1783.

Brady R., Forrest E., Mizerski R., *Marketing w Internecie*, Warszawa 2002.

Braun M., Mach M., *Jak pracować z uczniem zdolnym?*, Warszawa 2013.

Bromke A., *Nacjonalizm w nowoczesnym świecie*, w: *Nacjonalizm. Konflikty narodowościowe w Europie środkowo-wschodniej*, pod red. S. Helnarskiego, Toruń 1994.

- Brubaker P., *Nacjonalizm inaczej. Struktura narodowa i kwestie narodowe w nowej Europie*, Warszawa - Kraków 1998.
- Bryan M., *Słownik malarzy i rytowników*, Londyn 1912.
- Bryczyński D., REPORTER, *Nie do wiary! Polacy są szczęśliwi!*, „Polityka” 2011, nr 29.
- Celichowska A., *Konserwacja obrazów ze stropu ramowego „Sąd nad arianami” w kieleckim pałacu*, RMNKi, t. 19, Kielce 1998.
- Chmielewski B., *Zbiór krótki herbów polskich oraz wstawionych cnotą i naukami Polaków*, Warszawa 1763.
- Chodorowski J., *Czy zmierzch państwa narodowego?*, Poznań 1996.
- Chojnacka H., *Polska porcelana 1790-1830*, Warszawa 1981.
- Chojnicka H., Jastrzebska U., *Porcelana polska. Korzec i Baranówka. Katalog*, Malbork 1873.
- Chrościcki J., *Wiadomości o mecenacie artystycznym magnaterii i szlachty polskiej na podstawie panegiryków pogrzebowych od XVI do końca XVIII wieku*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. 9, 1973.
- Chrościcki L., *Fajans. Znaki wytwórni europejskich*, Warszawa 1989.
- Chrzanowski T., *Wędrowki po Sarmacji europejskiej*, Kraków 1988.
- Chwastyk-Kowalczyk J., *„Bluszcz” w latach 1918-1939. Tematyka społeczna oraz problemy kultury i literatury*, Kielce 2003.
- Ciara S., *Senatorowie i dygnitarze koronni w II. poł. XVII wieku*, Kraków 1990.
- Cieszkowski S., *Stanisław Staszic, filantrop, mąż stanu i uczonej*, Warszawa 1925.
- Cieśla W., *Miasto spotkań Białej Siły*, „Newsweek” 2013, nr 27.
- Cieśla W., *Sto procent nienawiści*, „Polityka” 2013, nr 25.
- Collin S., *Marketing w sieci*, Warszawa 2002.
- Cooper R., *Pękanie granic. Porządek i chaos w XXI wieku*, Poznań 2005.
- CORBIS, *Co nas dzieli?*, „Polityka” 2011, nr 16.
- CORBIS, *Polska jest super*, „Polityka” 2010, nr 51.
- CORBIS, *Polska na pokaz*, „Polityka” 2012, nr 22.
- CORBIS. EAST NEWS, *Ile Polski w Polsce*, „Polityka” 2011, nr 51.
- Corneille P., *Cyd, Wstęp*, Kraków 2012.
- Corneille P., *Theatre De P. Corneille*, Amsterdam 1740.
- Cynarski S., *Początki kariery rodziny Wielopolskich*, w: *Spółeczeństwo staropolskie. Studia i szkice*, t. 2, red. A. Wyczański, Warszawa 1979.
- Czajkowska I., *Dawna ceramika zdobnicza w Polsce i wpływ na nią ceramiki angielskiej*, „Rzeczy Piękne”, nr 10-12, Kraków 1930.
- Czeppe M., Wójcik Z.J., *Staszic Stanisław Wawrzyniec (1755-1826)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XLII, Kraków 2003-2004.

Czerwiakowski R., *Dysertacya o szlachetności, potrzebie i użyciu hiririi w pożyciu ludzkim, w woysku, przy pólach i w nauce lekarskiej*, Kraków 1791.

Czop J., Zygiel E., *Rozpoznanie warsztatu Rafała Hadziewicza (1803-1886) w oparciu o badania analityczne obrazów ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie - maszynopis*.

Dawidowiczowa z Chwistków A., *Zeschnięte liście i kwiat...*, Kraków 1989.

*Dawna książka i kultura. Materiały międzynarodowej sesji naukowej z okazji pięćsetlecia sztuki drukarskiej w Polsce*, pod red. A. Kaweckiej-Gryczowej i S. Grzeszczuka, Wrocław 1975.

Dąbrowska M., *Ogrzewanie wnętrz mieszkalnych w średniowieczu i czasach nowożytnych*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 2008/3-4.

Dekówna M., Reyman J., Suchodolski S., *Wczesnośredniowieczny skarb srebrny z Zalesia powiat Słupca*, t. II, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1974.

Dieter Spears/ Vetta/ Gety Images/ Flash Press Media, *Polak Poganiń*, „Newsweek”, nr. 36, 2013.

Dmochowski F.K., *Sztuka rymotwórcza*, Warszawa 1788.

Dobroczyński B., *New Age*, Kraków 2000.

*Donatorzy Muzeum Narodowego w Kielcach*. Katalog wystawy, red. J. Mielcarska-Kaczmarczyk, Kielce 2008.

Drozdowski M.M., Zahorski A., *Historia Warszawy*, Warszawa 2004.

Duszek A., *Mały słownik terminów teorii tekstu*, 2005.

*Dwory magnackie w XVIII wieku. Rola i znaczenie kulturowe*, red. T. Kostkiewicz, A. Ryćko, Warszawa 2005.

Dyakowski B., *O dawnych łowach i dawnej zwierzynie*, Warszawa 1925.

Diezga D., *Personifikacja Polski w sztuce XIX wieku*, 1987, praca magisterska - maszynopis (KUL).

Epstein T.J., *Małżeństwa szlachty posesorskiej na Wołyniu, Podolu i Ukrainie w latach 1815-1880*, w: *Spółeczeństwo polskie XVIII i XIX wieku. Studia o rodzinie*, t. IX, red. J. Leskiewiczowa, Warszawa 1991.

Erber B., *Malarstwo Marianny Wiśnios*, katalog wystawy, Kielce 1988.

Erber B., *Malarstwo Marianny Wiśnios*, katalog wystawy, Radom 1994.

Estreicher K., *Wspomnienia Ludwika Morstina*, w: *Rocznik Krakowski*, t. 41, Kraków 1970.

*Europejczyk w podróży*, red. S. Ciara i E. Ihnatowicz, Warszawa 2010.

Fabiański J., Sarnowska W., *Łowiectwo na ziemiach polskich*, Wrocław 1976.

Falniowska-Gradowska A., *Pałac Wielopolskich w Suchej w XVIII wieku. Przyczynek do dziejów zamku i rodziny*, „Teki Krakowskie”, t. 10, 1999.

Firmhofer R., *W szkole i poza szkołą. Potrzeba międzysektorowego partnerstwa na rzecz rozwoju edukacji*, red. P. Zbieranek, *Jaka przyszłość Polskiej edukacji?*, Gdańsk 2012.

Florczak M., *Misje fotograficzne Henryka Poddębskiego (cz.1). Rys historyczny, początki działalności*, „Dagerotyp” t. 17, Warszawa 2008.

Forstner D., OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990.

Fras J., *Dziennikarski warsztat językowy*, Wrocław 1999.

- Frąckiewicz E., *Marketing internetowy*, Warszawa 2006.
- Frycz-Modrzewski A., *O poprawie Rzeczypospolitej*, Wilno 1770.
- Gebethner S., *Wyroby ceramiki polskiej w drugiej połowie w. XVIII i w XIX wieku*, „Arkady”, nr 4, 1935.
- Garus R., Strzałubowie D. i W., *Ilustrowany przewodnik po Kielcach*, , Kielce 2007.
- Garus R., Krawczyk D., Małys J., Zapalowa K., Zięzio R., *Kielce. Szlak miejski. Przewodnik turystyczny*, Kielce 1994.
- Garus R., *Kielecki Obszar Metropolitalny przyjazny każdemu. Przewodnik nie tylko dla pełnosprawnych*, Kielce 2010.
- Gellner E., *Nation and Nationalism*, Oxford 1990.
- Gianluca Bocchi i Ulisse Bocchi, *Pittori di Natura Morta Roma. Artisti Italiani 1630-1750*, Viadana 2005.
- Giżycki J., Górny A., *Fortuna kołem się toczy*, Warszawa 1976.
- Główna J., *Rada Artystyczno-Konserwatorska miasta Kielc 1935-1939*, RMNKi, t. 19, Kielce 1998.
- Główna J., *Sanktuarium Marszałka Józefa Piłsudskiego*, w: *Kielce miasto Legionów*, red. T. Kosiński, Kielce 2007.
- Gombin K., *Inicjatywy artystyczne Eustachego Potockiego*, Lublin 2009.
- Gordaszewski Z.E., *Powszechna federacja wolnych państw*, w: *Polskie wizje Europy w XIX i XX wieku*, wybór P.O. Loew, Wrocław 2004.
- Gostwicka J., *Dawne meble polskie*, Warszawa 1965.
- Górecki J., *Architektura i krajobraz Ponidzia w fotografii Henryka Poddebskiego*, Pińczów 1986.
- Górnicki Ł., *Rozmowa o elekcji, o wolności*, Warszawa 2. poł. XVIII wieku.
- Górska M., *Alegorie Polski w XVI i XVII w.*, *Historia i Polonia. Katalog wystawy*, red. A. Myślińska, Kielce 2009.
- Górska M., *Polonia - Respublica - Patria. Personifikacja Polski w sztuce XVI-XVIII wieku*, Wrocław, 2005.
- Graban-Pomirska M., *Szkola narzeczonych. O powieści dla dziewcząt w dwudziestolecu międzywojennym*, Gdańsk 2006.
- Grabiec J., *Ostatni szlachcic. Aleksander hrabia Wielopolski margrabia Gonzaga Myszkowski na tle dziejów*, t. 1-2, Warszawa 1924.
- Grabski A.F., *Dzieje historiografii*, Poznań 2006.
- Grabski A.F., *Myśl historyczna polskiego oświecenia*, Warszawa 1976.
- Greniuk F., *Młodzianowski Tomasz (1622-1686)*, *Polski Słownik Biograficzny*, t. 18, Wrocław 1973.
- Grób Nieznanego Żołnierza 1925-2005. Bibliografia*, Ministerstwo Obrony Narodowej Centralna Biblioteka Wojskowa, Warszawa 2005.
- Gruczyński S.J., *Kuropatnicki Ewaryst Andrzej (1734-1788)*, *Polski Słownik Biograficzny*, t. 16, Wrocław 1971.
- Gryń M., *Jak żyć po wyborach?*, „Polityka” 2011, nr 41.
- Grzegorzyczkowa R., *Problem funkcji języka i tekstu w świetle teorii aktów mowy*, w: *Język a kultura*, t. 4, *Funkcje języka i wypowiedzi*, red. J. Bartmiński, R. Grzegorzyczkowa, Wrocław, 1991.
- Grzesiek P., *Grzegorz Axentowicz (1901-1971) w świetle archiwaliów i wspomnień*, RMNKi, t. 27, Kielce 2012.

- Grzeszak A., *Orlen uskrzydla*, „Polityka” 2000, nr 25.
- Grzędzielska M., *O wychowaniu dziewcząt*, Lwów 1938.
- Grzybczyk K., *Prawo reklamy*, Warszawa 2008.
- Gwagnin A., *Sarmatiae Europaeae descriptio*, Kraków 1611.
- Haber A., Pasławski T., Zaborowski S., *Gospodarka łowiecka*, Warszawa 1983.
- Hagedorn A., Hagedorn L., *European Nations and Nationalism: Theoretical and Historical Perspectives*, UK: 2000 by Ashgate.
- Hall D., *New Age w Polsce. Lokalny wymiar globalnego zjawiska*, Warszawa 2010.
- Hall J., *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Norfolk 1980.
- Hamerliński-Dzierzynski A., *O kartach, karciarzach, grach pocziwych i grach szulerskich. Szkice obyczajowe z wieków XV-XIX*, Kraków 1976.
- Hinz S., *Wnętrza mieszkalne i meble*, Berlin 1976.
- Historia Dyplomacji Polskiej*, t. II, 1572-1795, red. G. Labuda, Warszawa 2002.
- Historia i Polonia, Katalog wystawy*, red. A. Myślińska, Kielce 2009.
- Hobsbawm E., *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge 1990.
- Hoesick F., *U Henryka Sienkiewicza w Warszawie, Sienkiewicz i Wyspiański. Przyczynki i szkice*, Warszawa 1918.
- Hübner-Wojciechowska J., *Grób Nieznanego Żołnierza*, Warszawa 1991.
- Ius municipalis Magdeburgensis liber vulgo Weichbild nuncupatus*, tłumacz. M. Jaskier, Zamość 1602.
- Iwaniak S., *Straty materialne ziemian województwa kieleckiego w wyniku II wojny światowej*, w: *Aktywność gospodarcza ziemiaństwa w Polsce w XVIII-XX wieku*, red. W. Caban i M.B. Markowski, Kielce 1993.
- Iwaszkiewiczówna M., *Z pamięci*, Warszawa 2006.
- Jabłonna K., *Nacjonalizmy. Sposoby ich rozładowywania i łagodzenia*, w: *Nacjonalizm. Konflikty narodowościowe w Europie Środkowej i Wschodniej*, red. S. Helnarski, Toruń 1994.
- Jaciewicz B., *Trofea łowieckie - vademecum*, Warszawa 2007.
- Jackowski A., *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Warszawa 1995.
- Jaczynowska M., Musiał D., Stępień M., *Historia starożytna*, Warszawa 1999.
- Jakimowicz I., *Tomasz Zieliński kolekcjoner i mecenas*, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1973.
- Janik M., *Zbiory fotografii w muzeach województwa kieleckiego*, RMNKi, t. 14, Kraków 1985.
- Janion M., *Logo „Polonia” - rozmowa z Małgorzatą Baranowską. Alegoria jest kobietą*, w: M. Janion, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000.
- Jankowska A., *I love koszer*, „Przekrój” 2011, nr 43.
- Jastrzębski C., Otwinowski K., Otwinowska M., *Miejsca pamięci narodowej w Kielcach*, Kielce 2010.
- Jastrzębski C., *Podróż po przeżycie. Wyprawy krajoznawcze w widłach Wisły i Pilicy w okresie międzypowstaniowym (1832-*



1862), Kielce 2010.

Jedlicki J., *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*, Warszawa 2000.

Jerzmanowski J., *W starych Kielcach*, Kraków 1975.

Jeziński F.S., *O bezkrólewicach w Polsce i o wybieraniu królów*, Warszawa 1790.

Jeżewska E., *Artysta malarz Rafał Hadziewicz (1803-1886) - przed wystawą monograficzną*, RMNKi, t. 22, Kielce 2006.

Jeżewska E., Kwaśnik-Gliwińska A., *Malarstwo polskie i europejskie rzemiosło artystyczne. Galeria Muzeum Narodowego w Kielcach*, przewodnik, Kielce 2004.

Jeżewska E., *Malarstwo historyczne w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach (wydarzenia do II wojny światowej)*, RMNKi, t. 23, Kielce 2007.

Jeżewska E., *Pamiętki z Kobylnik, w: Dwór polski. Zjawisko historyczne i kulturowe. Materiały IX Seminarium zorganizowanego przez Oddział Kielecki Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Dom Środowisk Twórczych w Kielcach*, Kielce 2008.

Jędrzejewicz W., Cisek J., *Kalendarium życia Józefa Piłsudskiego 1867-1935*, t. I, 1867-1918, Wrocław - Warszawa - Kraków 1994.

Juraszczyk L. *Czy niekiedy to też Polak?*, „Przekrój” 2010, nr 57.

Jurgielewiczowa I., *Byłam, byliśmy. Wspomnienia*, Warszawa 1937.

*Juris provincialis quod Speculum Saxonum vulgo nuncupatus libri tres*, tłum. M. Jaskier, Zamość 1602.

Kaleciński M., *Muta praedicati. Studia z historii i recepcji malarstwa włoskiego doby potrydenckiej*, Warszawa 1999.

Kalinowska W., *Młodzież przed ekranem. Na marginesie broszurki B. W. Lewickiego, „Świat Filmu”* nr 5, 1935.

Kalamajski-Saeed M., *Genealogia przez obrazy. Barokowa ikonografia rodu Sapiechów na tle staropolskich galerii portretowych*, Warszawa 2006.

Kamecka-Skrajna M., *Historia rodu Wielopolskich od XVI do początków wieku XVII*, w: *Nad społeczeństwem staropolskim*, red. K. Łopatecki, W. Walczak, Białystok 2007.

Kamecka-Skrajna M., *Jan Wielopolski kanclerz wielki koronny i jego misja dyplomatyczna do Francji w 1685 roku*, w: *Nad społeczeństwem staropolskim. Polityka i ekonomia, społeczeństwo i wojsko, religia i kultura w XVI-XVIII wieku*, t. 2, red. D. Wereda, Siedlce 2009.

Kamiński A., *Suscy h. Szaszor z XVI i XVII wieku*, „Miesięcznik heraldyczny”, t. 14, nr 1-2, 1935.

Kamusella T., *The Politics of Language and Nationalism in Modern Central Europe*, Basingstoke 2012.

Kapusta J., *Czy Polskę rządzą dwie trumny?*, „Frona” 2008, nr 48.

Karels T., *Pożądaj ciebie, Żydzie. Nowa moda Polaków*, „Przekrój” 2011, nr 43.

Karpiński F., *Pieśni nabożne*, Supraśl 1792.

Karpowicz M., *Sztuka XVIII wieku w Polsce*, Warszawa 1985.

Karpowicz M., *Tomasz Poncino (ok. 1590-1659) architekt pałacu kieleckiego*, Kielce 2002.

*Katalog Wystawy Ceramiki Polskiej urządzonej staraniem Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej w Warszawie*, Warszawa 1927.

*Czas*, Katalog wystawy, red. J. Mielcarska-Kaczmarczyk, Kielce 2012.

- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. III, z. 1; red. Łoziński J. Z., Wolf B., Warszawa 1957.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. X z. 5, red. Galicka I., Sygietyńska H., Warszawa 1980.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce. Województwo krakowskie, powiat żywiecki*, oprac. J. Szablowski, Warszawa 1948.
- Kawecka-Gryczowa A., *Encyklopedia wiedzy o książce*, Wrocław 1971.
- Kazańczuk M., *O herbach szlacheckich w dawnej Polsce*, w: *Nauka*, z. 4, 2006.
- Kątski M., *Dyaryusz wyjazdu z Krakowa pod Wiedeń Jana III roku 1683*, Kraków 1784.
- Keating M., Mc Garry J., *Minority Nationalism and the Changing International Order*, Oxford 2003.
- Kiersnowski R., *Pieniądz kruszcowy w Polsce wczesnośredniowiecznej*, Warszawa 1960.
- Kitowicz J., *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Wrocław 1951.
- Klimecki, K. Filipow, *Legiony to ... Szkice z dziejów Legionów Polskich*, Białystok 1998.
- Klimowicz M., *Oświecenie*, Warszawa 1980.
- Kłoczek A., *Płocka Rafineria i Petrochemia w latach 1945-2000. Monografia*, Płock 2010.
- Komoniecki A., *Chronografia albo Dziejopis żywiecki*, oprac. S. Grodziski, I. Dwornicka, Żywiec 1987.
- Konarski S., *O skutecznym rad sposobie*, Warszawa 1760.
- Kondzińska A., *Narodowcy na salony*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 132.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985.
- Kopczyński E., *Mysliwskie opowieści*, Łódź 1979.
- Koprowska I., *O moim życiu i medycynie: wspomnienia*, Poznań 1998.
- Korniłowiczówna M., *Onegdaj. Opowieść o Henryku Sienkiewiczzu i ludziach mu bliskich*, Warszawa 1973.
- Korolko M., *Humanista niezłomny - Andrzej Frycz Modrzewski*, w: *Pisarze staropolscy*, t. 1., red. S. Grzeszczuk, Warszawa 1991.
- Korpała J., *Karol Estreicher - twórca „Bibliografii Polskiej”*, Wrocław 1980.
- Korsun M., *Wojna krzyżowa*, „Wprost” 2010, nr 33.
- Kosiński D., *Szli krzycząc: Polska, Polska!*, „Konteksty” nr 1, 2011.
- Kosiński T., *Kampania kielecka oddziałów strzeleckich pod dowództwem J. Piłsudskiego w sierpniu 1914 r.*, RMNKi, t. 17, Kielce 1993.
- Kossakowska-Szanajca Z., *Materiały do dziejów manufaktur w Korcu i Horodnicy na początku XIX wieku*, Biuletyn Historii Sztuki XXVIII: 1966, nr 1.
- Kostuch B., *Polska porcelana*, Kraków 2003.
- Kotarska E., *W niewoli nalogu*, z cyklu: *Sztuka spod strzechy*, „Gościniec”, Miesięcznik Turystyczno-Krajoznawczy, Warszawa 1985, nr 1.
- Kotowski R., *Szkolnictwo i oświata pozaszkolna w Sandomierzu w latach międzywojennych*, „Notatnik Sandomierski” 1997.
- Kowalewski M., *Brunatne miasto*, „Wprost” 2013, nr 27.

- Kowalska-Lasek A., *Stenkiewicz we wspomnieniach Almy Curtin*, RMNKi, t. 25, Kielce 2010.
- Kowecka E., *Dwór najrządniejszego w Polsce magnata*, Warszawa 1991.
- Kowecka E., Losiowie M. i J., Winogradow L., *Polska porcelana*, wyd. I, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1975.
- Kowecka E., Losiowie M. i J., Winogradow L., *Polska porcelana*, wyd. II, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk - Łódź, 1983.
- Kozakiewicz S., *Warszawskie Wystawy Sztuk Pięknych w latach 1819-1845*, Wrocław 1952.
- Kóčka-Krenz H., *Biżuteria północno-zachodnio-słowiańska we wczesnym średniowieczu*, Poznań 1993.
- Krasnowolski B., *Rozwój przestrzenny Żywca*, w: *O sztuce Górnego Śląska i podległych ziem Małopolskich*, red. E. Chojeczka, Katowice 1993.
- Krasny P., *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria Sztuki sakralnej w pismach Roberta Bellarmina, Cezarego Boroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeusza i innych pisarzy kościelnych doby nowożytnej*, Kraków 2010.
- Krauze A., *Orzeł pamięci „Rzeczpospolita”* 2011, nr 14.
- Kresy w fotografii Henryka Podgórskiego*, Lublin 2010.
- Kromer M., *De origine et rebus gestis Polonorum Liber...*, Bazylea 1555.
- Król P., *Krajobrazy Kielecczyzny na dawnej fotografii (1913-1939)*, Kielce 1997.
- Krótką nauką budowniczą dworów, pałaców, zamków podług nieba i zwyczaju polskiego*, oprac. A. Miłobędzki, Wrocław 1957.
- Kruszyńska E., *Wokół literatury dla dziewcząt w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, w: *Polonistyka szkolna lat 1918-1939. Koncepcje i polemiki, programy i ich realizacja*, red. L. Jazownik, Zielona Góra 2002.
- Kryński A., *Z kart łowiectwa polskiego*, Warszawa 1991.
- Krzemiń P.M., *Kultura łowiecka w zarysie*, Kraków 2004.
- Krzemiń P.M., *Tradycje i zwyczaje łowieckie*, Warszawa 1990.
- Krzemiński W., *Mój przedwojenny świat*, Warszawa 2001.
- Krzyżanowski J., *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, Warszawa 2012.
- Księga królów i książąt polskich*, red. S.K. Kuczyński, Warszawa 2003.
- Kubiak A.E., *Jednak New Age*, Warszawa 2005.
- Kuchta J., *Książka zakazana jako przedmiot zainteresowań młodzieży w okresie dojrzewania*, Warszawa 1933.
- Kuczyński J., *Kielecka rezydencja biskupów krakowskich*, RMNKi, t. 15, Kraków 1990.
- Kuczyński J., *„Mazam na pamiętkę”, czyli o wpisach do księgi pamiątkowej w Sanktuarium Marszałka Józefa Piłsudskiego*, w: RMNKi, t. 18, pod red. A. Obornego, Kielce 1995.
- Kuczyński J., *Muzeum zabytkowych wnętrz z XVII i XVIII w. w kieleckim pałacu*, RMNKi, t. 13, Kraków 1984.
- Kula M., *Między przeszłością a przyszłością. O pamięci, zapominaniu i przewidywaniu*, Poznań 2004.
- Kula M., *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa 2002.

- Kuras K., *Współpracownicy i klienci Augusta A. Czartoryskiego w czasach saskich*, Kraków 2010.
- Kurkowska H., Skorupka S., *Stylistyka polska. Zarys*, Warszawa 1959.
- Kuropatnicki E.A., *Wiadomości o klejnocie szlacheckim oraz herbach domów szlacheckich w Koronie Polskiej*, Warszawa 1789.
- Kurski J., *Orzeł może*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 90; *Polaku nie bądź ponury. Rozwiń skrzydła! Dziób do góry!*, nr 101; *Nie obrzydzajmy sobie zwycięstwa*, nr 102 (Duży Format nr 128).
- Kurtyka J., *Tęczyńscy. Studium z dziejów polskiej elity możnowładczej w średniowieczu*, Kraków 1997.
- Kwaśnik-Gliwińska A., *Talerz z posagu Radziwiłłówny*, „Teraz ” - Świętokrzyski Miesięcznik Kulturalny, 2004, nr 12.
- Kwaśnik-Gliwińska A., *Wystrój i wyposażenie apartamentu biskupiego w Kielcach w XVII i XVIII wieku. Dane historyczne a rzeczywistość*, RMNKi, t. 21, Kielce 2003.
- Labuda G., *Tworzenie się państw narodowych w Europie średniowiecznej*, „Kwartalnik Historyczny” 1993, z. 4, nr 100.
- Lach A., *Smoleńska herezja*, „Newsweek” 2011, nr 18.
- Latin D.D., *The Cultural Identities of a European State*, „Politics and Society” 1997, nr 25.
- Ledwosiński M., *Tradycje i zwyczaje łowieckie*, Warszawa 2005.
- Leszczyński A., *Polska nie ma żadnej boskiej misji*, „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 100.
- Lewicka-Morawska A., Małachowski M., Rudzka M. A., *Słownik malarzy polskich. Od średniowiecza do modernizmu*, t. I, Warszawa 1998.
- Lewicki G., *Kalendarz polski i ruski*, Początek prawd. 1775.
- Lewicki J., *Stropy ramowe warszawskich rezydencji królewskich*, „Kronika zamkowa”, 1997, nr 1 (35).
- Lewis H.G., Lewis L.G., *Give your customers what they want*, „Helling on the net”, vol. 19, nr 2, 1997, w: A. Sznajder, *Prawo Metcalfe’a, Marketing wirtualny*, Kraków 2002.
- Lepiarczyk J., *O artystycznym uroku pałacu w Kielcach*, RMNKi, t. 16, Kielce 1992.
- Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Herder, Rome, Freiburg, Basel, t. III, Wien 1971.
- Limanowski B., *Stanisław Staszic. Życiorys*, Warszawa 1920.
- Link-Lenczowski A., *Potocki Teodor Andrzej* w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 36, 1984-1985.
- Lis T., *Nasza IV RP*, „Newsweek” 2012, nr 25.
- Lis T., *Odzyskać flagę*, „Wprost” 2011, nr 17.
- Lis T., *Teraz Polska, fajna Polska!*, „Newsweek” 2012, nr 23.
- Lisowski W., *Sercu bliskie. Polskie symbole narodowe. Grób Nieznanego Żołnierza*, Warszawa 1984.
- Lisowski W., *Żołnierz Nieznany*, Warszawa 1993.
- Livius T., *Patavini Historiarum Libri Qui Supersunt*, Lipsk 1735.
- L'office de la semaine sainte, en latin et en françois, à l'usage de Rome et de Paris*, Paryż 1723.
- Louis de Silvestre, francuski malarz dworu Augusta II i Augusta III. Obrazy ze zbiorów polskich*, Warszawa 1997.

- Lucanus M.A., *Pharsalia. Wojna domowa między Pompejuszem a Cezarem rzymskimi wodzami*, tłum. W. Chrościński, Oliwa 1690.
- Łakomska N., *Jak twórczo edukować?*, Prezentacja projektu edukacyjnego opartego na działalności wystawienniczej „Kamienicy pod Trzema Herbami”: Fiński epos Kalewała w ilustracjach A. Korpaka w: J. Matyja red. *Widzenie dzieła sztuki. Percepcja i interpretacja. Materiały z Ogólnopolskiej Konferencji Naukowo-Metodycznej 7 Triennale Sztuki Sacrum*, Częstochowa 2010.
- Łomnicka-Żakowska E., *Graficzne portrety Augusta II i Augusta III Wettynów w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 1997.
- Łoziński M.J., *W przedwojennej Polsce*, Warszawa 2011.
- Łozowska-Marcinkowska K., *Sprawy niewieście. Problematyka czasopism kobiecych Drugiej Rzeczypospolitej*, Poznań 2010.
- Łódź Kaliska, *Orlica*, „Playboy” 2004, nr 3.
- Łódź Kaliska, *Stefan i majonez*, MNKi, 2010.
- Łubieński W.A., *Świat we wszystkich swoich częściach*, Wrocław 1740.
- Majcher-Ociesa E., *Aktywność gospodarcza ludności żydowskiej w województwie kieleckim*, Kielce 2013.
- Majewski A., *Tymon Tymański: „Dymać Orla Białego” na Marszu Niepodległości. Czyli jakie piosenki śpiewano podczas „pokojuowego” wiecu „Kolorowa niepodległa”*, [http://majewski.salon24.pl/tag/2031,tymon tymanski](http://majewski.salon24.pl/tag/2031,tymon%20tymanski).
- Malarstwo polskie XVII-XIX wieku. Obrazy olejne. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, red. P. Łukasiewicz, Wrocław 1992.
- Malarstwo polskie. Manierizm - Barok*, wstęp A. Walicki i W. Tomkiewicz, kat. A. Ryszkiewicz, Warszawa 1971.
- Malicki K., *Polacy i ich pamięć przeszłości*, Kraków 2012.
- Malinowski J., *Imitacje świata - o polskim malarstwie i krytyce artystycznej II połowy XIX wieku*, Kraków 1987.
- Mallet P.H., *History of Denmark*, Genewa 1788.
- Małachowski-Łępicki S., *Fabryki porcelany i fajansu na Wołyniu*, „Rocznik Wołyński”, t. 3, 1934.
- Mankowitz W., *Wedgwood*, Londyn 1966.
- Mańkowski T., *Orient w polskiej kulturze artystycznej*, Wrocław 1959.
- Marczak-Oborski S., *Teatr polski w latach 1918-1965 teatry dramatyczne, Dzieje teatru polskiego*, red. T. Sivert, t. V, Warszawa 1985.
- Marek J., Rotter L., *Jak czytać wizerunki świętych*, w: *Leksykon atrybutów i symboli hagiograficznych*, Kraków 2009.
- Markowski M.B., *Obywatele ziemscy w województwie kieleckim 1918-1939*, Kielce 1993.
- Markowski M.B., *Sfery przemysłowe i ziemianstwo w województwie kieleckim 1918-1939*, Kielce 1990.
- Maximus V., *Dictorum factorumque memorabilium libri IX*, Amsterdam 1639.
- Mazanowska W., *Geneza symbolu Nieznanego Żołnierza i przewiezienie zwłok ze Lwowa do Warszawy*, w: *W obronie Lwowa i Wschodnich Kresów: polegli od 1-go listopada 1918 do 30-go czerwca 1919 r.*, Lwów 1926.
- Mazurek M., Szelejowski A., *Restauracja apartamentu biskupiego w Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach. Założenia*

i realizacja, RMNKi, t. 21, Kielce 2003.

Mączak A., *Odkrywanie Europy. Podróże w czasach renesansu i baroku*, Gdańsk 1998.

Mączak A., *Życie codzienne w podróżach po Europie w XVI i XVII wieku*, Warszawa 1978.

Meducka M., *Życie kulturalne Kielc 1918-1939*, Warszawa - Kraków 1983.

Męclewska M., *Kawalerowie i statuty Orderu Orła Białego 1705-2008*, Warszawa 2008.

Michalska-Bracha L., *Rekonstrukcja Sanktuarium Józefa Piłsudskiego w pałacu kieleckim*, w: RMNKi, t. 18, pod red. A. Obornego, Kielce 1995.

Michalska-Bracha L., *Obchody rocznicy odzyskania niepodległości w Kielcach w okresie międzywojennym*, w: *Między Wisłą a Pilicą*. Studia i materiały historyczne, red. M. Przeniosło, t. 10, Kielce 2010.

Michalska-Bracha L., *Sanktuarium Józefa Piłsudskiego i Muzeum Legionów Polskich w dawnym pałacu pobiskupim w Kielcach*, w: RMNKi, t. 17, pod red. A. Obornego, Kielce 1993.

Michalski J., *Konarski Hieronim (1700-1773)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 13, Wrocław 1967-1968.

Midleton D., Edwards D., *Collective Remembering*, London 1990.

Milewska W., Zientara M., *Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy 1914-1918*, Kraków 1999.

Milwar A.S., *The European Rescue of the Nation-State*, Berkley 1992.

Miłobędzki A., *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980.

Miłobędzki A., *Polskie rezydencje wieku XVII - typowe programy i rozwiązania*, w: *Architektura rezydencjonalna historycznej Małopolski*. Materiały sesji SHS (Łańcut czerwiec 1975), Łańcut 1982.

Misztal M., *Malarstwo portretowe Rafała Hadziewicza* w RMNKi, t. 27, Kielce 2012.

Misztal M., *Obrazy Rafała Hadziewicza z okresu stypendium zagranicznego - uwagi dotyczące budowy technicznej i problematyka konserwatorska na podstawie prac z kolekcji Muzeum Narodowego w Kielcach*, RMNKi, t. 26, Kielce 2011.

Młodzianowski T., *Rozmyślania albo lekcya duchowna*, Warszawa 1775.

Modrzejewska B., *Dwa portrety Franciszka Gonzagi Wielopolskiego-Myszkowskiego w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach i zagadnienie twórczości Antoniego Misiowskiego*, RMNKi, t. 12, Kraków 1982.

Modrzejewska B., Oborny A., *Zbiory malarstwa polskiego*, Warszawa 1971.

Morka M., *Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza*, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk - Łódź 1986.

Mossakowski S., *Tylman van Gameren, (1632-1706)*, w: *Twórczość architektoniczna w Polsce*, Warszawa - Monachium - Berlin 2012.

Mrociewicz K., *Skarga nad Skargą. Z okazji okrągłego jubileuszu „Nauka”*, z. 4, Warszawa 2012.

Mrozowski P., *Imagines maiorum - galerie przodków w kulturze dawnej Polski. Między imaginacją a potrzebą wiarygodności* w: *Polska i Europa w dobie nowożytnej. Prace naukowe dedykowane Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu*, Warszawa 2009.

Myślińska A., *Figura patriae. Historia tematu alegorii Polski*, w: *Polonia - Polonia*. Katalog wystawy na 100-lecie Galerii Zachęta, Warszawa 2000.

Myślińska A., *Historia i Polonia* - folder wystawy, MNKi, Kielce 2009.

Myślińska A., *My Europejczycy*, „Teraz” 2011, nr 11.

Myślińska A., *Polonie. Etos narodu*, „Nad Odrą”, 2000, R. X, nr 6-8 (cz. I) i nr 9-10 (cz. II).

Myślińska A., *Propaganda państwa polskiego w plastyce II Rzeczypospolitej*, w: *Sztuka w kręgu władzy. Materiały LVII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, poświęconej pamięci Profesora Szczęsnego Dettloffa (1878-1961) w 130. rocznicę urodzin*, red. E. Pilecka i K. Kluczwajd, Warszawa 2009.

Myślińska A., „Tryptyk kielecki” na tle zapomnianych dzieł batalistycznych Stanisława Batowskiego Kaczora, w: *Z dziejów Kielc w latach 1914-1918*, pod red. U. Oettingen, Kielce 2004.

Myślińska A., *Temat alegorii Polski pocz. XX - pocz. XXI w.*, w: *Historia i Polonia. Katalog wystawy*, red. A. Myślińska, Kielce 2009.

Myślińska A., *Wejście strzelców do Kielc w 1914 r.*, w: *wizji malarskiej Stanisława Kaczora Batowskiego* w: RMNKi t. 19, Kielce 1998.

Myśliński K., *Założenie przestrzenne Stadionu - Ogrodu. Z dziejów urbanistyki Kielc okresu międzywojennego*, w: *Architektura pierwszych dziesięcioleci XX w. w Kielcach*, Kielce 1999.

*Najcenniejsze zabytki Muzeum Narodowego w Kielcach*. Katalog wystawy, red. A. Kwaśnik-Gliwińska, Kielce 2008.

Nawrocka-Dońska B., *Prywatny pamiętnik*, Warszawa 1988.

Nicieja S.S., *Cmentarz Obrońców Lwowa*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1990.

Nieć J., *Z dziejów koreckiej manufaktury ceramicznej*, w: *Biuletyn Historii Sztuki XIII*: 1951, z. 4.

Niedziela R., *Pisma polityczne w okresie bezkrólewia i wojny o tron polski po śmierci Augusta II Mocnego 1733-1736*, Kraków 2005.

Niesiecki K., *Herbarz polski*, t. 5, Lipsk 1854.

Nitecki P., *Biskupi Kościoła w Polsce w latach 965-1999*, Warszawa 2000.

Nodot F., *Petrone Latin*, Amsterdam 1756.

Nowak A., *Tradycje legionowe w Kielcach i ich kultywowanie na przykładzie Pomnika Legionów*, w: *Kielce miasto Legionów*, red. T. Kosiński, Kielce 2007.

Nowak M., *Pozycja społeczna Zygmunta Wielopolskiego w środowisku kieleckiego ziemiaństwa w świetle wyborów do Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego w 1880 roku*, w: *Czas daleki, czas bliski*, red. J. Szczepański, Kielce 2007.

Nowak M., *Uwarunkowania oraz przejawy zaangażowania Zygmunta Wielopolskiego w życie społeczno-gospodarcze guberni kieleckiej w drugiej połowie XIX wieku - wybrane problemy*, w: „Studia Kieleckie. Seria Historyczna”, nr 4, red. E. Słabińska, Kielce 2004.

Nowak M., *Zygmunt Wielopolski jako współzałożyciel, udziałowiec i prezes Towarzystwa Drogi Żelaznej Iwanogrodzko-Dąbrowskiej*, w: *Studia i materiały do dziejów Kielecczyny*, red. W. Caban, t. 1, Kielce 1998.

Nowakowska A., *Miraże New Age*, Kraków 2008.

*Nowy leksykon sztuki chrześcijańskiej*; wyd. polskie pod red. M. Pieniążek-Samek, Kielce 2013.

Oborny A., *Kronika muzealna 1974*, RMNKi, t. 10, Kraków 1977.

Oborny A., *Pałac Biskupów Krakowskich. Muzeum Narodowe w Kielcach*, w: *Kielce. Historia. Kultura. Sztuka*, Kielce 2003.

Ochmańska B., *Polonia. Alegoria i symbol w malarstwie polskim XIX w.*, w: „Biuletyn Historii Sztuki” 1979, R. XLI, nr 1.

- Oettingen U., *Cmentarze I wojny światowej w województwie kieleckim*, Warszawa, Kraków 1988.
- Oettingen U., *Obraz Kielc w sierpniu i wrześniu 1914 roku w pamięci żołnierzy Legionów Polskich*, w: *Kielce i kielczanie w XIX i XX wieku*, red. U. Oettingen, Kielce 2005.
- Oettingen U., *Pomnik Legionów w Kielcach*, w: RMNKi, t. 18, pod red. A. Obornego, Kielce 1995.
- Oettingen U., *1. Pułk Piechoty Legionów Polskich w Kielcach 19 sierpnia - 10 września*, w: *Z dziejów Kielc w latach 1914-1918*, pod red. U. Oettingen, Kielce 2004.
- Oettingen U., *Rola miejsc pamięci narodowej związanych z osobą Józefa Piłsudskiego w kształtowaniu tożsamości regionu świętokrzyskiego w latach 1919-1939*, w: *Województwo kieleckie i świętokrzyskie w latach 1919-2009. Bilans sukcesów i niepowodzeń*, pod red. E. Słabińskiej, Kielce 2010.
- Oettingen U., *Wejście strzelców do Kielc w 1914 roku w świetle źródeł legionowych*, w: *Rocznik Świętokrzyski, Seria A, Nauki Humanistyczne*, t. 29, pod red. U. Oettingen, Kielce 2005.
- Okolski S., *Orbis polonus*, Cracoviae 1643, t. 3.
- Okoń J., *Wstęp*, w: S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, Wrocław 1980.
- Okoń W., *Alegorie Polonii i wiek XLX*, w: *Historia i Polonia. Katalog wystawy*, red. A. Myślińska, Kielce 2009.
- Olszowski A., *Censura candidatoru, sceptri Polonici*, ok. 1669.
- Opalińska S., *Wnętrza mieszkalne mieszczan krakowskich w XVII i XVIII wieku*, „Krzysztofor” Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, t. 18, Kraków 1991.
- Opuchlik-Karczeńska K., *Moje wspomnienia z pobytu w Państwowym Gimnazjum im. Błogosławionej Kingi (matematyczno-przyrodniczego) w Kielcach 1921-1929*, Gdynia 1994.
- Ornamenta Ecclesiae. Sztuka sakralna diecezji kieleckiej*. Katalog wystawy przygotowanej pod kierunkiem Krzysztofa Myślińskiego, Kielce 2000.
- Osełka M., *Konserwacja stropu ramowego w Pierwszym Pokoju Senatorskim pałacu biskupów krakowskich w Kielcach*, RMNKi, t. 25, Kielce 2010.
- Osiecki J., Wyrzycki S., *Legionowym szlakiem... Z dziejów oddziałów Józefa Piłsudskiego na Kielecczyźnie 1914-1915*, Kielce 2008.
- Osiecki J., Wyrzycki S., *4 Pułk Piechoty Legionów*, Kielce 2007.
- Ostrowska-Grabska H., *Bric à brac 1848-1939*, Warszawa 1978.
- Otremba T., *Wýżyna polska - o zachowaniu całości i niepodległości Polski*, Gdańsk 1997.
- Ozdoba-Kosierkiewicz W., *Grafika polska. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach*, Kraków 1986.
- Ozdoba-Kosierkiewicz W., *Portret XVII- i XVIII-wieczny ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach*, RMNKi, t. 12, Kraków 1982.
- Pachociński J., *Zmierzch sławetnych. Życia mieszczan w Krakowie w XVII i XVIII wieku*, Kraków 1956.
- Pańków S., *Jaskier Mikołaj (zm. 1539)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 11, Wrocław 1964-1965.
- Państwowe Seminarium Nauczycielskie Żeńskie im. Grzegorza Piramowicza w Lublinie 1916-1936*, Lublin 1938.
- Paprocki B., *Gniazdo cnoty*, Kraków 1578.
- Passent D., *Pomysły na Polskę*, „Polityka” 2011, nr 48.



- Pawlakowa W., c.d. *Pamiętników*, „Notatnik Sandomierski”, nr 9, 1996.
- Pawlicki J., *Europa nie pociąga*, „Newsweek”, 2013, nr 27.
- Pazdur J., *Dzieje Kielc 1864-1939*, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1971.
- Petrjakowa F., *Z dziejów manufaktury porcelany w Horodnicy (XIX - początek XX w.)*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, R. 35, 1987, nr 1.
- Petrjakowa F., *Z dziejów wytwórni porcelany w Baranówce (XIX - początek XX w.)*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, R. 33, 1985, nr 4.
- Petrowicz T., *Pies, strzelba i ja*, Lublin 1988.
- Pfeiffer B., *Caelum et regnum. Studia nad symboliką państwa i władcy w polskiej literaturze i sztuce XVI i XVII stulecia*, Zielona Góra 2002.
- Pfeiffer B., *Rzeczpospolita i Polonia w XVIII stuleciu*, w: *Historia i Polonia. Katalog wystawy*, red. A. Myślińska, Kielce 2009.
- Piątkiewicz-Dereniowa M., *Porcelana miśnieńska w zbiorach wawelskich*, Kraków 1983.
- Piech Z., *Obraz Królestwa Polskiego w drzeworytach „Quincunsksa” Stanisława Orzechowskiego*, w: *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Wrocław, listopad 1999, red. J. Harasimowicz, Warszawa 2000.
- Piekarski R., *Najbardziej pożądanym Polak na świecie*, „Przekrój” 2011, nr 20.
- Pielas J., *Źródła i materiały do dziejów szlachty województwa sandomierskiego w XVII-XVIII w.*, Kielce 2013.
- Pieniążek-Samek M., *Apartament biskupi w pałacu biskupów krakowskich w Kielcach - inwentarze*, RMNKi, t. 21, Kielce 2003.
- Pieniążek-Samek M., Oborny A., Głowska J., *Kielce. Historia - kultura - sztuka*, Kielce 2003.
- Pieniążek-Samek M., *W honor domu jego i pamięć. Kilka uwag o dekoracji Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach*, RMNKi, t. 25, Kielce 2010.
- Pietrzyk Z., *W kręgu Strasburga. Z peregrynacji młodzieży z Rzeczypospolitej polsko-litewskiej w latach 1538-1621*, Kraków 1997.
- Piotrowski P., *Agorafobia po komunizmie*, w: *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, „Ars Vetus et Nova”, t. XXVII, red. serii W. Bałus, Kraków 2007.
- Piotrowski P., *Sztuka według polityki*, w: *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, „Ars Vetus et Nova”, t. XXVII, red. serii W. Bałus, Kraków 2007.
- Pitera Z., *Młodzież, kino, sztuka*, „Muza X” 1937, nr 3.
- Płaska-Łoś I., *Wiele lat minęło...: (z młodzińskich wspomnień płocczanki)*, Płock 2006.
- Pod jedną koroną. Kultura i sztuka w czasach unii polsko-saskiej*, katalog wystawy na Zamku Królewskim w Warszawie, Warszawa 1997.
- 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*, t. 1, cz. 1, Warszawa 1850-1854.
- Podgórska J., *Pęknięty autoportret*, „Polityka” 2009, nr 48.

- Pokora J., *Nie tylko podobizna. Szkice o portrecie*, Warszawa 2012.
- Pokora J., „*Sny o potęgę*”, czyli dziecięca ikonografia władzy w XVIII wieku, materiały z konferencji naukowej, Warszawa 2006.
- Polaków portret własny*, katalog, red. M. Rostworowski, cz. 2, Warszawa 1986.
- Pollak R., *Górnicki Łukasz (1527-1603)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 8, Wrocław 1960-1961.
- Pollak R., *Tasso*, Mały słownik pisarzy włoskich, Warszawa 1969.
- Polska poległym swoim obrońcom*, red. W. Dunin-Wąsowicz, Warszawa 1928.
- Polski Słownik Biograficzny*, t. 20, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1975.
- Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*, red. A. Wojciechowski, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1974.
- Pomian K., *Europa i jej narody*, Gdańsk 2009.
- Pomian K., *Historia. Nauka wobec pamięci*, Poznań 2006.
- Poniński A., *Sarmatides seu satyrae cuiusdam equitis Poloni*, Warszawa 1741. Posacki A., *Psychologia i New Age: psychologiczne terapie czy okultystyczne inicjacje?*, Radom 2007.
- Potocki L., *Wincenty Wilczek i pięciu jego synów. Wspomnienie z drugiej połowy osiemnastego i początku dziewiętnastego wieku*, Poznań 1859.
- Prawa Konstytucje i przywileje Królestwa Polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego*, Warszawa 1733-1782.
- Promiński P., *Polska. Dwa narody?*, „Frona” 2011, nr 60.
- Pruski W., *Chów koni*, Warszawa 1953.
- Pruski W., *Dwa wieki polskiej hodowli koni arabskich (1778-1978) i jej sukcesy na świecie*, Warszawa 1983.
- Pruski W., *Dzieje konkursów hippicznych w Polsce*, Warszawa 1982.
- Pruski W., *Dzieje państwowej stadniny w Janowie Podlaskim 1817-1939*, Poznań 1948.
- Pruski W., *Dzieje wyścigów i hodowli koni pełnej krwi w Polsce. Królestwo Polskie 1815-1918*, Warszawa 1970.
- Pruski W., *Hodowla koni*, Warszawa 1960.
- Pruski W., *Wyścigi i hodowla koni pełnej krwi oraz czystej krwi arabskiej w Polsce w latach 1918-1939*, Wrocław 1980.
- Pruszyński K., *Margrabia Wielopolski*, Warszawa 1946.
- Przeniosło M., *Sytuacja materialna Wielopolskich z Chrobrza w latach 1918-1939*, w: *Studia z historii społeczno-gospodarczej XIX i XX wieku*, red. W. Puś, t. 5, Łódź 2008.
- Przeniosło M., *Trudności finansowe Ordynacji Myszkowskich w okresie międzywojennym*, w: *Szlachta i ziemianie na obszarze między Wisłą a Pilicą*, red. J. Gapys, M. Nowak i J. Pielas, Kielce 2008.
- Przeniosło M., *Wielopolscy z Chrobrza a społeczności lokalne*, w: *Dwór a społeczności lokalne na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, red. W. Caban i M.B. Markowski, Kielce 2008.
- Przeniosło M., *Wyjazdy zagraniczne Wielopolskich z Chrobrza w korespondencji rodzinnej z okresu międzywojennego*, „Almanach Historyczny” t. 10, 2008.
- Przewodnik po Cmentarzu Obrońców Lwowa*, Lwów 1939.

- Przyboś A., *Kątski Marcin Kazimierz (1636-1710)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 10, Wrocław 1966-1967.
- Ptaszek R., *Nowa Era religii? Ruch New Age i jego doktryna - aspekt filozoficzny*, Siedlce 2008.
- Puciata-Pawłowska J., *Rafał Hadziewicz 1803-1886. Życie i twórczość*, „Teka Komisji Historii Sztuki” Towarzystwa Naukowego w Toruniu, t. 2, Toruń 1961.
- Pytlakowski P., *Polska partia kibolska*, „Polityka” 2011, nr 41.
- Pytlas S., *Majątki ziemskie łódzkich przemysłowców w okresie zaborów*, w: *Aktywność gospodarcza ziemiaństwa w Polsce w XVIII-XX wieku*, red. W. Caban i M.B. Markowski, Kielce 1993.
- Radykalni demokraci polscy. Wybór pism i dokumentów 1863-1875*, wybór i wstęp E. Romaniukowa, Warszawa 1960.
- Radzyńska J., *Podróż od początku*, Warszawa 1998.
- Rączka Z., *Archiwum dóbr ziemskich Żywiecczyny*, Żywiec 1998.
- Renz R., *Kobieta w społeczeństwie międzywojennej Kielecczyny. Dom - praca - aktywność społeczna*, Kielce 2008.
- Rodzińska H., *Nasze wspólne życie*, Warszawa 1981.
- Rostworowski E., *Lubieński Władysław Aleksander (1703-1767)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 18, Wrocław 1973.
- Roszak S., *Koniec świata sarmackich erudytów*, Toruń 2012.
- Roszak S., *Środowisko intelektualne i artystyczne Warszawy w połowie XVIII wieku. Między kulturą sarmatyzmu i oświecenia*, Toruń 1997.
- Rottermund A., *Kształtowanie się apartamentu w nowożytnej architekturze polskiej*, RMNKi, t. 21, Kielce 2003.
- Rychlikowa I., *Ziemiaństwo polskie 1789-1864. Zróżnicowanie społeczne*, Warszawa 1983.
- Rychlikowa I., *Ziemiaństwo polskie 1795-1945. Dzieje degradacji klasy*, „Dzieje Najnowsze”, 1985.
- Ryszkiewicz A., *Alegorie i satyry na kilka momentów z historii Polski przełomu XVIII i XIX w. w: Ikonografia romantyczna. Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, czerwiec 1975*, red. M. Poprzęka, Warszawa 1977.
- Rzepniewska D., *Rodzina ziemiańska w Królestwie Polskim*, w: *Spółeczeństwo polskie XVIII i XIX wieku. Studia o rodzinie*, t. IX, pod red. J. Leskiewiczowej, Warszawa 1991.
- Rzepniewska D., *Ziemiaństwo w kręgu oddziaływania Warszawy 1807-1864*, Warszawa 1982.
- Samek J., Bernatowicz A., *Orłowski Łukasz*, w: *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966r.)*, t. 6, Warszawa 1998.
- Samek M., *Fundacje artystyczne na terenie Kielc w XVII i XVIII w.*, Kielce 2005.
- Samsonowicz H., *Miejsce Polski w Europie*, Warszawa 1995.
- Sarmatyzm. Sen o potęgę*, katalog wystawy, red. B. Biedrońska-Słota, Kraków 2010.
- Schade G., *Berliner Porzellan. Zur Kunst-und Kulturgeschichte der Berliner Porzellanmanufakturen im 18. und 19. Jahrhundert*, Leipzig 1978.
- Schauber V., Schindler H. M., *Ilustrowany leksykon świętych*, Kielce 2008.
- Sielanki polskie z różnych autorów zebrane*, Warszawa 1778.

- Sienicki S., *Historia architektury wnętrz mieszkalnych*, Warszawa 1954.
- Sienicki S., *Wnętrza mieszkalne*, Warszawa 1962.
- Sienkiewicz B., *Ambaras z polskością*, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 46.
- Sienkiewicz H., *Dlaczego mogłem czytać Szekspira*, „Tygodnik Ilustrowany” 1917, nr 26.
- Siennicki S., *Meble kolbuszowskie*, Warszawa 1936.
- Sieradzka A., *Polonia Rediviva. Odzyskanie niepodległości w sztuce polskiej lat 1918-1939*, w: *Sztuka i historia. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków, listopad 1988, red. M. Bielecka-Lach, Warszawa 1992.
- Sieradzka O., *Portrety Wielopolskich z wieku XVIII w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, „Studia Waweliana”, t. 4, Kraków 1995.
- Sierakowska K., *Rodzice, dzieci, dziadkowie. Wielkowiejska rodzina inteligencka w Polsce 1918-1939*, Warszawa 2003.
- Sikora F., *Wielopolscy z rodu Starych Koni do początków XVI wieku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Historia”, t. 26, 1992.
- Siudmak G., *Polonia*, reprodukcja: „Newsweek” 2003, nr 51-52.
- Skalkowski A.M., *Aleksander Wielopolski w świetle archiwów rodzinnych (1803-1877)*, t. 1-3, Poznań 1947.
- Skarga P., *Kazania o siedmiu sakramentach*, Wilno 1737.
- Skarga P., *Kazania przygodne (wraz z Kazaniami sejmowymi)*, Wilno 1738.
- Skarga P., *Żywoty świętych Starego y Nowego Zakonu*, Wilno 1780.
- Skiba C., *Pomniki Nieznanego Żołnierza*, Warszawa 2004.
- Skirgajło-Krajewski K. - proj., fot. Dix/Epoka, M. Kołyga/ Newspix.pl, *To nie jest kraj dla Szpaków*, „Wprost” 2011, nr 26.
- Skirgajło-Krajewski K., *Polska rozdarta Smoleńskiem*, „Wprost” 2011, nr 31.
- Skutnik J., *W kręgu myślenia pragmatycznego i personalistycznego – dwie orientacje w edukacji muzealnej?*, pod red. W. Wysock, A. Stępnik, *Edukacja muzealna w Polsce*, Lublin, 2013.
- Slaski J., Tabaczyński S., *Wczesnośredniowieczne skarby srebrne Wielkopolski, Materiały*, t. 1, Warszawa - Wrocław 1959.
- Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). *Malarze, rzeźbiarze, graficy*, red. J. Maurin-Białostocka, K. Mikocka-Rachubowa, M. Biernacka, U. Makowska, t.1-8, Wrocław- Warszawa 1971-2007.
- Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich, t. I, Warszawa 1880; t. II, Warszawa 1881., t. VII, Warszawa 1886.
- Słownik Języka Polskiego, red. E. Sobol, Warszawa 2011.
- Smith A.D., *National Identity and the Idea of European Unity*, „International Affairs” 1992, nr 68.
- Smith A.D., *The Ethnic Origins of Nations*, Oxford 1986.
- Sobala M., *Dwór Klecki, rezydencja biskupów krakowskich w Kielcach w świetle nieznanego Inwentarza z 1635 roku*, RMNKi, t. 25, Kielce 2010.
- Sobczak M., *Mały rycearz z nartami*, „Polityka” 2011, nr 11.
- Sobieszczański F.M., *Zamek w Sucheju*, „Tygodnik Ilustrowany”, t. XI, 1873.

- Socha P., *Może od morza do morza?*, „Polityka” 2009, nr 22.
- Socha P., *My, Europolacy*, „Polityka” 2009, nr 1.
- Soubise-Bisier G., *O fabrykach ceramiki w Polsce*, Warszawa 1913.
- Stankiewicz Z., *Dzieje wielkości i upadku Aleksandra Wielopolskiego*, Warszawa 1967.
- Starnawski J., *Andrzej Frycz-Modrzewski. Żywot, dzieło, sława*, Łódź 1981.
- Starowieyski F., *Raptus Poloniae* 1998 - szkic do obrazu do Biura Misji Polskiej przy Unii Europejskiej w Brukseli.
- Starzewska M., Jeżewska M., *Polski fajans*, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1978.
- Staszewski J., *August III Sas*, Wrocław - Warszawa - Kraków 2010.
- Staszic S., *Uwagi nad życiem Jana Zamoyskiego*, Heilsberg 1787.
- Statut Wielkiego Księstwa Litewskiego*, Wilno 1744.
- Stępiński Z., *Gawędy warszawskiego architekta*, Warszawa 1984.
- Stępiński Z., *Siedem placów Warszawy*, Warszawa 1988.
- Strański P., *Respublica Bohemnae*, Lejda 1634.
- Strzałkowski W., *Grób Nieznanego Żołnierza*, Warszawa 1990.
- Strzemieczny J., *Testocentryzm w edukacji - co zamiast?*, w: *Jaka przyszłość Polskiej edukacji?*, red. P. Zbieranek, Gdańsk, 2012.
- Swetoniusz, *Żywot Cezarów*, Amsterdam 1700.
- Szablowski J., *Architektura Kalwarii Zebrzydowskiej (1600-1702)*, „Rocznik Krakowski”, t. 24, 1933.
- Szałpak E., *Opisanie łowów, godnych obyczajów myśliwskich i przekazu tradycji*, Wrocław 1992.
- Szanecka A., *Wspomnienia i anegdoty*, Siemianowicki Rocznik Muzealny, 2007, nr 8.
- Szczur S., *Historia Polski średniowiecznej*, Kraków 2005.
- Szeląg M., Górąjce P., *Edukacja muzealna w Polsce. Podsumowanie raportu o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, pod red. M. Szeląg, *Edukacja muzealna w Polsce. Sytuacja, kontekst, perspektywy rozwoju*, Warszawa 2012.
- Szkła z hut radziwiłłowskich*, t. 2, Naliboki [1722-1862]. *Urzecze* [1737-1846]. *Szkła ze zbiorów muzeów polskich, zagranicznych i kolekcji prywatnych*, oprac. A.J. Kasprzak, Warszawa 1998.
- Szkurlat A., *Manufaktura porcelany i fajansu w Korcu*, Warszawa 2011.
- Szkurlat A., *Porcelana z Korca znana czy nieznaną?*, „Spotkania z Zabytkami” 2005, z. 12.
- Szkurlat A., *Szkło, katalog zbiorów. Zamek Królewski w Warszawie i Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich*, Warszawa 2008.
- Sznajder A., *Marketing wirtualny*, Kraków 2002.
- Szpetkowski K. J., *Etyka łowiecka*, Warszawa 2004.
- Szyber A., *Kaptorgi. Przykład kunsztu wczesnośredniowiecznego złotnictwa*, w: „Alma Mater”, 1999.

Szwankowski E., *Ulice i place Warszawy*, Warszawa 1970.

Szwarc A., *Od Wielopolskiego do Stronnictwa Polityki Realnej. Zwolennicy ugody z Rosją, ich poglądy i próby działalności politycznej (1864-1905)*, Warszawa 1990.

Szwarc A., *Zygmunt Wielopolski i Towarzystwo Kredytowe Ziemskie (1874-1898)*, w: *Aktywność gospodarcza ziemiaństwa w Polsce w XVIII-XX wieku*, red. W. Caban i M.B. Markowski, Kielce 1993.

Szwed L., *Tożsamość europejska versus tożsamość narodowa? Transformacje tożsamości zbiorowej w Unii Europejskiej*, w: *Konstruowanie jaźni i społeczeństwa. Europejskie warianty interakcjonalizmu symbolicznego*, red. E. Hałas, T. Konecki, Warszawa 2005.

Szydlowski T., *Ruiny Polski. Opis szkód wyrządzonych przez wojnę w dziedzinie zabytków sztuki na ziemiach Małopolski i Rusi Czerwonej*, Lwów 1919.

Szymański S., *Sylwester August Mirys*, Wrocław - Warszawa - Kraków 1964.

Śliwińska M., KATYŃ 1940-2010, „Forum” 2010, nr 15.

Święcka E., *Europa dawno zjednoczona. Prace konserwatorskie w kościele Saint Pierre le Juane w Starburgu*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów” 1999, nr 4.

Świętochowski A., *Wspomnienie*, „Prawda. Tygodnik polityczny, społeczny i literacki”, r. 4, nr 27, 1884.

Tasso T., *Goffred albo Jeruzalem wyzwolona*, tłum. P. Kochanowski, Warszawa 1772.

Tazbir J., *Piotr Skarga, szermierz kontrreformacji*, Warszawa 1983.

Tazbir J., *Skarga Piotr (1536-1612)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 38, Kraków 1997-1998.

Thieme U., Becker F., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, t. 11, Leipzig 1915.

Thieme U., Becker F., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, t. 28, Leipzig 1934.

Thieme U., Willis F.C., *Allgemeine Lexikon der Bildenden Künstler*, t. 15, Leipzig 1922.

Thornton P., *Authentic Decor. The domestic interior 1620-1920*, Wenecja 1984.

Thornton P., *Seventeenth-Century Interior decoration in England, France & Holland*, London 1990.

Thornton P., *The Italian Renaissance Interior 1400-1600*, London 1991.

Twardowski S., *Nadobna Paskwalina*, Kraków 1701.

Ulewicz T., *Związki kulturalno-literackie Polski z Włochami w wiekach średnich i renesansie*, w: *Literatura staropolska w kontekście europejskim. Związki i analogie*, red. T. Michałowska, J. Śląski, Wrocław 1977.

Ulicka W., *Dwie Polski*, „Przekrój” 2011, nr 41.

Urban W., *Modrzewski Andrzej Piotr (1503-1572)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 21, Wrocław 1972.

Urbański K., *Reklama w dawnych Kielcach*, Kielce 2005.

*Urzędnicy centralni i nadworni Polski XIV-XVIII wieku. Spisy*, red. A. Gąsiorowski, Kórnik 1992.  
Velschii G.H., *Hecatostee I. Observationum physico-medicearum*, Wiedeń 1675.

Voise I., *Louis de Silvestre 1676-1760 francuski malarz Augusta II i Augusta III. Obrazy ze zbiorów polskich. Katalog wystawy*, Warszawa 1997.

Voragine de J., *Złota legenda*, Warszawa 1955.

- Wakula P., *Widziałem orla cień*, „Angora” 2011, nr 47.
- Walek J., *Alegoria Polski Jana Matejki. Kazanie Skargi - Rejtan - Rok 1863*, w: *Sztuka XIX wieku w Polsce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, grudzień 1977*, Warszawa 1979.
- Wasilewski D., *A co z Polską? Powiaty. Regiony*, Wrocław 1998.
- Wągrowski T., *Mieczysław Orłowicz na szlakach Gór Świętokrzyskich*, Kielce 2011.
- Wesołowska-Starnawska M., Filipiuk A., Starnawski W., *Bliżej świata*, Warszawa, 2009.
- Wierzbicka E., *Działalność oświeceniowa Urszuli z Potockich Wielopolskiej w latach 1779-1806*, w: *Dwory magnackie w XVIII wieku. Rola i znaczenie kulturowe*, red. T. Kostkiewicz, A. Ryćko, Warszawa 2005.
- Wierzbicki A., *Europa w polskiej myśli politycznej i historycznej XIX i XX wieku*, Warszawa 2009.
- Winiecki J., *Bóle fantomowe*, „Polityka” 2013, nr 34.
- Wisłocka M., *Malinka, Bratek i Jaś*, Warszawa 1998.
- Wiśniewski J. *Dekanat konecki*, Radom 1913.
- Wojciechowski A., *Czas smutku, Czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa 1992.
- Wojtyś P., *Kielce i okolice*, Kielce 2007.
- Wojtyś P., *Z sercem w plecaku czyli wędrówki po drogach i bezdrożach ziemi świętokrzyskiej i sandomierskiej. Część I. Kielce i okolice. Przewodnik turystyczny*, Kielce 2005.
- Wood-Allen M., *O czym każda dziewczynka wiedzieć powinna*, Łódź 1925.
- Woźniowski M., *Sucha...*, „Ziemia”, t. XVI, 1931.
- Wójcikowie E. i A., *Wczesnośredniowieczne cmentarzysko w Lubieniu, pow. Piotrków Trybunalski*, Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, Seria Archeologiczna, nr 20, 1973.
- Wroński P., *Szkoda tych młodych patriotów*, rozmowa z Piotrem Gontarczykiem, „Gazeta Wyborcza” 2013 nr 144.
- Wróbel W., *Kochajmy Kielce i Świętokrzyskie, Czwórka*, Kielce 2004.
- Wróblewska W., *Portret dziecka w okresie oświecenia w Polsce*, Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie, t. 13, cz. 2, 1969.
- Wuttkowa J., *Czytelnictwo dzieci w świetle nowych badań*, „Polonista”, z. V-VI, 1931.
- Wyrwas K., Sujkowska-Sobisz K., *Mały słownik terminów teorii tekstów*, Kraków - Warszawa 2005.
- Wysocki W. J., *Grób Nieznanego Żołnierza – Panteon chwały oręża polskiego i Ołtarz Ojczyzny*, w: *Dzieje oręża polskiego na tablicach Grobu Nieznanego Żołnierza zapisane*, red. W.J. Wysocki, Warszawa 2000.
- Wyszyński Z., *Polska kultura filmowa 1918-1939 zarys problematyki*, w: *Polskie Kino lat 1918-1939 (Zagadnienia wybrane)* red. Z. Wyszyński, Warszawa - Kraków 1980.
- Zalejski M., *Narysuj swoją Polskę*, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 46.
- Zalepa K., *Sam haftowałem*, „Angora” 2011, nr 48.
- Zaremba E., *Obraz życia kulturalnego Kielc*, „Pamiętnik Koła Kielczan”, t. VIII, Kielce - Warszawa 1938.
- Zawilski A., *Grób Nieznanego Żołnierza*, Warszawa 1981.

- Zielińska T., *Magnateria polska epoki saskiej*, Wrocław 1977.
- Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie IV. *Ziemianie w podróży*, t. 1-2, red. H. Łaskiewicz, Lublin 2010.
- Ziemiaństwo polskie 1795-1945. Zbiór prac o dziejach warstwy i ludzi*, red. J. Leskiewiczowa, Warszawa 1985.
- Ziemiaństwo polskie 1920-1945*, red. J. Leskiewiczowa, Warszawa 1988.
- Zimoląg-Szczepańska W., *Stare kieleckie ścieżki*, Kielce 1999.
- Zych L., Kwiatkowski M., *Polska na Polskę*, „Polityka” 2012, nr 45.
- Żaboklicki K., *Literatura włoska, Dzieje literatur europejskich*, t. I, Warszawa 1977.
- Żak S., *Ksiądz Stanisław Konarski. Pisarz, pedagog, polityk*, Kielce 2001.
- Żak S., *Słownik. Kierunki, szkoły, terminy literackie*, Kielce, 1998.
- Żakowski J., *Najjaśniejsza patologia*, „Polityka” 2011, nr 9.
- Żakowski J., *POlandia i PiSlandia*, „Polityka” 2010, nr 46.
- Żarnowska A., *Aspiracje oświatowe kobiet w rodzinach robotniczych w Królestwie Polskim na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Kobieta i edukacja na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, zbiór studiów, red. A. Żarnowska, A. Szwarz, t. 2, cz. 1, Warszawa 1992.
- Żeromska M., *Wspomnienia*, Warszawa 1994.
- Żychliński T., *Złota Księga szlachty polskiej*, t. 16, Poznań 1894.
- Żygulski jr. Z., *Opisanie malowideł plafonowych pod kątem historyczno-ikonograficznym*, RMNKi, t. 25, Kielce 2010.
- Żytnicki P., *Wszyscy kumple Lecha Poznań*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 191.





I N D E K S    N A Z W I S K



**A**

Abakanowicz Brunon, 57  
 Albiani Francesco, 21, 37, 39, 47, 342, 343  
 Aleksander I, 196  
 Artwiński Stefan, 21, 37, 39, 47  
 Auderska Halina, 84  
 August III Wetlin, 166, 167  
 August II Wettin, 64, 66, 150, 166,  
 Augusta III Wettin, 64, 66  
 Avrillon Jean Baptiste, 65  
 Axentowicz Grzegorz, 22-24,  
 Axentowicz Marek, 22

**B**

Baliński Ignacy, 57  
 Banaś Monika, 403  
 Bandurski Władysław, 96, 110, 111, 124, 125  
 Bareja Stanisław, 382  
 Batory Stefan, 62  
 Batowski Kaczor Stanisław, 371  
 Batowski Zygmunt, 176, 371  
 Bauman Zygmunt, 248  
 Bazylik Cyprian, 63  
 Bąkowski Jan, 52  
 Belina [Prażmowski Władysław Zygmunt], 36  
 Berthold [?], 305, 310  
 Biegaczewicz Albert, 158, 159, 174  
 Bielski Jan, 63  
 Biernacki Seweryn, 45  
 Bigo Jan, 37  
 Biłowski Bronisław, 15  
 Birkowski [Fabian], 57  
 Biskup M., 19  
 Blackston William, 62  
 Bochnar Piotr, 158  
 Boerner Ignacy, 36  
 Borkowska Cecylia z Morstinów, 55  
 Borowski Wacław, 41  
 Borzęcki Kacper, 17  
 Brady R., 380, 389  
 Branicki Jan Klemens, 156, 173  
 Brazil Angela, 84  
 Brodniewicz Franciszek, 90

Brzozowski Stanisław, 85  
 Buczkowski Józef, 25  
 Bulhak Jan, 95  
 Burnett Frances Hodgson, 84  
 Buszczyński Stefan, 242

**C**

Castiglione Casper, 153  
 Cegielski Hipolit, 395  
 Chamerska Halina, 87  
 Chaplin Charli, 89  
 Chat Edward, 46  
 Chevalier Mauric, 89  
 Chojnacka Halina, 214, 219  
 Chrościcki Leon, 219  
 Chrościński Wojciech, 62  
 Chrzanowski Tadeusz, 166  
 Churchill Winston, 367  
 Chyliński Henryk, 254  
 Cichowski Roman, 37  
 Ciechowski Grzegorz, 245  
 Cisek Janusz, 36  
 Collin S., 381, 390, 391  
 Collot, 391  
 Cooper Robert, 247  
 Corneille Pierre, 67  
 Courths-Mahlerowa [Jadwiga], 86  
 Crawford Joan, 89  
 Curie-Skłodowska Maria, 86  
 Curtin Alma, żona Jeremiasza Curtina, 58  
 Curwod James Olivier, 86  
 Czarska Lidia, 86  
 Czartoryscy, 161, 169, 190, 208, 396  
 Czartoryska Dorota Barbara, 191  
 Czartoryska Teresa, 162  
 Czartoryski Adam Kazimierz, 66  
 Czartoryski Józef Klemens, 190, 191, 192, 194,  
 201, 208  
 Czechowicz Szymon, 173  
 Czerwiakowski Rafał, 67  
 Czetwertyńscy, 208, 218  
 Chudowscy, 202  
 Czudowska z Radziwiłłów Konstancja, 202, 207-

208, 211

**D**

d'Arquien Maria Anna, 149, 158  
 Dawidowiczowa Alina z Chwistków, 87  
 Deiches Józef, Żyd, kupiec, 54  
 Denhoff Jerzy Albrecht, 139  
 Dewey John, 362  
 Dębicki Józef, 17, 44  
 Diaza de Viver don Roderyk, 67  
 Dickens Karol, 57, 58  
 Dietrich Marlena, 89  
 Długosz Jan, 60  
 Dłużewski Henryk, 44  
 Dmochowski Franciszek Ksawery, 66  
 Dobroczyński Bronisław, 40  
 Dobrowolska Aleksandra, 370  
 Dojan-Surówka Jan, 37  
 Domagała Stanisław, 46  
 Domańska Michalina, 83  
 Domicjan, 62  
 Doros Franek, 79  
 Dumas Aleksander, 57  
 Dunin-Kozicka Maria, 83, 86  
 Dununówna Helena, 84  
 Durbin Deanna, 89  
 Durlaj Krzysztof, 27  
 Dwurnik Edward, 241  
 Dygasiński Adolf, 22  
 Dyktyńska Daria, 407, 409  
 Dziadosz Władysław, 37, 41

**E**

Eisen Charles Dominique, 66  
 Erber Barbara, 267  
 Erber Czesław, 267

**F**

Falniowska-Gradowską Alicja, 155, 157  
 Fieravino Francesco [vel Francesco Noletti], 329-334, 336, 337, 339-341  
 Florczak Małgorzata, 96  
 Folga-Januszewska Dorota, 361  
 Forrest E. 380, 389  
 Franciszek I, 194  
 Frank Barbara, 87

Fredro Aleksander, 93, 244  
 Frycz Tomasz, 257  
 Frycz-Modrzewski Andrzej, 63  
 Fryderyk III [Hohenzollern], 149

**G**

Gable Clark, 89  
 Gagarin, 195  
 Galba, 62  
 Gall Anonim, 60  
 Galle Stanisław, 28  
 Garbiński Władysław, 97  
 Garbo Greta, 89  
 Gardan Juliusz, 90  
 Gawęcka Barbara Maria, 35, 47, 48  
 Gągorowska-Chudobska Jolanta, 305, 324, 325  
 Gebethner Jan, 95  
 Gibson Wiliam, 400  
 Giotto, [di Bondone], 267  
 Goya, 391  
 Głowacka Jadwiga, 355  
 Głowacki Bartosz, [Bartos], 46, 101, 123, 355  
 Gola Jan, 371  
 Gombrowicz Witold, 92  
 Gonzaga Zygmunt, 149  
 Gonzaga-Myszkowski Józef, 149, 158  
 Gonzaga-Myszkowscy, 148  
 Gordaszewski Zygmunt Edwin, 242  
 Gordon J.J. Wiliam, 363  
 Górecki Jan, 122  
 Górnicki Łukasz, 57, 63, 64  
 Grabiwoda Andrzej, 371  
 Grabowski Jan, 193  
 Grabski Władysław, 25, 29  
 Gripari Mikołaj, 195, 220, 228  
 Gröll Michał, 59, 60, 66  
 Gropplerowa Ludwika, 354, 355  
 Groszlikowa Barbara, 82  
 Grzesik Paweł, 13, 33, 34  
 Grzędzińska Maria, 92  
 Gucwa Marian, 49, 55, 56  
 Guido Reni, 178, 183, 184  
 Gutry Maria, 82  
 Gwagnin Alexander, 62, 63

**H**

Habsburgowie, 69  
Hadrian [Publiusz Eliusz], 62  
Hadziewicz Rafał, 176-187, 342-356  
Haller Józef, 38  
Hauke-Bosak Józef, 242  
Herszel Jakub Baumniger, 54  
Hertz Adolf, 90  
Herwin-Piątek Kazimierz, 36  
Hoffmanowa Klementyna z Tańskich, 84  
Homer, 57, 58  
Horacy, 58  
Hutten-Czapski, 396

**I**

Iliński hr. Józef August, 196  
Iłakowiczowa Kazimiera, 87  
Iwaszkiewicz Grzegorz, 194  
Iwaszkiewiczówna Maria, 86

**J**

Jabłonowscy, 155, 158, 196  
Jabłonowska Pelagia, 193  
Jabłonowski Aleksander Jan, 159, 165-166, 168-169, 174  
Jabłonowski Jan Stanisław (1669-1731), 169  
Jabłonowski Józef Aleksander, 159  
Jabłonowski Stanisław (1634-1702), 159, 169  
Jackowski Krzysztof, 371  
Jakimowicz Roman, 310  
Jan III Sobieski, 60, 149,  
Jan Kazimierz Waza, 64  
Jan Paweł II, 44  
Janiszewski Lech, 246  
Jaraczewska Jadwiga, 46  
Jaroński Florian, 354  
Jaskier Mikołaj, 60, 62  
Jastrzebska Urszula, 204  
Jedlińska Lila, 84  
Jedliński Jan, 37  
Jeziński Franciszek Salezy, 60  
Jeżewska Elżbieta, 214  
Jędrzejewicz Wacław, 36  
Jurgielewiczowa Irena, 86  
Jurjewicz Fryderyk, 79

**K**

Kaczmarczyk Joanna, 176, 187, 188, 212  
Kadera Henryk, 45  
Kaligula, cesarz rzymski, 62  
Kałamajsa-Saeed Maria, 174  
Kamiński Stanisław Zbigniew, 270  
Kann Maria, 84  
Karnicka Henryka z Bąkowskich, 49-51,  
Karnicki Roman, 49, 50  
Karol Wielki, 242  
Karol XII Wittelsbach, 159, 167  
Karpowicz Mariusz, 163, 164  
Karski Stefan, 42  
Kasprzycki Zbigniew, 35  
Kaszmirski [?], 196  
Kazimierz Wielki, 255  
Kątski Marcin, 60  
Kiersnowski Ryszard, 308  
Kipka Kamil, 257  
Klaudiusz, 62  
Kleiber Michał, 362  
Klossowski Tomasz, 275  
Kmiolek Adam, 256  
Kmiolek Maciej, 256  
Kochanowski Jan, 57, 58, 66, 93, 407, 411  
Kochanowski Piotr, 66  
Kolberg Oskar, 270  
Komornicki Leon, 45  
Komorowscy, 149  
Komorowska z Przerębskich Anna, 149, 153  
Komorowski Bronisław, 259  
Komorowski Mikołaj, 153  
Komorowski Piotr, 153  
Konarski Stanisław, 64  
Konopnicka Maria, 58  
Koprowska Irena, 89, 91  
Korczakowska Jadwiga, 84  
Kornecki Jakub, 98  
Korniłowicz Jadwiga, 375  
Korsun Michał, 249  
Korycińscy, 158  
Kostuch Bożena, 191, 231, 233  
Kostuch Tomasz, 15, 16  
Kościuszko Tadeusz, 66, 110, 244  
Kotowski Robert, 82, 130  
Kowalczewski Zbigniew, 42

Kowalówka Stefan, 44  
Kowalska-Lasek Agnieszka, 370, 372, 377, 378  
Kowecka Elżbieta, 210-212, 214, 217-218, 223, 224, 228, 232  
Kozakiewicz-Opalko Regina, 43  
Kozarski Antoni, 154  
Kozłowski Tomasz, 37  
Krasiński Zygmunt, 86  
Kóčka-Krenz Hanna, 306, 307  
Krasnowolski Bogusław, 152  
Kraszewski Józef Ignacy, 58  
Kromer Marcin, 59, 60  
Krzewicki Jerzy, 270  
Krzyżanowska z Lewartowskich Sabina, 54, 55  
Krzyżanowski Józef, 54  
Krzyżanowski Julian, 371  
Krzyżkiewicz Wojciech, 15  
Kuchta Jan, 85  
Kuczyński Janusz, 305  
Kukiela Krystyna, 96  
Kuliński Tomasz, 109  
Kupiec Jan, 21  
Kupisz Robert, 255  
Kurant [?], 196, 236, 237  
Kuropatnicki hrabia Ewaryst Andrzej, 60  
Kurtek Wiktora, 403  
Kaszmirski [?] 236, 237  
Kwaśnik-Gliwińska Anna, 212, 214, 223, 229  
Kwiatkowski Marek, 248, 250  
Kwiatkowski Stanisław, 44

**L**

Lejtes Józef, 90  
Leszczyński Adam, 258  
Leszczyński Stanisław, 154, 159  
Letronne Louis, 154  
Lewicka Anna, 95, 127, 128  
Lewicki Gimnazy, 64  
Linke Bronisław Wojciech, 241  
Lis Tomasz, 258  
Liwiusz Tytus, 62  
Liwocha Weronika, 403  
Lob Michał, 59  
Lob Mikołaj, 62  
London Jack, 86

Longueil de Joseph, 66  
Lorek Krzysztof, 19  
Lubas Ludwik, 21  
Lubomirscy, 159, 174, 190  
Lubomirski Henryk, 192  
Lubomirski Hieronim, 150, 159- 161, 169, 171  
Lubomirski Jerzy Aleksander, 159, 192  
Lubomirski Józef, 162  
Lubomirska Teresa, 1193  
Lubomirski Kasper, 195, 196  
Lubomirska Marianna, 196  
Lukan [?], 62  
Lutowski Wacław, 37

**Ł**

Łakomska Natalia, 361, 368, 369  
Łaski Jan, 60  
Łaszczyński hrabia Józef, 205, 229  
Łęski Jan, 42  
Łopieńscy, bracia, 373  
Łoś Jerzy, 189, 206, 210-212, 214, 217-218, 223-224, 228, 232-233, 234-236  
Łoś Wycech Maria, 189, 206, 210-212, 214, 217-218, 223-224, 228, 232-233, 234-236  
Łubieński Kazimierz, 64,  
Łubieński Władysław Aleksander, 64  
Łukaszczyk Kacper, 403

**M**

Macak Leszek, 270  
Machulski Juliusz, 387  
Maciągowski Marek, 411, 413  
Maj Jakub, 403  
Maj Stefan, 43, 44, 46  
Makowski Zbigniew, 391  
Makuszyński Kornel, 84, 86  
Maleszewski Piotr, 191  
Maleszewska Dorota, 191  
Mallet Paul Henri, 63  
Małachowski Stanisław, 153  
Małysz Adam, 251  
Margeuritte Victor, 85  
Margulowa Elżbieta, 88, 89  
Markowski M.B., 411  
Mariański Walery, 26

- Majcher-Ociesa Edyta, 411, 413  
 Marysieńka [Maria Kazimiera d'Arguien], 149  
 Masaryk Tomasz, 376  
 Masny Agnieszka, 379, 401-402  
 Massalski Adam, 42  
 Massalski Edmund, 37  
 Matejko Jan, 396, 397  
 Maximus Valerius, 67  
 May Alcott Louisa, 84  
 Mazurek Marek, 329, 340-341  
 Mehoffer Józef, 396  
 Meraud Charls, 192  
 Meurd [?], 207  
 Mezer Franciszek, 191, 194-195, 219, 222., 223, 225, 226  
 Mezer Józef, 194, 195  
 Mezer Michał, 190, 194-195, 202-203, 207  
 Mezer Tom[asz], 237  
 Micek Sławomir, 46  
 Michałowska Henryka, 52  
 Mickiewicz Adam, 57, 58, 86  
 Mielcarka-Kaczmarczyk – zob. Kaczmarczyk Joanna  
 Mieszkowski Wojciech, 52  
 Miklaszewska Helena, 86  
 Mirska-Dąbrowska Maria, 305  
 Mirys Augustyn, 172-174  
 Misiowski Antoni Józef, 160, 162, 166-170, 173  
 Miszczak Marta, 403  
 Misztal Małgorzata, 342, 355-356  
 Mizerski R. 380, 389  
 Mleczko Andrzej, 245-246, 250-251, 257, 260  
 Młodnicka Dorota, 193  
 Młodzianowski Tomasz, 65  
 Mniszkówna Helena, 84  
 Modliński Tadeusz, 44  
 Modrzejewska Barbara, 148, 165  
 Molenda Kamil, 403  
 Montenuovo Wilhelmina Albertyna, zob. Wielopolska  
 Montgomery Lucy Maud, 84  
 Morawski Kazimierz, 58  
 Morstin Henryk, 51  
 Morstin Joachim, 150  
 Morstin Ludwik, 51  
 Morstin Roman, 51, 55  
 Morstin Sabina z Karnickich, 49-56  
 Morstin Tadeusz, 55  
 Morstin Tadeusz, 49, 51, 52, 55  
 Morstin Władysław, 51, 55  
 Morstinowie, 37, 50, 51  
 Mościcki Ignacy, 37  
 Mrozowski Przemysław, 174  
 Murillo Bartolomé Esteban, 186  
 Myszkowscy, 69, 70, 148-150  
 Myślińska Anna, 239, 261-262
- N**
- Nałkowska Zofia, 87  
 Napoleon Bonaparte, 86, 194, 241  
 Naruszewicz Adam, 65  
 Nawrocki Bolesław, 270  
 Nawrocka Lina, 270  
 Nawrocka-Dońska Barbara, 89  
 Nawrot Natalia, 403  
 Neron, 62  
 Newolin Bolesław, 90  
 Niemcewicz Julian Ursyn, 57  
 Niemojewski Adolf, 54, 55  
 Niemojewski Aleksander, 55  
 Nikifor [Krynicky, właśc. Epifaniusz Drowniak], 267  
 Niklas Eustachiusz, 15  
 Nodota François, 67  
 Norwerth Edgar, 111
- O**
- Oettingen Urszula, 36, 38  
 Ogińska Konstancja Otylia, 172  
 Ogiński Marcjań, 149  
 Oktawian August, 62  
 Oleszczak Waldemar, 371  
 Oleś Andrzej, 41  
 Olszowski Andrzej, 64  
 Onians John, 361  
 Opaliński Krzysztof, 66  
 Oporinus Johannes, 59  
 Opuchlik-Karczewska Karolina, 93  
 Oraczewski Józef Krzysztof, 244  
 Orłowicz Mieczysław, 95, 96  
 Orłowski Józef, 66, 172  
 Orłowski Łukasz, 163-164, 173



Orzechowski [Stanisław], 57  
Orzeszkowa Eliza, 58, 86  
Osobińska Małgorzata, 130, 143-144  
Ossolińscy, 155  
Ossowski [J.], 126  
Ostrowski Adam Andrzej, 245  
Ostrowski Stanisław, 25  
Ostrowski hrabia Władysław Kazimierz, 51, 52, 54  
Ostrowska Julia, 54  
Oton Marek Salwusz, 62  
Otton III, 240  
Owczarek Mirosław, 257  
Ozdoba-Kosierkiewicz Wiesława, 148, 159-160, 163

**P**

Pajda Marcin, 403  
Passent Daniel, 258  
Paszewska Maria, 86, 91  
Pawlakowa Wanda, 87  
Pedrycz Władysław, 42  
Petion Louis, 192, 207  
Petroniusz [Gajusz], 67  
Piekarski Rafał, 256  
Pielas Jacek, 407  
Pietrzak Jan, 245  
Piller Piotr, 49  
Piłsudska Wanda, 46  
Piłsudska Aleksandra, 37  
Piłsudski Józef, 19, 21, 24, 35-36, 38, 40-47, 96, 110-111, 125, 244  
Pinczewski Edward, 21  
Piotrowski Piotr, 239  
Pittigrilli, 85  
Platon, 58  
Pocek Jan, 270  
Poddębski Henryk, 95-96, 98, 111, 114, 119, 122, 128  
Podgórska Joanna, 258  
Pokora Jakub, 164-165  
Pokora Wojciech, 382  
Pomian Krzysztof, 248  
Poniatowski Józef, 14, 31  
Poniński Adam, 66  
Popiełuszko Jerzy, 46

Potoccy, 162, 169, 190  
Potocka Marianna, 192-193  
Potocki Józef Makary, 150  
Potocki Stanisław August, 72-73  
Potocki Teodor, 171  
Potworowska-Dmochowska Maria, 82  
Preyer Maciej, 244  
Profus Janusz, 259  
Promiński Piotr, 250  
Prus Bolesław, 83, 86  
Przebendowski Ignacy, 150  
Przybylski [A.], 236  
Puciata-Pawłowska Jadwiga, 176, 185, 187  
Putowska Lidia, 371, 372  
Puzynina Jadwiga, 397

**R**

Radziwiłłowie, 174, 202  
Radzymińska J., 90  
Raszka Jan Florian, 37-39, 41-42  
Rataj Maciej, 29  
Rayski Łukasz, 257  
Rej Mikołaj, 57  
Renz Regina, 411  
Reszke Jan, 73  
Reymont Władysław, 58  
Richelieu de, [Armand-Jean du Plessis], 67  
Ringler Joseph Jacob, 190-191  
Robakowski Józef, 391  
Rodziewiczówna Maria, 85  
Rosocha Wiesław, 257  
Rospondek Stanisław, 44  
Rozwadowski Zygmunt, 27  
Rulikowski Wacław, 192-193  
Rutkowska Zofia, 88, 90  
Rybak Józef, kpt., 35  
Rychter Stanisław, 21  
Rydel Lucjan, 93  
Ryszkiewicz Andrzej, 163  
Rzecki Stanisław, 41  
Rzepka Robert, 45  
Rzepniewska Agata Urszula, 259  
Rzyszczeński hrabia Gabriel, 202

**S**

Sanguszko Eustachy Erazm, 192-193  
 Sapiehowie, 174, 190  
 Sapiecha Maria Teresa, 172  
 Sapiecha Michał Józef, 172  
 Schachman Bartholomaus, 391  
 Schrentzlow Mayer, 54  
 Shelley P.B., 86  
 Sieniawski Mikołaj Hieronim, 57  
 Sienkiewicz Bartłomiej, 258  
 Sienkiewicz Henryk, 57, 61-65, 67-68, 86, 103, 123-124, 364, 370-378, 390  
 Sieradzka Ojcumiła, 148, 164, 172-173  
 Sieradzki [?], 79  
 Sikorski Radosław, 258  
 Sikorski Władysław, 24, 26  
 Silvestre de Louis, 167  
 Simon Fryderyk, 13  
 Siudmak Grzegorz, 244  
 Singier [?], 124  
 Skarga Piotr, 65  
 Skłodowska-Curie Maria, zob. Curie-Skłodowska  
 Skotnicka Janina, 267, 299-300  
 Skórzewscy, 305  
 Skuczyński Wincenty, 41  
 Słowacki Juliusz, 57, 58, 66, 86, 92  
 Smoleńska Leokadia, 37  
 Smoleński [?], 123  
 Smuda Franciszek, 251  
 Sobański J.W., 177  
 Sobczak Marek, 244, 252  
 Sobocka Maria, 88  
 Sobocki Leszek, 241  
 Sofokles, 58  
 Sokołowska Zofia, 83  
 Solway Hanna, 244  
 Sosnkowski Kazimierz, 40  
 Sowiński Zygmunt, 37  
 Stanisław August Poniatowski, 190-191  
 Stankiewicz Aleksander, 148, 174-175  
 Starowieyski Franciszek, 244  
 Staszic Stanisław, 64, 97, 122  
 Stępień Paulina, 403  
 Stępiński Zygmunt, 33  
 Stępowski Junosza Kazimierz, 90

Sthur Jerzy, 387  
 Stokes Jami, 258  
 Stöltzel Samuel, 190  
 Strański Paweł, 63  
 Strzębalski Leon, 15  
 Suliga Marek, 21  
 Sunderland Lewin, 194  
 Suski Jędrzej, poseł, 64  
 Swetoniusz, pisarz, 62  
 Szablowski Jerzy, 152, 156  
 Szafrąncowie, 151, 158  
 Szanecka Anna, 90  
 Szapiro Mojżesz, 196  
 Szczepanik Piotr, 46  
 Szcześniak Władysław, 28  
 Szekspir William, 58  
 Szkurlat Anna, 197, 199-200, 204, 207, 209-212, 215, 217-218  
 Szolayscy, 396  
 Szpakowski Stanisław, 97, 109  
 Szrek Grażyna, 44  
 Szrek Stanisław, 42, 44  
 Szretter Euzebiusz, 376  
 Sussmann, zob. Zussmann  
 Szymanowski Karol, 396  
 Szunke Norbert, 46  
 Szymanowski Stanisław, 45  
 Szymonowicz Szymon, 65

**Ś**

Ściegienny Piotr, 111  
 Ślaski Ryszard, 42  
 Śliwińska Małgorzata, 249  
 Śmigasiewicz Waldemar, 244  
 Śmigły-Rydz Edward, 37  
 Śniegulska-Gomuła Magdalena, 189, 237-238  
 Środa Magdalena, 248  
 Świętczak Anna, 272  
 Świętek Wojciech, 272  
 Świerczewski [?], 79  
 Świętochowski Aleksander, 61

**T**

Tacyt, 58  
 Tasso Tarquato, 66

- Tenczyńscy, 158  
 Tetmajer Kazimierz, 58  
 Textor Jan Jakub, 62  
 Tiepolo, 391  
 Tom Konrad, 90  
 Tomasik Marek, 257  
 Tomassi Lubosław, 37  
 Tomczak Rafał, 403  
 Toporski Arkadiusz, 69, 80, 81  
 Trąpczyński Wojciech, 28  
 Trzebicki Andrzej, 139  
 Twardowski Samuel, 66  
 Tyberiusz, 62  
 Tymański Tymon, 245  
 Tytus, 62
- U**  
 Uklański Piotr, 244  
 Ulicka Weronika, 249-250  
 Uwarow Sergiusz, 196  
 Uwarow Teodor, 196
- V**  
 Vivar de Don Roderyk Diaza, 67
- W**  
 Wachowski Mieczysław, 46  
 Waldheim Kurt, 270  
 Walewska Izabela, 195  
 Walewscy Józefa i Adam, 191, 195-196  
 Walewska (Witte) Józefa, 195  
 Wallisch Henryk, 37  
 Wałęsa Lech, 46  
 Wardasówna Maria, 84  
 Webster Jean, 84  
 Weinberg [?], 54  
 Welsch Georg, 67  
 Wergiliusz, 58  
 Wespazjan, 62  
 Wettinowie, 159, 174  
 Wielopolscy, 69-72, 76, 77, 148, 149, 154-155, 157-158, 171-174  
 Wielopolska Elżbieta, 150  
 Wielopolska Felicja, 150  
 Wielopolska Franciszka, 149  
 Wielopolska Konstancja Otylia, 149  
 Wielopolska Małgorzata, 70, 72  
 Wielopolska Maria Anna, 70, 78  
 Wielopolska Salomea, 150  
 Wielopolska Wilhelmina Albertyna, 69  
 Wielopolska z Jabłonowskich Marianna, 150, 160-165  
 Wielopolska z Komorowskich Konstancja Krystyna, 149, 153, 158  
 Wielopolska z Koniecpolskich Angela Febronia, 149, 158  
 Wielopolska z Lubomirskich Anna Konstancja, 150, 153-155, 158-161, 163, 169, 171  
 Wielopolska z Moszczeńskich Rozalia, 171  
 Wielopolska z Potockich Urszula, 163-164, 170-172  
 Wielopolska z Sułkowskich Teresa, 154  
 Wielopolska z Tarłów Teresa, 149, 158  
 Wielopolska Zofia z Broel-Plater, 70, 78-79  
 Wielopolski Albert Krzysztof, 70, 74-75, 79  
 Wielopolski Aleksander Dominik, 169-170  
 Wielopolski Aleksander Erwin, 62-63, 72-73, 77-79  
 Wielopolski Aleksander Ignacy, 70  
 Wielopolski Aleksander, 148, 150  
 Wielopolski Alfred, 70, 73-75  
 Wielopolski Franciszek, 149, 151, 154, 158, 165-168, 170-171, 173  
 Wielopolski Hieronim, 150, 151, 155, 158, 163, 170-172, 174  
 Wielopolski Jan (1605-1668), 149, 153, 158  
 Wielopolski Jan (1643-1688), 148-152, 154, 156-158, 160-163, 165, 169-174  
 Wielopolski Jan Józef, 150, 154, 164, 165, 172, 173  
 Wielopolski Jan Kazimierz, 149, 153  
 Wielopolski Józef, 149, 164  
 Wielopolski Karol, 149-151, 154, 164, 172, 173, 174  
 Wielopolski Ludwik Kazimierz, 149  
 Wielopolski Zygmunt Andrzej, 69, 70  
 Wielopolski Zygmunt Konstancy, 78  
 Wierzbicka Elżbieta, 164  
 Winogradow Leon, 210-212, 214, 217-218, 223, 224, 228, 233-234, 236, 237  
 Wisłocka Michalina, 86, 90, 91  
 Wiśnios Marianna, 267-268, 270, 276, 279, 283,

285-300

Wiśnios Stanisław, 268

Witeliusz, 62

Wohl M., 54

Wojciechowski Stanisław, 26, 28, 376

Wojtczak Łukasz, 57, 67, 68

Wojtowicz Wiktor, 23, 24

Wosik Magdalena, 246-247

Wróbel Tadeusz, 43, 44

Wróbel Wanda, 47

Wróblewska Wanda, 161

Wróblewski Andrzej, 241

Wróblewski Tymoteusz, 42

Wuttkowa Janina, 82, 83

Wyspiański Stanisław, 58, 93

**Z**

Zadzik Jakub, 100, 140, 390

Zaleski Józef, 37

Załuski Andrzej, 150

Zamoyscy, 237

Zamoyski August, 191, 194

Zamoyski Jan, 64

Zaremba Emil, 40, 41

Zarugiewicz Konstanty, 25

Zarugiewiczowa Jadwiga, 25

Zarzycka Irena, 85, 86

Zborowski Wiktor, 244

Zeki Semir, 361

Ziański Franciszek, 195

Ziański Kazimierz, 194

Ziański Tadeusz, 194

Zieliński Jerzy Ryszard „Jurry”, 241

Zieliński Stanisław, 46

Zieliński Tomasz, 97

Zimmerman Mac, 386, 388

Zimmererowie Karina i Ludwik, 270

Zimorowicz Szymon, 65

Znojkwiczowa Emilia, 93

Zulauf Juliusz, 37

Zusmann (Sussmann) Fiszer, 193, 196, 205, 232-234

Zusmann A., 232

Zych Leszek, 248, 250, 253, 254

Zygmunt August, 60, 240

Zygmunt III Waza, 62, 65

Zygmunt Stary, 62

**Ż**

Żak Cezary, 244

Żak Stanisław, 392

Żakowski Jacek, 258

Żebrowska Anzelma, 82

Żegota, 151, 158

Żeromska Monika, 85

Żeromski Stefan, 58, 85, 86, 111, 365, 390

Żmijewski Artur, 250



S P I S I L U S T R A C J I

Paweł Grzesik, *Grób nieznanego żołnierza w Kielcach i Warszawie w świetle archiwaliów oraz zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach.*

Il. 1. Grób Nieznanego Żołnierza w Kielcach. Źródło: <i>Polska poległym swoim obrońcom</i> , Warszawa 1928.	s. 15.
Il. 2. Płyta poświęcona poległym żołnierzom 4 pp. Leg. i 2 pal.	s. 19.
Il. 3. Płyta Nieznanego Żołnierza przed pomnikiem Bohaterom walk o niepodległość Polski.	s. 20.
Il. 4. Płyta Nieznanego Żołnierza przed pomnikiem Bohaterom walk o niepodległość Polski.	s. 20.
Il. 5. Delegacja rzemieślników woj. kieleckiego składa hołd Nieznanemu Żołnierzowi.	s. 22.
Il. 6. Delegacja rzemieślników woj. kieleckiego składa hołd Nieznanemu Żołnierzowi, Kielce 1934.	s. 23.
Il. 7. Delegacja rzemieślników woj. kieleckiego składa hołd Nieznanemu Żołnierzowi, Kielce 1934.	s. 23.
Il. 8. Cmentarz Obrońców Lwowa, płyta w miejscu grobu Nieznanego Żołnierza, pochowanego w Warszawie 2 XI 1925.	s. 26.
Il. 9-14. Podpisy do tych ilustracji znajdują się w artykule autora.	s. 29-32.

Barbara Gawęcka, *Dzieje pomnika czynu legionowego w Kielcach*

Il. 1. Pocztówka z fragmentem Pomnika Legionów w Kielcach, Kielce, 1938.	s. 37.
Il. 2. J. Raszka i jego rzeźba „Czwórka”, w tle makiet pomnika Czynu Legionowego w Kielcach, 1937.	s. 39.
Il. 3. Pomnik Legionów w Kielcach, 1938.	s. 41.
Il. 4. Stefan Maj i jego rzeźba - rekonstrukcja „Czwórki”, 1990.	s. 45.
Il. 5. Pomnik Czynu Legionowego w Kielcach.	s. 45.
Il. 6. Pomnik Czynu Legionowego w Kielcach, fragment, 2012.	s. 47.

Marian Gucwa, *Sabina z Karnickich Morstinowa - pani na Kobylnikach 1857-1865. Losy majątku na podstawie źródeł*

Il. 1. Tadeusz i Sabina Morstinowie.	s. 50.
Il. 2. Tadeusz Morstin.	s. 52.
Il. 3. Sabina Morstinowa.	s. 53.
Il. 4. Portret dzieci Sabiny i Tadeusza Morstinów.	s. 54.

Łukasz Wojtczak, *Starodruki w bibliotece Pałacyku Henryka Sienkiewicza w Obłęgorku*

Il. 1. Martini Crome ri, De origine & rebus giftis. Polonorum...	s. 59.
Il. 2. Rozmyślenia albo lekcyja duchowa..., Księga wtora...	s. 60.
Il. 3. Prawa Konstytucye y przywileie...	s. 61.
Il. 4. Prawa Konstytucye y przywileie...	s. 61.

Anna Lewicka, *Album kielecki z fotografii Henryka Poddębskiego*

Il. 1. Park. Pomnik Stanisława Staszica.	s. 97.
Il. 2. Park. Baszta „plotkarka”. Za murem pałacyk z pawilonem oraz neogotycką więźą.	s. 98.
Il. 3. Park. Figura św. Jana Nepomucena.	s. 98.
Il. 4. Park. Figura św. Jana Nepomucena, z boku, na grobli kamienny most z arkadowym przepustem.	s. 99.
Il. 5. Pałac Biskupów Krakowskich.	s. 99.
Il. 6. Pałac. Widok z cmentarza.	s. 100.
Il. 7. Pałac Biskupów Krakowskich.	s. 99.
Il. 8. Pałac Biskupów Krakowskich.	s. 100.
Il. 9. Katedra. Fasada boczna.	s. 101.
Il. 10. Symboliczny nagrobek Wojciecha Bartosa Głowackiego.	s. 101.
Il. 11. Narożnik cmentarza katedralnego z nagrobkiem Głowackiego.	s. 101.
Il. 12. Plac katedralny. Budynek.	s. 102.
Il. 13. Ulica Henryka Sienkiewicza. Kamienica Smoleńskiego.	s. 102.
Il. 14. Rynek. Zabudowa.	s. 103.
Il. 15. Rynek. Kamienica „Sołtyki”.	s. 103.
Il. 16. Rynek. Kamienica z podcieniami, dziś Muzeum Narodowego, Oddział Muzeum Dialogu Kultur.	s. 104.
Il. 17. Rynek. Podcienia.	s. 104.
Il. 18. Rynek. Gmach magistratu.	s. 104.
Il. 19. Rynek. Grupa wieśniaczek w tradycyjnych strojach.	s. 105.
Il. 20. Kościół pw. Podwyższenia Krzyża Świętego.	s. 105.
Il. 21. Ulica Duża. Widok w kierunku placu Panny Marii.	s. 106.
Il. 22. Widok od strony ulicy Dużej na plac katedralny.	s. 106.

II. 23. Plac Panny Marii. Widok od ul. Dużej.	s. 107.
II. 24. Widok od ul. Dużej na katedrę.	s. 107.
II. 25. Wylot ul. Dużej na plac Panny Marii.	s. 108.
II. 26. Plac Panny Marii, budynek parafii katedralnej.	s. 108.
II. 27. Ulica bp. W. Bandurskiego. Kościół pw. św. Trójcy.	s. 108.
II. 28. Ulica bp. W. Bandurskiego. Wschodnia pierzeja.	s. 109.
II. 29. Perspektywa ulicy bpa. W. Bandurskiego, widok od Krakowskiej Rogatki.	s. 109.
II. 30. Dom Wychowania Fizycznego i Przysposobienia Wojskowego im. Józefa Piłsudskiego.	s. 110.
II. 31. Dom WFiPW. Elewacja boczna.	s. 110.
II. 32. Dom WFiPW. Wnętrze.	s. 110.
II. 33. Dom WFiPW. Holl na piętrze.	s. 111.
II. 34. Basen na Stadionie.	s. 112.
II. 35. Stadion. Narożnik basenu z trampoliną.	s. 112.
II. 36. Stadion. Narożnik basenu.	s. 112.
II. 37. Stadion. Drewniany budynek przy pływalni.	s. 113.
II. 38. Stadion. Basen.	s. 113.
II. 39. Panorama Kielc ze Wzgórza Kadzielna.	s. 114.
II. 40. Kadzielnia. Kominy Zakładów Wapienniczych.	s. 114.
II. 41. Kadzielnia. Kopalnia.	s. 115.
II. 42. Kadzielnia. Kamieniołom i budynki przemysłowe.	s. 115.
II. 43. Kadzielnia. Kopalnia.	s. 115.
II. 44. Kadzielnia. Kopalnia.	s. 116.
II. 45. Kadzielnia. Kopalnia.	s. 116.
II. 46. Kadzielnia. Wozacy.	s. 116.
II. 47. Kadzielnia. Skalka.	s. 117.
II. 48. Kadzielnia. Skalka nad wyrobiskiem.	s. 117.
II. 49. Kadzielnia. Skalka.	s. 118.
II. 50. Kadzielnia. Kamieniołom.	s. 117.
II. 51. Kadzielnia. Widok kopalni z wylotu jaskini.	s. 118.
II. 52. Kadzielnia. Kopalnia.	s. 118.
II. 53. Kadzielnia. Kamieniołom.	s. 119.
II. 54. Droga na Karczówkę.	s. 120.
II. 55. Karczówka. Kościół.	s. 120.
II. 56. Karczówka. Panorama Kielc.	s. 120.
II. 57. Karczówka. Klasztor. Baszta.	s. 121.
II. 58. Droga na Słowik.	s. 121.
II. 59. Droga na Słowik.	s. 121.

Aleksander Stankiewicz, *Galeria portretowa Jana Wielopolskiego (1700-1774) – wojewody sandomierskiego*

II. 1. Pałac w Suchej, stan z 2009 roku.	s. 151.
II. 2. Plan pierwszego piętra pałacu w Suchej wg J. Szablowskiego z roku 1948.	s. 152.
II. 3. Plan katastralny wsi Sucha z zamkiem, na podstawie J. Szablowskiego, Katalog Zabytków Sztuki w Polsce...	s. 153.
II. 4. Kominiek w dawnej jadalni pałacu w Suchej, pierwsza połowa XVIII wieku.	s. 154.
II. 5. Herb Strykoń w panegiryku Auspicio Sandomiriensis A. Biegaczewicza, 1752.	s. 154.
II. 6. A.J. Misiowski, Portret Anny z Lubomirskich Wielopolskiej, lata 20. XVIII wieku.	s. 155.
II. 7. Portret Hieronima Augusta Lubomirskiego, lata 20. XVIII wieku.	s. 155.
II. 8. Portret Jana Wielopolskiego, lata 40. XVIII wieku.	s. 160.
II. 9. A.J. Misiowski, Portret Marianny z Jabłonowskich, lata 30. XVIII wieku.	s. 160.
II. 10. A.J. Misiowski, Portret Jana Wielopolskiego, wojewody sandomierskiego, 1735.	s. 161.
II. 11. Portret Marianny z Jabłonowskich, lata 40. XVIII wieku.	s. 161.
II. 12. Ł. Orłowski Portret Jana Józefa Wielopolskiego, 1746.	s. 165.
II. 13. A.J. Misiowski, Portret Franciszka Wielopolskiego margrabiego Myszkowskiego, 1740.	s. 167.
II. 14. A.J. Misiowski, Portret Aleksandra Jana Jabłonowskiego, 1740.	s. 168.
II. 15. Portret Aleksandra Dominika Wielopolskiego, lata 40. XVIII w.	s. 170.
II. 16. Portret Urszuli z Potockich, I poł. XIX wieku.	s. 170.



Joanna Kaczmarczyk, *Wzory ikonograficzne w malarstwie Hadziewicza na przykładzie obrazów sakralnych woj. Świętokrzyskiego*

Il. 1. R. Hadziewicz, Ukrzyżowanie, ołtarz główny w kościele pw. Św. Mikołaja w Lisowie.	s. 177.
Il. 2. R. Hadziewicz, Św. Mikołaj, obraz na zasuwie ołtarza głównego w kościele pw. Św. Mikołaja w Lisowie.	s. 179.
Il. 3. Sygnatura na obrazie Św. Mikołaj z kościoła pw. Św. Mikołaja w Lisowie.	s. 179.
Il. 4. A.N. Św. Mikołaj, XVII w., ołtarz boczny, w lewej nawie w kościele pw. Św. Andrzeja Apostoła w Suchedniowie.	s. 180.
Il. 5. Rafał Hadziewicz, Św. Józef, ołtarz boczny, w prawej nawie w kościele pw. Św. Mikołaja w Lisowie.	s. 182.
Il. 6. Sygnatura na obrazie Św. Józef, ołtarz boczny, w prawej nawie w kościele pw. Św. Mikołaja w Lisowie.	s. 182.
Il. 7. Rafał Hadziewicz, Św. Józef, obraz w kościele pw. Św. Katarzyny w Dziektarzewie	s. 184.
Il. 8. Guido Reni, Św. Józef, zbiory Państwowego Muzeum Ermitażu w Sankt Petersburgu.	s. 184.
Il. 9. Rafał Hadziewicz, Św. Józef, zbiory Działu Rycin MNKi.	s. 184.
Il. 10. Rafał Hadziewicz, Św. Józef, zbiory Działu Rycin MNKi.	s. 184.
Il. 11. Rafał Hadziewicz, Św. Józef, zbiory Działu Rycin MNKi.	s. 184.
Il. 12. A.N. Wniebowzięcie, ołtarz główny w kościele pw. Wniebowzięcia NMP w Oleśnicy.	s. 185.
Il. 13. R. Hadziewicz (przypisany), Św. Franciszek obejmujący Chrystusa na krzyżu, obraz w kościele pw. Wniebowzięcia NMP we Wzdole Rządowym.	s. 186.
Il. 14. Bartolomé Esteban Murillo, Św. Franciszek, Muzeum Sztuk Pięknych w Sewilli).	s. 186.

Magdalena Śniegulska-Gomuła, *Polska porcelana (1797-1914) w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach*

Kat. 1. Talerzyk - spodek z różyczkami.	s. 210.
Kat. 2. Półmisek owalny dekorowany bukietem z różą.	s. 210.
Kat. 3. Talerz głęboki dekorowany bukietem z różą.	s. 210.
Kat. 4. Talerz płytki dekorowany bukietem z kwiatem astra.	s. 210.
Kat. 5. Talerz płytki dekorowany bukietem z fioletowym tulipanem.	s. 211.
Kat. 6. Talerz płytki dekorowany bukietem z pomarańczowo-złotym tulipanem.	s. 211.
Kat. 7. Talerze płytke z monogramem MK.	s. 211.
Kat. 8. Talerze płytke z serwisu Konstancji z Radziwiłłów Czudowskiej.	s. 211.
Kat. 10. Talerz płytki dekorowany bukietem z żonkilem.	s. 212.
Kat. 11. Talerz płytki dekorowany bukietem z fioletowo-złotym tulipanem.	s. 212.
Kat. 12. Dzbane dekorowany wieńcem z liści dębu.	s. 213.
Kat. 13. Pokrywa półmiska dekorowana bukietem z goździkiem.	s. 213.
Kat. 14. Talerz płytki dekorowany wieńcem z winorośli.	s. 213.
Kat. 15. Talerz płytki z herbem Pomian i monogramem WO.	s. 213.
Kat. 16. Talerze płytke dekorowane bukietami z makami i petuniami.	s. 213.
Kat. 17. Talerze płytke z dekoracją w rzucik kwiatowy.	s. 214.
Kat. 18. Talerze dekorowane wieńcem z tarniny.	s. 214.
Kat. 19. Mlecznik dekorowany medalionami z różami.	s. 214.
Kat. 20. Talerz głęboki dekorowany wicią sitowia.	s. 215.
Kat. 21. Talerze z ażurowymi kołnierzami, dekorowane wieńcem z winorośli.	s. 215.
Kat. 22. Salaterka dekorowana wieńcem z winorośli.	s. 215.
Kat. 23. Talerz głęboki dekorowany wieńcem z winorośli.	s. 216.
Kat. 24. Talerz płytki dekorowany wieńcem z winorośli.	s. 216.
Kat. 25. Talerz płytki dekorowany bukietem z pomarańczowym tulipanem.	s. 216.
Kat. 26. Talerz płytki dekorowany bukietem z pomarańczowym makiem.	s. 216.
Kat. 27. Imbryk z pokrywką dekorowany zielono-złotym fryzem.	s. 216.
Kat. 28. Talerz płytki z ażurowym brzegiem i bukietem z makiem i petuniami.	s. 217.
Kat. 29. Miska-plukalniczka dekorowana szlakiem z czarno-złotych owali.	s. 217.
Kat. 30. Talerz płytki z herbem Nałęcz.	s. 217.
Kat. 31. Talerze płytke z monogramem ŁŁ.	s. 217.
Kat. 32. Talerz płytki dekorowany wieńcem ze stylizowanych liści i kwiatów niezapominajek.	s. 218.
Kat. 33. Talerz płytki z herbem książąt Czetwertyńskich.	s. 218.
Kat. 34. Talerz płytki z dekoracją w rzucik bławatkowy.	s. 219.
Kat. 35. Talerz płytki dekorowany bukietem z fioletowo-złotym tulipanem.	s. 220.
Kat. 36. Półmisek pod sosjerkę z brązową dekoracją z winnej łoży.	s. 220.
Kat. 37. Talerz płytki z brązową dekoracją z winnej łoży.	s. 220.
Kat. 38. Talerz głęboki z bukietem niezapominajek.	s. 220.
Kat. 39. Talerz płytki z brązową dekoracją z winnej łoży.	s. 221.

Kat. 40. Talerz głęboki z brązową dekoracją z winnej łozy.	s. 221.
Kat. 41. Talerz płytki dekorowany wicią sitowia.	s. 221.
Kat. 42. Mlecznik z korpusem w niebieskie prążki.	s. 221.
Kat. 43. Talerz płytki w rzucik bławatkowy.	s. 221.
Kat. 44. Talerz głęboki z monogramem wiązany IMGT.	s. 222.
Kat. 45. Talerz płytki dekorowany bukietem z różowym goździkiem.	s. 222.
Kat. 46. Filiżanka dekorowana złotymi pasami.	s. 222.
Kat. 47. Imbryk kobaltowy z monogramem wiązany EA.	s. 222.
Kat. 48. Waza z podstawą i pokrywą z dekoracją w rzucik bławatkowy.	s. 222.
Kat. 49. Spodek dekorowany brązowym bukietem z prymulami.	s. 223.
Kat. 50. Talerz płytki z ptakiem na gałęzi winorośli.	s. 223.
Kat. 51. Talerz głęboki z ptakiem na gałęzi dębu.	s. 223.
Kat. 52. Talerz głęboki z brązową dekoracją z winnej łozy.	s. 224.
Kat. 53. Półmisek okrągły z dekoracją w rzucik bławatkowy.	s. 224.
Kat. 54. Talerz płytki dekorowany bukietem z różą.	s. 224.
Kat. 55. Miska dekorowana bukietem z różowym tulipaniem.	s. 224.
Kat. 56. Talerze głębokie z dekoracją w rzucik bławatkowy.	s. 225.
Kat. 57. Talerze płytkie z dekoracją w rzucik bławatkowy.	s. 225.
Kat. 58. Talerz głęboki dekorowany bukietem z różowym tulipaniem.	s. 225.
Kat. 59. Talerz głęboki dekorowany bukietem z różą.	s. 226.
Kat. 60. Talerz głęboki dekorowany bukietem z różowym goździkiem.	s. 226.
Kat. 61. Talerz głęboki dekorowany bukietem z pomarańczowo-żółtym tulipaniem.	s. 226.
Kat. 62. Talerz płytki dekorowany bukietem z różowym goździkiem.	s. 226.
Kat. 63. Talerz płytki dekorowany bukietem z różowo-żółtym goździkiem.	s. 226.
Kat. 64. Talerz płytki dekorowany bukietem z pomarańczowo-żółtym tulipaniem.	s. 227.
Kat. 65. Tygielek - Bigońnica z dekoracją w rzucik bławatkowy.	s. 227.
Kat. 66. Talerze płytkie z zieloną dekoracją wstęgową.	s. 227.
Kat. 67. Talerz płytki dekorowany bukietem z bratkami.	s. 227.
Kat. 68. Talerz płytki z dekoracją w rzucik kwiatowy.	s. 227.
Kat. 69. Naczynie do podgrzewania ziółek (Veilleuse) różowo-czarne.	s. 228.
Kat. 70. Talerz płytki dekorowany bukietem z różowym tulipaniem.	s. 228.
Kat. 71. Talerz płytki dekorowany bukietem z różowym goździkiem.	s. 228.
Kat. 72. Talerz głęboki dekorowany bukietem z różą.	s. 228.
Kat. 73. Spodki kobaltowe z monogramem JK.	s. 229.
Kat. 74. Filiżanka ze spodkiem z bordowo-złotą dekoracją.	s. 229.
Kat. 75. Fragment serwisu obiadowego Józefa Łaszczyńskiego z herbem Wierzbna.	s. 229.
Kat. 75, 75 a, 75 b, 75 c, 75 d. Półmiski okrągłe i owalne.	s. 229.
Kat. 76. Talerz płytki dekorowany bukietem z pomarańczowo-żółtym tulipaniem.	s. 230.
Kat. 77. Talerze płytkie w rzucik bławatkowy.	s. 230.
Kat. 78. Spodek z dekoracją czarno-złotą.	s. 230.
Kat. 79. Filiżanka z bordowo-złotą dekoracją.	s. 230.
Kat. 80. Talerze płytkie z dekoracją w rzucik kwiatowy.	s. 230.
Kat. 81. Talerze płytkie z kobaltowym paskiem.	s. 231.
Kat. 82. Talerz płytki z zielonymi paskami.	s. 231.
Kat. 83. Talerz głęboki z dekoracją w rzucik bławatkowy.	s. 231.
Kat. 84. Miska kolistą kanelowana.	s. 231.
Kat. 85. Koszyczek na owoce z ażurowym kołnierzem, bukietem i motylem.	s. 231.
Kat. 86. Naczynie z nakrywą z siedzącym labeźnikiem.	s. 232.
Kat. 87. Wazon-amfora.	s. 232.
Kat. 88. Naczynie w kształcie kaczki.	s. 232.
Kat. 89. Naczynie z nakrywą w kształcie winnego grona.	s. 233.
Kat. 90. Talerz głęboki z dekoracją kobaltową.	s. 233.
Kat. 91. Talerz płytki z dekoracją kwiatową.	s. 233.
Kat. 92. Naczynie na przyprawę trzykomorowe z dzbanuszkami.	s. 233.
Kat. 93. Maselniczka z nakrywą z plastyczną dekoracją roślinną.	s. 233.
Kat. 94. Patera z widokiem wytwórni w Horodnicy.	s. 234.
Kat. 95. Filiżanka z pejzażnikami.	s. 234.
Kat. 96. Talerz deserowy dekorowany bukietem z tulipaniem.	s. 234.
Kat. 97. Półmisek okrągły z dekoracją w rzucik bławatkowy.	s. 235.
Kat. 98. Talerz głęboki dziecięcy z dekoracją w rzucik bławatkowy.	s. 235.

Kat. 99. Półmisek owalny dekorowany bukietem z tulipanem. ....	s. 235.
Kat. 100. Talerz płytki z dekoracją kwiatową. ....	s. 236.
Kat. 101. Puszka z pokrywą w kształcie winnego grona. ....	s. 236.
Kat. 102. Kubek skośnie puklowany. ....	s. 237.
Kat. 103. Czarki ze spodkami dekorowane złotym fryzem. ....	s. 237.

Anna Myślińska, *Sztuka na ulicy: Polska ikonografia narodowa w zjednoczonej Europie*

II. 1. Łódź Kaliska, Orlica, „Playboy” 2004. ....	s. 246.
II. 2. Magdalena Wosik, Plakat promujący polską prezydenturę, 2011. ....	s. 247.
II. 3. Leszek Zych, Marek Kwiatkowski, Polska na Polskę, „Polityka” 2012. ....	s. 248.
II. 4. Weronika Ulicka, Dwie Polski, „Przekrój” 2011, nr 41. ....	s. 249.
II. 5. Małgorzata Śliwińska, Katyń 1940-2010, „Forum” 2010. ....	s. 249.
II. 6. Michał Korsun, Wojna Krzyżowa, „Wprost” 2010. ....	s. 249.
II. 7. IMAGO SPORTFOTODIENST/EAST NEWS, Marek Sobczak, Mały rycerz z nartami „Polityka” 2011. ....	s. 252.
II. 8. Akcja Do hymnu, Kielce 2012. ....	s. 252.
II. 9. Leszek Zych, Polskie Pany, „Polityka” 2013. ....	s. 253.
II. 10. Łódź Kaliska, Stefan i majonez, 2010; wystawa w MNKi; własność Łódź Kaliska. ....	s. 255.
II. 11. Rafał Piekarski, Najbardziej pożądany Polak na świecie, „Przekrój” 2011, nr 20. ....	s. 256.
II. 12. Corbis, Polska jest super, „Polityka” 2010. ....	s. 256.
II. 13. Andrzej Mleczo, [Język narodowy], „Polityka” 2009. ....	s. 257.
II. 14. Ulotka Akcji Orzeł może, 2013. ....	s. 259.

Janina Skotnicka, *Malarstwo Marianny Wiśnios (dar Barbary i Czesława Erberów) w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach*

II. 1. Pojęcie Pana Jezusa, 1993 (E/5511). ....	s. 271.
II. 2. Obnażony, 1993 (E/5509). ....	s. 271.
II. 3. Ukrzyżowanie, 1975 (E/5482). ....	s. 271.
II. 4. Matka Boska spotyka Pana Jezusa; Chrystus niesie krzyż, 1993 (E/5510). ....	s. 272.
II. 5. Pierwszy upadek pod krzyżem, 1994 (E/5529). ....	s. 272.
II. 6. Ukrzyżowanie, ok. 1950 (E/5478). ....	s. 273.
II. 7. Ukrzyżowany, 1994 (E/5520). ....	s. 273.
II. 8. Matka Boska z Dzieciątkiem, 1994 (E/5537). ....	s. 273.
II. 9. Matka Boska Nieustającej Pomocy, 1988 (E/5488). ....	s. 275.
II. 10. Matka Boska Bolesna (fragment obrazu), ok. 1950 (E/5479). ....	s. 275.
II. 11. Matka Boska Bolesna ze Staniątka, 1995 (E/5565). ....	s. 276.
II. 12. Matka Boska Licheńska na wojnie, 1995 (E/5569). ....	s. 276.
II. 13. Matka Boska Bolesna z Wykusu, 1995 (E/5567). ....	s. 276.
II. 14. Matka Boska Świętokrzyska, 1995 (E/5539). ....	s. 277.
II. 15. Zwiastowanie, 1988 (E/5487). ....	s. 277.
II. 16. Święta Zofia z trzema córkami, 1994 (E/5548). ....	s. 277.
II. 17. Święta Magdalena na pustyni, 1994 (E/5549). ....	s. 277.
II. 18. Święty Paweł na pustyni, 1994 (E/5543). ....	s. 278.
II. 19. Święta Brygida, 1992 (E/5502). ....	s. 278.
II. 20. Tam na błoni błyszczy kwiecie, 1993 (E/5508). ....	s. 279.
II. 21. Smutna piosenka o Kasi i Jasieniu, 1987 (E/5486). ....	s. 280.
II. 22. Plakała góralka..., 1986 (E/5485). ....	s. 280.
II. 23. Portret żołnierza, 1988 (E/5491). ....	s. 281.
II. 24. Moje kochane żołnierzyko, 1988 (E/5492). ....	s. 281.
II. 25. Poświęcenie kościoła Matki Boskiej Pocieszenia, 1994 (E/5540). ....	s. 282.
II. 26. Spowiedź w kościele, 1994 (E/5558). ....	s. 282.
II. 27. Królowa co miała złego ducha, 1994 (E/5541). ....	s. 282.
II. 28. Bociany, 1988 (E/5490). ....	s. 283.

Jolanta Gągorowska-Chudobka, *Wczesnośredniowieczny skarb srebrny z Czerniejowa*

Kat. 1, il. 1. Uszko klamry do kolii. ....	s. 311.
Kat. 2, il. 2. Dwa druty skręcone wokół siebie. ....	s. 311.

Kat. 3, il. 3. Fragment srebrnego drutu. ....	s. 311.
Kat. 4, il. 4. Fragment srebrnego drutu. ....	s. 312.
Kat. 5, il. 5. Dwa srebrne druty skręcone wokół siebie. ....	s. 312.
Kat. 6, il. 6. Fragment srebrnej sztabki. ....	s. 312.
Kat. 7, il. 7. Fragment srebrnej sztabki. ....	s. 312.
Kat. 8, il. 8. Fragment srebrnej sztabki. ....	s. 313.
Kat. 9, il. 9. Fragment srebrnej sztabki. ....	s. 313.
Kat. 10, il. 10. Fragment srebrnego drutu. ....	s. 313.
Kat. 11, il. 11. Fragment kabłąka zausznicy. ....	s. 313.
Kat. 12, il. 12. Fragment srebrnego drutu. ....	s. 314.
Kat. 13, il. 13. Fragment srebrnego drutu. ....	s. 314.
Kat. 14, il. 14. Fragment srebrnego drutu. ....	s. 314.
Kat. 15, il. 15. Łańcuszek zausznicy półkolistej z zawieszkami na łańcuszkach. ....	s. 314.
Kat. 16, il. 16. Fragment bransolety/ naramiennika. ....	s. 314.
Kat. 17, il. 17. Fragment zausznicy typu Świątki. ....	s. 315.
Kat. 18, il. 18. Fragment zausznicy półkolistej z zawieszkami na łańcuszkach. ....	s. 315.
Kat. 19, il. 19. Fragment kaptorgi. ....	s. 315.
Kat. 20, il. 20. Fragment nieokreślonej ozdoby. ....	s. 316.
Kat. 21, il. 21. Fragment paciorka. ....	s. 316.
Kat. 22, il. 22. Fragment zausznicy półkolistej z zawieszkami na łańcuszkach. ....	s. 316.
Kat. 23, il. 23. Paciorek z zausznicy półkolistej z zawieszkami na łańcuszkach. ....	s. 316.
Kat. 24, il. 24. Fragment zausznicy półkolistej z zawieszkami na łańcuszkach. ....	s. 317.
Kat. 25, il. 25. Fragment zausznicy półkolistej z zawieszkami na łańcuszkach. ....	s. 317.
Kat. 26, il. 26. Paciorek od zausznicy typu Świątki. ....	s. 317.
Kat. 27, il. 27. Fragment klamry naszyjnika. ....	s. 318.
Kat. 28, il. 28. Klamra naszyjnika. ....	s. 318.
Kat. 29, il. 29. Zausznica półkolista z zawieszkami na łańcuszkach. ....	s. 318.
Kat. 30, il. 30. Zausznica półkolista z zawieszkami na łańcuszkach. ....	s. 319.
Kat. 31, il. 31. Zausznica półkolista z zawieszkami na łańcuszkach. ....	s. 319.
Kat. 32, il. 32. Zausznica typu Świątki. ....	s. 320.
Kat. 33, il. 33. Fragment zausznicy typu Świątki. ....	s. 321.
Kat. 34, il. 34. Zausznica półkolista z zawieszkami na łańcuszkach. ....	s. 321.
Kat. 35, il. 35. Zausznica półkolista z zawieszkami na łańcuszkach. ....	s. 322.
Kat. 36, il. 36. Zausznica półkolista z zawieszkami na łańcuszkach. ....	s. 323.
Kat. 37, il. 37 i 38. Fragment monety. ....	s. 323.
Kat. 38, il. 39 i 40. Denar czeski typu bawarskiego. ....	s. 324.
Kat. 39, il. 41 i 42. Półbrakteat duński. ....	s. 324.
Kat. 40, il. 43 i 44. Denar krzyżowy. ....	s. 324.
Kat. 41, il. 45 i 46. Dirhem arabski. ....	s. 324.

Marek Mazurek, *Martwa natura* Francesco Feravino ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach

Il. 1. F. Fieravino, <i>Martwa natura</i> , pl. ol./temp. 2. ćw. XVII w. Lico - stan przed konserwacją, nr inw. MNKi/M/362. ....	s. 330.
Il. 2. F. Fieravino, <i>Martwa natura</i> , pl. ol./temp. 2. ćw. XVII w. Odwrocie - przed konserwacją. ....	s. 331.
Il. 3. F. Fieravino, <i>Martwa natura</i> , pl. ol./temp. 2. ćw. XVII w. Lico/frag. - przed konserwacją. ....	s. 331.
Il. 4. F. Fieravino, <i>Martwa natura</i> , pl. ol./temp. 2. ćw. XVII w. Lico/frag. - przed konserwacją. ....	s. 331.
Il. 5. F. Fieravino, <i>Martwa natura</i> , pl. ol./temp. 2. ćw. XVII w., Lico/frag. - przed konserwacją. ....	s. 332.
Il. 6. F. Fieravino, <i>Martwa natura</i> , pl. ol./temp. 2. ćw. XVII w., Lico/frag. - w trakcie usuwania werniksów i retuszy. ....	s. 332.
Il. 7. F. Fieravino, <i>Martwa natura</i> , pl. ol./temp. 2. ćw. XVII w. Lico/frag. - w trakcie usuwania werniksów i retuszy. ....	s. 332.
Il. 8. F. Fieravino, <i>Martwa natura</i> , pl. ol./temp. 2. ćw. XVII w. Lico/frag. - w trakcie usuwania werniksów i retuszy. ....	s. 333.
Il. 9. F. Fieravino, <i>Martwa natura</i> , pl. ol./temp. 2. ćw. XVII w. Lico/frag. - w trakcie usuwania werniksów i retuszy. ....	s. 333.
Il. 10. F. Fieravino, <i>Martwa natura</i> , pl. ol./temp. 2. ćw. XVII w. Odwrocie - po usunięciu płótna dublażowego. ....	s. 334.
Il. 11. F. Fieravino, <i>Martwa natura</i> , pl. ol./temp. 2. ćw. XVII w. Odwrocie - po oczyszczeniu płótna. ....	s. 334.
Il. 12. F. Fieravino, <i>Martwa natura</i> , pl. ol./temp. 2. ćw. XVII w., Lico - po uzupełnieniu ubytków zaprawy. ....	s. 336.
Il. 13. F. Fieravino, <i>Martwa natura</i> , pl. ol./temp. 2. ćw. XVII w. Lico/frag. - po uzupełnieniu ubytków zaprawy. ....	s. 337.
Il. 14. F. Fieravino, <i>Martwa natura</i> , pl. ol./temp. 2. ćw. XVII w. Lico - po konserwacji. ....	s. 337.
Il. 15. F. Fieravino, <i>Martwa natura</i> , pl. ol./temp. 2. ćw. XVII w. Lico/frag. - po konserwacji. ....	s. 337.
Il. 16. F. Fieravino, <i>Martwa natura</i> , pl. ol./temp. 2. ćw. XVII w. Lico/frag. - po konserwacji. ....	s. 337.
Il. 17. F. Fieravino, <i>Martwa natura</i> , pl. ol./temp. 2. ćw. XVII w. Lico/frag. - po konserwacji. ....	s. 339.
Il. 18. F. Fieravino, <i>Martwa natura</i> , pl. ol./temp. 2. ćw. XVII w. Odwrocie - po konserwacji. ....	s. 340.

Małgorzata Misztal, Obrazy Rafała Hadziewicza o tematyce religijnej - uwagi dotyczące budowy technicznej i problematyka konserwatorska na podstawie prac z kolekcji Muzeum Narodowego w Kielcach

Il. 1. Francesco Albiani, Św. Maria Magdalena, Muzeum kapitołińskie, Rzym. ....	s. 343.
Il. 2. R. Hadziewicz, Św. Maria Magdalena, MNKi/M/154. Lico w ramie przed konserwacją. ....	s. 343.
Il. 3. R. Hadziewicz, Św. Maria Magdalena. Odwrocie przed konserwacją. Święty uzdrawiający dziecko. ....	s. 343.
Il. 4. R. Hadziewicz, Św. Maria Magdalena. Lico po założeniu kitów. ....	s. 344.
Il. 5. R. Hadziewicz, Św. Maria Magdalena. Lico po konserwacji. ....	s. 344.
Il. 6. R. Hadziewicz, Matka Boska z Dzieciątkiem, MNKi/M/150. Lico w trakcie usuwania wtórnych nawarstwień. ....	s. 345.
Il. 7. R. Hadziewicz, Matka Boska z Dzieciątkiem. Odwrocie przed konserwacją. ....	s. 345.
Il. 8. R. Hadziewicz, Matka Boska z Dzieciątkiem. Fragment lica po usunięciu wtórnych nawarstwień - twarz Marii i Dzieciątka. Lokalnie widoczne ślady rysunku. ....	s. 345.
Il. 9. R. Hadziewicz, Matka Boska z Dzieciątkiem. Fragment lica po usunięciu wtórnych nawarstwień-tors dzieciątka. Lokalnie czytelny rysunek. ....	s. 345.
Il. 10. R. Hadziewicz, Matka Boska z Dzieciątkiem. Fragment lica po usunięciu wtórnych nawarstwień - dłoń Marii. ....	s. 345.
Il. 11. R. Hadziewicz, Matka Boska z Dzieciątkiem. Lico po konserwacji. ....	s. 346.
Il. 12. R. Hadziewicz, Matka Boska z Dzieciątkiem. Odwrocie po konserwacji. ....	s. 346.
Il. 13. R. Hadziewicz, Św. Izzydor Oracz, MNKi/M/155. Lico przed konserwacją. ....	s. 347.
Il. 14. R. Hadziewicz, Św. Izzydor Oracz. Odwrocie przed konserwacją. ....	s. 347.
Il. 15. R. Hadziewicz, Św. Izzydor Oracz. Lico po konserwacji. ....	s. 348.
Il. 16. R. Hadziewicz, Święty uzdrawiający dziecko, MNKi/M/168. Lico przed konserwacją. ....	s. 349.
Il. 17. R. Hadziewicz, Święty uzdrawiający dziecko. Odwrocie przed konserwacją. ....	s. 349.
Il. 18. R. Hadziewicz, Święty uzdrawiający dziecko. Fragment lica przed konserwacją. ....	s. 349.
Il. 19. R. Hadziewicz, Święty uzdrawiający dziecko. Lico po założeniu kitów. ....	s. 350.
Il. 20. R. Hadziewicz, Święty uzdrawiający dziecko. Lico po konserwacji. ....	s. 350.
Il. 21. R. Hadziewicz, Święty uzdrawiający dziecko. Odwrocie w ramie po konserwacji. ....	s. 350.
Il. 22. R. Hadziewicz, Święta Rodzina, MNK-IIa-700. Lico przed konserwacją. ....	s. 352.
Il. 23. R. Hadziewicz, Święta Rodzina. Odwrocie przed konserwacją. ....	s. 352.
Il. 24. R. Hadziewicz, Święta Rodzina. Usuwanie płótna dublażowego. ....	s. 352.
Il. 25. R. Hadziewicz, Święta Rodzina. Odwrocie podczas usuwania kłajstru. ....	s. 353.
Il. 26. R. Hadziewicz, Święta Rodzina. Fragment lica w trakcie prac konserwatorskich – czerwona i błękitne ślady wcześniejszej kompozycji widoczne w przemyściu na dłoni Marii. ....	s. 353.
Il. 27. R. Hadziewicz, Święta Rodzina. Usuwanie wtórnych nawarstwień z lica. ....	s. 354.
Il. 28. R. Hadziewicz, Święta Rodzina. Lico po kitowaniu. ....	s. 354.
Il. 29. R. Hadziewicz, Święta Rodzina. Lico po konserwacji. ....	s. 355.

Natalia Łakomska, *Współczesna edukacja poza szkołą*

Il. 1. Oferta edukacyjna. ....	s. 365.
Il. 2. EDU wyszukiwarka. ....	s. 365.
Il. 3. Tajemniczy ogród. ....	s. 366.
Il. 4. Ceramiczne puzzle. ....	s. 366.
Il. 5. W XVII-wiecznej szafie. ....	s. 366.
Il. 6. Znajdź różnice. ....	s. 367.

Agnieszka Kowalska-Lasek, *Sienkiewicz - dopełnienie. Nowa wystawa stała w Palacyku Henryka Sienkiewicza w Obłęgorku*

Il. 1.-5. Ekspozycja Sienkiewicz - dopełnienie. ....	s. 371-376.
--	-------------

