

# Elżbieta Jeżewska

---

## Polskie malarstwo rodzajowe XIX wieku w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach

---

Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach 25, 169-194

---

2010

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ELŻBIETA JEŻEWSKA

## POLSKIE MALARSTWO RODZAJOWE XIX WIEKU W ZBIORACH MUZEUM NARODOWEGO W KIELCACH

W Muzeum Narodowym w Kielcach, wśród obrazów z wieku XIX, obok portretów, pejzaży, scen religijnych, mitologicznych, historycznych, symbolicznych, czy martwych natur, znajdują się także sceny rodzajowe i kompozycje im pokrewne.

Malarstwo zwane rodzajowym, z reguły pełne narracji na kanwie bieżącej rzeczywistości, którego korzenie tkwią zarówno w europejskim późnym antyku jak i w gotyku (motywy podporządkowane tematом głównie religijnym, ale przywołuje się też scenki „kalendarzowe” w *Godzinkach księcia Jana de Berry* z ok. 1400) – bujnie rozwijało się w okresie nowożytnym. Duży wkład w rozwój tego gatunku sztuki, w szczególności malarstwa, miały Niderlandy, a zwłaszcza Holandia od XVI wieku (prekursor Pieter Brueghel Starszy [1525?-1569]). Od epoki baroku począwszy sceny tego rodzaju stały się powszechne w Europie, do czego przyczyniła się zwłaszcza grafika. W obrębie kolejnych stylów dodawano i rozwijano coraz to nowe, różnorodne wątki problemowe. W Holandii tworzyło je liczne grono malarzy łącznie z Rembrandtem (1606-1669), Fransem Halsem (1581/85-1666) i Johannem Vermeerem van Delft (1632-1675). Włochy wydały malarskie gatunki takie jak: sceny pasterskie, *capriccio*, *bamboccia* i weduty na czele z weneckimi sztafażami „dnia codziennego”, by wymienić, m.in. dzieła Antonia Canala zw. Canalettem (1697-1768) i Francesca Guardi (1712-1793) oraz Pietra Longhi zw. Falca (1701-1785) – „Moliera malarstwa”. We Francji w dobie rokoka rozkwitały gatunki: *fête galante* i *fête champêtre* – m.in. w wyrafinowanej twórczości Jeana Antoine’a Watteau (1684-1721), Jeana Baptiste’a Chardina (1699-1779) – tegoż o poważniejszym wydźwięku, Francoisa Bouchera (1703-1770), czy Jeana-Honoré Fragonarda (1732-1806). Anglię poruszył William Hogarth (1697-1764) swoimi satyrycznymi i moralizatorskimi „scenami współczesnymi”; później zaś Thomas Gainsborough (1727-1788) umiejscawiając w plenerze parkowym lub naturalnym studia portretowe i sceny rozmów. Po 1800 roku europejskie akademie sztuk pięknych, kontynuując postawy akademii XVII- i XVIII-wiecznych, przyjęły „rodzajowość” jako oczywisty spadek, chociaż nadal, jeśli chodzi o stopień ważności gatunków, stawały tę problematykę po „wielkich wizjach” dotyczących historii, religii, czy mitologii. „Rodzajowość” zaczęła jednak obejmować coraz szerzej pogranicza gatunków sztuki, do czego przyczynili się wydatnie, w nurcie malarstwa pejzażowo-rodzajowego, przedstawiciele fran-

cuskiej tzw. szkoły barbizońskiej (od 1830), a następnie impresjoniści (I wystawa 1874). Odtąd często pojawiały się sceny historyczno-rodzajowe oddające nie tyle konkretne fakty historyczne, ile klimat epoki wraz z detalami kostiumologicznymi wysoko cenionymi przez akademicki historyzm; wizerunki postaci o swobodnej kompozycji; obrazy pejzażowo-rodzajowe z równowagą motywów pejzażowych i rodzajowych właśnie; widoki wnętrza ukazywane jako wygodne zacisza, albo kompozycje między pejzażem, a martwą naturą. Na tematykę miała także wpływ zmiana mecenasów: artyści z kręgu dworskiej opieki „tronów” i arystokracji do końca XVIII wieku (we Francji do wybuchu Rewolucji Francuskiej 1789), w XIX wieku zaczęli tworzyć w znacznej mierze dla potrzeb mieszczaństwa (jak wcześniej, do XVII wieku, w miastach hanzeatyckich). Szło to w parze z emancypacją samych artystów jako osób „wolnego zawodu”. Generalnie rzecz biorąc sztuka rodzajowa w dzisiejszym tego słowa znaczeniu, przybliżyła rzeczywistość swojego czasu i sposób bycia przedstawicieli różnych stanów, nie tylko elit społecznych, ocierając się niekiedy o naturalizm, rozwijając także wątki moralizatorskie, ludyczne i satyryczne.

Zapotrzebowanie indywidualnych odbiorców na obrazy, o jakich mowa, było i jest duże. Nie dziwi zatem, m.in., istnienie kopii scen rodzajowych nowożytnych, wykonanych przez XIX-wiecznych kopistów. Ich prace wędrowały później, częstokroć bardzo daleko, np. z Francji, czy Holandii do siedzib polskich, jako pamiątka z podróży. W muzeum do takich „pamiątek” należy XIX-wieczna kopia barokowej sceny rodzajowej mieszczańskiej, holenderskiej *Oficer zaleca się do damy wg pracy „wziętego” XVII-wiecznego malarza Gerarda ter Borcha (Terborcha) Juniora (kat. 49).*

W polskiej sztuce, w zasadzie paralelnej do sztuki Zachodu, na malarstwo rodzajowe w 2. poł. XVIII wieku duży wpływ wywarła późnorokokowa twórczość Jeana Pierre’a Norblina (1745-1830), czynnego w Polsce od roku 1774 do Insurekcji Kościuszkowskiej, doceniona później przez naszych romantyków. Rodzajowość znalazła także swoje miejsce w obrębie XIX-wiecznego akademizmu: historyzmu i nurtu „malarstwa salonowego”, kumulującego tematykę typową dla życia arystokracji i zamożnego mieszczaństwa, jak również sceny ukazujące los sierot, osoby wymagające opieki, zabawy dziecięce i wreszcie epizody z kręgu bohemy artystycznej. Nowatorstwem, w porównaniu z wiekiem XVIII, była z pewnością mnogość scen z życia ludu wiejskiego i miejskiego, na którego patriotyzm liczone od powstania Kościuszki oraz scen ukazujących przedstawicieli mniejszości narodowych. Dawano temu wyraz w ilustracjach gazetowych, a okazjonalnie na wystawach zwanych *Salonami* (w ślad za takimi inicjatywami w Paryżu, Rzymie, Londynie, Monachium i in), organizowanych przez polskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych (Kraków, Lwów) i Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych (Warszawa). Około 1900 roku sceny w idei rodzajowe spletały się często już z modernistycznymi przedstawieniami o swobodnej kompozycji (np. secesyjnej) i upozowaniu modeli.

Biorąc pod uwagę kolekcję malarstwa kieleckiego muzeum rozpatrzemy wybrane obrazy powstałe już po roku 1800, kiedy echa klasycyzmu rozwijanego za Stanisława Augusta połączyły się z klasycyzmem Księstwa Warszawskiego (empire), po czym miał miejsce okres trudny politycznie – czas zaborów, a w sztuce: romantyzm i neoklasycyzm, realizm (romantyczny realizm) i wreszcie świt modernizmu. W muzeum mamy XIX-wieczne sceny rodzajowe traktowane jako



Il. 1. *Portret rodziny Borchów*

główne motywy kompozycji lub jako sztafażowe rozgrywające się w pejzażach naturalnych, wiejskich albo miejskich oraz we wnętrzach. Mniej dzieł, o jakich mowa, powstało w latach 1800-1840, więcej mamy ich z lat późniejszych, tj. do 1900 roku. Omówione zostaną najbardziej charakterystyczne, w większości eksponowane w stałej muzealnej *Galerii malarstwa polskiego i europejskiego rzemiosła artystycznego* (ich pełny katalog znajduje się na końcu artykułu).

Dużą dozą rodzajowości odznacza się, pochodzące z samego początku XIX wieku, okazałe dzieło Józefa Peszki (1767-1831) *Portret rodziny Borchów* datowane, sugerując się niemowlęcym wiekiem Michała Borchy, na lata 1806-1807 (kat. 37, Il. 1)<sup>1</sup>. Wprawdzie na osi tego obrazu malarz ukazał matkę rodu bardzo reprezentacyjnie, *en pied* oraz *en face*, w empirowej kreacji z biżuterią, z modną także fryzurą *à la Titus*, lecz otaczająca ją gromadka córek jest oddana z dużą dozą swobody ruchu przy wykonywaniu różnych czynności, m.in.: gra na instrumencie klawiszowym, czytanie, głaskanie psa, czy tulanie się do matki. Niemowlę na jej rękach – synek

<sup>1</sup> Przedstawieni to: Anna z Bohomolców hr. Borch – żona Józefa hr. Borchy (starosty lucyńskiego, marszałka gub. witebskiej); niemowlę – syn Michał; córki w wieku dziewczęcym: Aleksandra (późniejsza żona N. Hryncewicza), Eleonora (żona Tymana), Eliza (żona Augusta Sokołowskiego), Zofia (żona Marcina Karnickiego h. *Kościusza*) – spadkobierczyni tego portretu



Il. 2. *Popiersie starszego mężczyzny*

Michał – jest okręcony tylko pieluszką. Dzieciom towarzyszą również papugi. Miejsce ukazania postaci jest też nietypowe – nie salon pałacu, a taras z posągami bogini Ateny i widokiem na rozległy park. Mamy tu do czynienia z dworskim portretem zbiorowym na tle pejzażu, lecz z motywami rodzajowymi.

W ujęciu rodzajowym jest też *Portret damy w białej sukni* namalowany przez Józefa Rejchana-Reychana (1762-1818), sprzed 1800 roku, w typie angielskim (kat. 40). Sportretowana, młoda dama siedzi z książką w dłoni, jakby na chwilę odłożoną, pod drzewem wśród zieleni, zapewne blisko siedziby, w parku (z dalekim widokiem na góry), w stylowej sukni z biżuterią, ale z włosami luźno puszczoneymi na ramiona. Wizerunek ten przypomina inną pracę tego malarza, późniejszą, jednak powtarzającą ogólną kompozycję i układ postaci *Portret Wojciecha Bogustawskiego* (eksponat Muzeum Teatralnego w Teatrze Wielkim w Warszawie)<sup>2</sup>.

Europejski romantyzm, wyrosły m.in. z konieczności przewartościowania odniesień do spraw wolności i swobody jednostki, a równocześnie do wolności całych społeczeństw i narodów, chcący godzić wzniosłość ducha z postawą racjonalizmu postoświeceniowego, w sztuce objawił się zjawiskiem portretu-nie-portretu, aż do karykatury włącznie. Do takich dzieł należą dwa studia postaci męskich Aleksan-

<sup>2</sup> Obraz Józefa Rejchana *Portret Wojciecha Bogustawskiego* – por.: *Malarstwo polskie MNW 1975*, kat. 832, il.



Il. 3. *Brygant*

dra Orłowskiego (1777-1832) czynnego w Polsce, a następnie w Rosji: *Popiersie starszego mężczyzny* („woźnicy petersburskiego”) z 1803 roku, w typie „dzikiego męża” z obfitym zarostem i w czapie (kat. 34, Il. 2) oraz *Brygant* z 1823 roku, wielobarwny wizerunek mężczyzny w tzw. czapce frygijskiej (jednym z symboli wolności z czasów Rewolucji Francuskiej), o twarzy w dosadnym grymasie (kat. 35, Il. 3). Charakterystyczny dla tego malarza<sup>3</sup>, pod względem tematu i stylu jest też obraz *Kozak na koniu* depozyt muzeum z jeźdźcem o twarzy odwróconej do tyłu, na koniu w skoku, w naturalnym pejzażu (kat. 36). Inny nasz romantyk, Piotr Michałowski (1800-1855), rozwinął swoją skłonność do malarstwa dopiero po powstaniu listopadowym; w czasie pobytu na emigracji we Francji, zostawił „ślady” rodzajowych studiów, w tym, szkic *Przekupki francuskie* z ok. 1833, z postaciami dwóch kobiet z ludu, zoczonych przez Michałowskiego w Fontainebleau, stojących z koszykami i rozmawiających ze sobą (kat. 29); a także obraz *Koń*

<sup>3</sup> Odnośnie twórczości Aleksandra Orłowskiego – por.: W. Tatarkiewicz, *Aleksander Orłowski*, z serii Monografie artystyczne, T. VII, Warszawa 1926; H. Blumówna, *Aleksander Orłowski 1777-1832*, Warszawa 1953. Bliską analogią wobec zdeponowanego obrazu Orłowskiego jest inny jego obraz *Kozak na koniu* w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi – por. I. Witz, *Polscy malarze – polskie obrazy*, Warszawa 1970, il. kol. po s. 48 (II)

*u złobu w stajni* (kat. 30), ukazujący konia pokrytego siermiężną derką. Michałowski jest też autorem zdeponowanego w muzeum dzieła *Krakus. Portret Ludwika Popiela na koniu* z lat 1831-1832 (kat. 31), czyli na wskroś romantycznego portretu konnego przedstawiciela rodu Popielów, służącego w czasie powstania listopadowego w formacji „krakusów”. Wizerunek ten oscyluje wyraźnie w stronę ujęcia rodzajowego: twarz „krakusa” jest mało czytelna, na romantyczny sposób niedookreślona, bardziej wyeksponowany został natomiast ubiór i pejzaż wokół jeźdźca.

Epokę baroku środkowo-europejskiego i jego rodzajowych dzieł o bogatych formach, starannie określającego motywy, przypomina *Portret damy w szalu* z lat 1838-1840 (kat. 38), dzieło Franciszka Pfanhausera (1796-1865) czynnego w Polsce i we Włoszech. Widzimy na nim nieznaną młodą kobietę zajęętą czytaniem listu, izolującą się od otoczenia szerokim szalem. Kobieta tylko na chwilę spojrziała „ku nam” i właśnie to migawkowe spojrzenie uwypuklił malarz; nie ma tu pozowania modela, jest za to moment „podpatrzenia”. Przypomnę, że niezrównanym mistrzem oddawania tego rodzaju sytuacji, w dodatku bardzo subtelnie, był w XVII wieku wspomniany już Holender Vermeer van Delft. Na naszym obrazie, obok postaci kobiecej ważnym motywem jest również ów list; „epistola” przez tysiąclecia pełniła ważną rolę w komunikowaniu się, na nią przelewano także uczucia do osób kochanych.

Polskie malarstwo rodzajowe od przełomu lat 30/40. XIX wieku do końca tego stulecia to bogaty plon wielu malarzy wykształconych w krajowych szkołach artystycznych i prywatnych pracowniach malarzy w Warszawie, Krakowie, Lwowie, Poznaniu i innych miejscowościach, często po uzupełniających studiach zagranicznych. W kieleckim muzeum mamy sceny miejskie i przeważające wiejskie, a także przykłady grup sztafażowych uzupełniających tytułowe kompozycje pejzażowe; tematyka bardzo podobna, ale już w nowych szatach stylowych (impresjonizm, postimpresjonizm, secesja) weszła po 1900 roku, do sztuki Młodej Polski.

Przywołam najpierw przykłady owych sztafażowych, narracyjnych scenek, ale nie należy zapominać o postaciach pojedynczych, pełniących w krajobrazach – chociaż nie wyłącznie – rolę „skalomierzy” w porównaniu z formacjami natury, architekturą, a nawet motywami zoomorficznymi. Niezwykle precyzyjnie oddawał sztafaż krakowski pejzażysta Jan Nepomucen Głowacki (1802-1847), co najlepiej widać na jego okazałym tatrzańskim „krajowidoku” *Morskie Oko* z lat 30. XIX wieku (kat. 12). Na obrazie tym, wśród amfiteatralnie ukazanych ogromnych szczytów Tatr polskich, na tafli Morskiego Oka dostrzec możemy na drewnianych tratwach wiele mikrych w skali postaci górali i turystów; jest także para zakochanych przy drewnianym budynku schroniska na brzegu jeziora<sup>4</sup>. Krajobrazy Głowackiego i innych malarzy mu współczesnych znalazły się w Kielcach u naczelnika powiatu kieleckiego, a zarazem kolekcjonera Tomasza Zielińskiego (1802-1858)<sup>5</sup>. Jednym z gości-rezydentów u Zielińskiego był warszawianin Franciszek Kostrzewski (1826-1911), autor pejzaży ze świetnie oddanymi motywami rodzajowymi: *Widok Hebdowna* z 1852 roku (kat. 16, Il. 4.) – z rodziną wieśniaków

<sup>4</sup> Wersja autorska, sygnowana tego pejzażu jest w Muzeum Narodowym w Krakowie, w Galerii „Sukiennice” – por. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Stolot* 2000, s. 133-134, il. 177

<sup>5</sup> Por. I. Jakimowicz, *Tomasz Zieliński – kolekcjoner i mecenas*, Wrocław 1973, strony różne



Il. 4. *Widok Hebdowa*



Il. 5. *Powrót z jarmarku*



wędrujących ze świnką, wzdłuż szerokiego koryta Wisły w stronę tytułowego miasteczka; co interesujące mężczyzna jest w ludowym stroju krakowskim. *Krajobraz zimowy z kościółkiem* z 1857 roku (kat. 17) ukazuje wędrujących wieśniaków na drodze wśród zaśnieżonych pól oraz jadących saniami zaprzężonymi w konie (por. „Obiekt tygodnia” s. 343), zaś *Krajobraz wiejski letni* z 1867 roku (kat. 18) przedstawia tłum wieśniaków przed okazałą chałupą z ogromnym żurawiem studziennym obok, zapewne karczmą wiejską. Jako motyw przewodni potraktował Kostrzewski grupę wieśniaków na obrazie *Powrót z jarmarku* z pocz. lat 50. XIX wieku: wszyscy pełni animuszu, ubrani w stroje krakowskie, pieszo i na konnym wozie, a towarzyszy im Żyd-piechur z workiem (kat. 15, Il. 5). Scena rozgrywa się w pejzażu charakterystycznym dla Kielc i okolic: widoczny pałac i kolegiata, klasztor na podkieleckiej górze Karczówka, na horyzoncie charakterystyczny widok ruin zamku w Chęcinach. Kompozycję tę o wyjątkowych wartościach ikonograficznych odznaczającą się dynamicznością form, a także bogatym kolorytem, należy uznać za jedną z najbardziej interesujących w dorobku twórczym Kostrzewskiego. Do późniejszych prac artysty należy scenka *Picie mleka* z ok. 1890 roku, z parą wieśniaków: dziewczyną podającą chłopcu skopek z mlekiem (kat. 19, Il. 6).

Uczeń Kostrzewskiego, a następnie warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych (SSP), Józef Szermentowski (1833-1876) także chętnie operował sztafażem



Il. 6. *Picie mleka*

„z narracją” w pejzażach, zwłaszcza w polskim okresie twórczości, do 1860 roku, tj. do wyjazdu na stałe do Francji. Unaoczniają to dobrze jego obrazy, okazywane Zielińskiemu, w którego galerii sztuki część prac malarza znalazła się na stałe: *Rynek w Szydłowcu* z 1854 roku (kat. 43), *Rynek w Sandomierzu* z 1855 roku (kat. 44) – obie weduty z licznymi sztafajowymi postaciami osób i zwierząt na placach rynkowych, a zwłaszcza *Chęciny* z 1857 roku (kat. 45), niegdyś w kolekcji Zielińskiego, z wyeksponowanym konduktem pogrzebowym, z epizodem szczekającego psa. Rok wcześniej Szermentowski namalował scenę rodzajową we wnętrzu kościoła (prawdopodobnie drewniany kościółek w Dębnie, dziś już nieistniejący), *Chrzest na wsi* (kat. 46), radząc sobie dobrze z oddaniem głębokiego mroku panującego w wiejskim kościółku, poza mocniej oświetloną partią nad chrzcielnicą w centrum obrazu, przy której stoi grupa wieśniaków z dzieckiem i ksiądz. Malarz w swoim dorobku ma też inne obrazy, m.in. *Czterej chłopcy na tle pejzażu* sprzed 1860 r. (kat. 47) – z polskimi wieśniakami stojącymi na pomoście nad wodą, może na przystani promu rzeczno, odpoczywającymi zapewne w niedzielę, w swobodnych pozach; trzej z nich są w wysokich kapeluszach, butach i przepasani, jeden z fajką, a inny z laską; jakby w ślad za Michałowskim przedstawił malarz ok. 1852 roku *Konia przy żłobie* (kat. 42). Z kolei paryskich lat pochodzi *Kankan* (kat. 48, Il. 7) z parą młodych zamasyżycie tańczących: „jego” widzimy w garniturze i wysokim kapeluszu-cylindrze, w podskokach, a „ją” w budkowym

Il. 7. *Kankan*



Il. 8. *Powrót z pola*

kapeluszu, długiej sukni, z wysoko uniesioną nogą. Swoisty znak zapytania, jeśli chodzi o autorstwo: Kostrzewskiego czy jego ucznia Szermentowskiego stanowi obraz *Powrót z pola*, datowany na ok. 1858 rok, ukazujący chłopów jadących wozem drabiniastym przez rozlewisko (kat. 20, Il. 8). Kompozycja ta stanowi w idei pochodną od znanego obrazu Anglika Johna Constable'a *Wóz z sianem* z 1821 roku, ze zbiorów Gallerii Narodowej w Londynie<sup>6</sup>, co wskazywałoby raczej na autorstwo Kostrzewskiego, podróżującego po zachodniej Europie przed Szermentowskim w 1856 roku. Dzieło Anglika na prawach wzorca było bardzo bliskie francuskiemu „barbizończykom”, a ich prace Szermentowski poznał i uległ ich stylowi dopiero po 1860 roku.

Poza wymienionymi wedytami ze sztafażem Szermentowskiego z lat 50. XIX wieku, w muzeum znajduje się także *Pejzaż miejski* Jana Feliksa Piwarskiego (1794-1859) z 1853 roku, z postaciami uczniów w mundurach (kat. 39, Il. 9); obraz ten nadal czeka na definitywne określenie miejsca, jakie przedstawia (czy jest to motyw kielecki?).

Wędrujący po ziemiach polskich z Warszawy aż po Tatry Wojciech Gerson (1831-1901) przedstawił „postać rodzajową” w pejzażu *Ulewa w Tatrach* z około 1890 roku; na pierwszym planie widzimy górala schowanego pod kosodrzewiną smaganą strugami deszczu; nieopodal unosi się dym z przygasłego ogniska, a w tle mającą zamglone skalne szczyty (kat. 10).

Młodszy o trzy lata od Szermentowskiego Władysław Aleksander Malecki (1836-1900), także absolwent warszawskiej SSP i po uzupełniających studiach w Monachium, swoje prace malarskie – głównie, choć nie wyłącznie pejzaże „okraszał” stosunkowo małymi postaciami. Na okazałym *Pejzażu z kościółkiem w Krakowskiem* z 1870 roku – obok drewnianego kościoła usytuowanego nieopodal

<sup>6</sup> Por. E. Langmuir, *The National Gallery* [London], 2006, s. 275-277, il. s. 276





Il. 9. Pejzaż miejski

wioski widzimy wieśniaków i ptactwo domowe, gęsi (kat. 25); na innym niewielkim obrazku typowym dla szkoły monachijskiej *Zwózka siana* (kat. 27) z ludźmi i końmi na łące. Z kolei na pejzażach z Alp wyobraził artysta turystów zwracających uwagę barwnością strojów, spacerujących nad jeziorami i po ścieżkach wśród głązów (kat. 28), zaś na obrazie *Wnętrze lasu* z ok. 1870 roku, obok sztafażowych postaci spacerowiczów „zamykających” perspektywę drogi, Malecki umieścił także akcesoria wędrowca – zapewne własne – złożone na murawie, na pierwszym planie (kat. 26, il.). Inny z grona wielu naszych malarzy czynnych w Monachium, Hipolit Lipiński (1846-1884) namalował w 1872 roku scenę rodzajową wiejską, jako swoistą idyllę pory zmierzchu *Powrót ze żniwa* z wozem konnym i wieśniakami na tle zagrody i z pastuszkim witającym powracających grą na fujarce (kat. 20, Il. 10). Kontynuował ten niemal idylliczny sposób obrazowania wsi Józef Stocki (czynny w 2. poł. XIX wieku), którego pejzaż wiejski z 1878 roku nosi na licu autorski tytuł: *Z Zakrzówka* (kat. 41), a ukazuje drogę obok zagrody włościńskiej ze sztafażową parą: kobiety i mężczyzny prowadzących bydło i owce. Od prac Lipińskiego i Stockiego brawurową formą różni się scena autorstwa młodego Józefa Chełmońskiego (1849-1914) *Powrót orszaku weselnego* z lat 1872-1873, z bardzo





Il. 10. *Powrót ze żniwa*



Il. 11. *Powrót orszaku weselnego*

dynamicznie ukazanymi wieśniakami-weselnikami na wozie i na koniach (kat. 8, Il. 11). Obraz ten zapowiadał, jak się okazało, późniejsze dzieła tego malarza z szaleńczo wręcz pędzącymi „trojkami” i „czwórkami”, eksponowane obecnie w polskich galeriach muzealnych na czele z krakowską Galerią „Sukiennice”<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Por. M. Porębski, *Galeria sztuki polskiej XIX wieku w Sukiennicach. Przewodnik*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2001, s. 94-95; J. Chełmoński, obraz *Czwórka*, 1881; widok sali „Czwórki” il. s. 75



Il. 12. *Cyganie w miasteczku*



Il. 13. *Żydzi przed karczmą*

Osobną grupę stanowią sceny oddające folklor mniejszości narodowych i ludności z tzw. Kresów polskich; a także z innych krajów europejskich utrwalony przez polskich malarzy. Wspomniany Lipiński jest autorem olejnego szkicu *Cyganie w miasteczku*, na którym wśród zwartej zabudowy z gontowymi dachami, grupa Romów prowadzi niedźwiedzia, dla pokazów i zarobku (kat. 23, Il. 12). Żydów zobrazowali: Aleksander Kotsis (1836-1877) – w scenie *Śmigus* z ok. 1865 roku: oblanie drzemiącego wędrownego handlarza (kat. 21) oraz Apoloniusz Kędzierski (1861-1939) – *Żydzi przed karczmą* z 1879 roku (kat. 13, Il. 13). Za niemal egzotyczny uchodził folklor z południowo-wschodnich Karpat i Ukrainy, stąd ta właśnie tematyka pojawiała się u znających tamte strony malarzy polskich zasiedziały w Monachium, czego przykładem jest obraz Józefa Brandta (1841-1915)





Il. 14. *Kozak z dziewczyną przy studni*



Il. 15. *Katedra w Amalfi*



Il. 16. *Polowanie na kaczki*

*Kozak z dziewczyną przy studni*. *Zaloty* z 1875 roku, atrakcyjny również z uwagi na myśliwskie „naddatki”: rasowego konia, sokoła i charty (kat. 4, Il. 14). Podobną scenę – *Kozak z dziewczyną* (kat. 14) – namalował po 1890 roku pierwszy nauczyciel i przyjaciel Brandta, Juliusz Kossak (1824-1899). Wschodni region Galicji z kulturą Huculów znalazł odbicie w cyklu prac malarskich Teodora Axentowicza (1859-1938), rozpoczętym w latach 80. XIX wieku. W naszym muzeum do tego cyklu należy obraz *Pogrzeb na Huculszczyźnie* z sunącym konduktem żałobników w pejzażu zimowym z cerkwią w oddali (kat. 1).

Miejskiemu folklorowi śródziemnomorskiemu możemy z kolei przyjrzyć się na jednym z ostatnich wielkich dzieł Aleksandra Gieryskiego (1850-1901) *Katedra w Amalfi* z końca lat 90. XIX wieku. (kat. 11, Il. 15). Gieryski, po etapie uprawiania w dojrzałym okresie twórczości impresjonizmu, powyższym obrazem wrócił do realizmu, nie zapominając jednak o problemie światlistości w malarstwie. Po mistrzowsku oddał centrum wspomnianej włoskiej miejscowości w górzystym terenie, o zachodzie – w ostrym zderzeniu światła z cieniem. Precyzyjnie odtworzył detale i mozaikową wielobarwność fasady średniowiecznej katedry – umieszczając ją w górnej części wedyty, a w dolnej – wprowadził ożywiony sztafaż: postacie gromadzące się przy studni miejskiej, przy targu kwiatowym i przechodniów. Do kontrastów światłocieniowych dodał artysta jeszcze kontrast „sacrum – profanum”.

Do *stricto* rodzajowych należą także sceny myśliwskie. Malował je chętnie, od wczesnej młodości Julian Fałat (1853-1929), jego też autorstwa jest syntetyczny w formie obraz *Polowanie na kaczki* z lat 1886-1890, z postacią myśliwego na czatach z towarzyszącym mu psem, w nizinym pejzażu (kat. 9, Il. 16). Realistyczna w szczegółach praca warszawskiego malarza Józefa (II) Brodowskiego (1828-1900) – *Przejażdżka konna* odtwarza starannie, w naturalnym krajobrazie zarówno młodą amazonką i jej dwóch towarzyszy, jak i rasowe konie (kat. 7). Same konie: stado ze źrebakiem pasące się na brzegu rzeki, namalował ten artysta na innym obrazie *Konie nad Wisłą* z 1899 roku (kat. 6).





Il. 17. *Kobieta z wachlarzem*



Il. 18. *Wnętrze pracowni malarskiej z modelką*



Il. 19. *Kwaciarki*

Rodzajowymi określimy także prace z postaciami kobiecymi Franciszka Żmurki (1859-1910), m.in. studium *Kobieta z wachlarzem* z 1889 r., namalowane już pod wpływem modernizmu francuskiego, z młodą zalotnicą spacerującą przy elewacji z napisem (plakat?) i zapaloną lampką (kat. 50, Il. 17). Zupełnie inna w wymowie jest praca młodej Olgi Boznańskiej (1865-1940) *Wnętrze pracowni malarzkiej z modelką*, z 1891 roku (jej malarni w Monachium); utrzymana wprawdzie w kolorystycznej tonacji ciemnych „sosów monachijskich”, ale tematycznie i kompozycyjnie bliska już nowatorskim prądom paryskim (kat. 3, Il. 18). W pomieszczeniu z ogromnym mansardowym oknem, z porzastawianymi sprzętami i licznymi drobiazgami, widzimy malarkę z paletą, w długiej sukni, przy pracy – gruntującą płótno na sztaludze oraz tytułową modelkę w pół-akcie. Obie kobiety ukazane są od tyłu, ale nie ma wątpliwości, że jest to autoportret Boznańskiej. *Wnętrze...* stanowi przykład nurtu uprawianego od czasów baroku, ukazującego pracownię artystów, miejsc niezwykłych w mniemaniu odbiorców sztuki, bo w ich zaciszu rodzą się „w tajemnicy” wybitne dzieła.

Z miastem jako środowiskiem, związane są trzy inne sceny rodzajowe. Jedną z nich jest okazały obraz jednego z uczniów Jana Matejki (1838-1893) – Stanisława Bergmana (1862-1930), *Kwaciarki* z 1897 roku, z namalowanym niemal „fotograficznie” straganem z kwiatami, stojącym przed budynkiem sąsiadującym z ogrodem lub parkiem (kat. 2, Il. 19). Kwiaty sprzedają dwie kobiety: leciwa i młoda pomocnica, a kupują dwie damy, może matka z córką, w kreacjach wg bieżących żurnali paryskich (jedna – w sukni z niewielką turniurą, w biało-czarne pasy; druga w ciemnym stroju i kapeluszu). Trwa targ o mały bukietek fiołków. Malarz postarał się, aby wyraziste były także florystyczne motywy. Całość przypomina w idei młodzieńczy obraz Józefa Pankiewicza (1866-1940) *Targ na jaryny na Placu za Żelazną Bramą w Warszawie* z 1888 roku, ze zbiorów poznańskich.



Il. 20. *Portret starca*

kiego Muzeum Narodowego<sup>8</sup>. Dwa pozostałe obrazy, autorstwa Rajmunda Niesiołowskiego (1855-1937), powstałe w Kielcach, gdzie Niesiołowski mieszkał w latach 1886-1900(?) – są niewielkie formatowo i ukazują starców (a może jednego, dwukrotnie?) we wnętrzach. Na starszym obrazku *Pasjans* z 1887 roku staruszek w zacisznym pokoju z obrazkami na ścianie, w domowym acz fantazyjnym ubiorze, z orientalną fajką, przy buteleczce i kieliszku z trunkiem, układa sobie pasjansa (kat. 32.); na późniejszym *Portrecie starca* z 1895 r. – widzimy go w okularach czytającego gazetę, zapewne w miejskiej kawiarni (na co wskazuje oprawa gazety, z wieszakiem), ubranego w surdut, z „muszką” (kat. 33, Il. 20). Te liryczne obrazki można uważać za kontynuację „stylistyki” Feliksa Pęczarskiego (1804?-1862) zwanego „polskim Hogarthem”<sup>9</sup>.

Wiek XIX to dla Polaków ciężki okres polityczno-gospodarczy, okres walk o niepodległość, udział w powstaniach narodowych zbierających krwawe żniwo,

<sup>8</sup> por. Pankiewicz 2006, kat. I/3 (malarstwo), il.

<sup>9</sup> Sceny rodzajowe Feliksa Pęczarskiego w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie – por.: *Malarstwo polskie MNW* 1975, kat. 769-771, il.; Krzysztofowicz-Kozakowska, Stolot 2000, s. 146, il. 200: F. Pęczarski, *Lichwiarz*, 1844





Il. 21. *Zajazd w węgierskim miasteczku*

czas starań o zachowanie tożsamości narodowej poprzez hołubienie rodzimej historii, a także codziennej czujności wobec zaborców. „Czujność” zobrazował Leopold Loeffler (1830-1898), kolejny „polski monachijczyk” malując przed 1894 rokiem *Zajazd w węgierskim miasteczku* – scenę zbiorową w mrocznym wnętrzu zajazdu: z gospodarzami zajętymi obsługą gości i z podróżnymi, mężczyznami z bronią, może tylko do obrony przed przypadkowymi rabusiami, a może przydatną kurierom politycznym lub spiskowcom (kat. 24, Il. 21).

Obrazy historyczno-rodzajowe oddawały często aktualne problemy nurtujące odbiorców sztuki; bogata sceneria wielopostaciowych przedstawień na płótnach mogła na pierwszy rzut oka zakrywać zasadnicze przesłania dzieł; w tym duchu tworzył przecież wielokrotnie m.in. Jan Matejko. Wydaje się, że podobnie rzecz się ma z okazałym obrazem *Wyjazd królowej Marysieńki z Wilanowa* z lat 90. XIX wieku (kat. 5, il. 22) wspomnianego wcześniej Józefa Brandta. Jest to wersja późniejsza dzieła „wyjściowego” i sygnowanego przez Brandta *Wyjazd z Wilanowa Jana III z Marysieńką*, datowanego na 1897 rok, obecnie w warszawskim Muzeum Pałacu w Wilanowie<sup>10</sup>. Zauważmy, że data 1897 jest niemal zbieżna z 200. rocznicą śmierci Jana III Sobieskiego zmarłego w 1696 roku. Na kieleckim obrazie królowa Maria Kazimiera, zwana Marysieńką, wyjeżdża saniami wraz

<sup>10</sup> por.: *Malarstwo polskie MNW 1975* (patrz Literatura), kat. 165, il. W Domu Aukcyjnym „Agra-Art” w Warszawie pojawiła się w 2005 roku inna wersja powyższego *Wyjazdu ...* (z „Marysieńką”); wymagane jest przebadanie pod kątem autorstwa obu wersji





Il. 22. *Wyjazd królowej Marysieńki z Wilanowa*

z damą dworu z podwarszawskiego Wilanowa, żegnana z wielką pompą przez dwór i wojsko, w tym husarię. Scena rozgrywa się na dziedzińcu, na tle dokładnie oddanej architektury wilanowskiego pałacu ze skrzydłami, błędnie przedstawionymi, gdyż za czasów Sobieskich nie było ich jeszcze, czego Brandt wędrujący niemal corocznie między swoimi pracowniami malarskimi w Monachium i w Orońsku mógł nie wiedzieć. *Wyjazd* to zastanawiający: pomimo królewskich fanfar przywodzi na myśl nie tyle przemieszczenie się królowej do cieplejszej siedziby na zimę w centrum Warszawy (Marywil?), ile jej pożegnalny wyjazd z Polski, już jako wdowy w 1699 roku, kiedy jej pozycja była z pewnością niewygodna dla koronowanego w 1697 roku Augusta II Mocnego, tym bardziej, że odsunięty od kandydowania na tron Polski został najstarszy jej syn Jakub Ludwik Sobieski. Maria Kazimierza wyjechała z Polski do Rzymu, a następnie do Francji, gdzie Ludwik XIV traktował ją „z największym dystansem”, czyli niezyczliwie, zmarła w Blois w 1716 roku. Dla wielu Polaków w końcu XIX wieku *Wyjazd* z Janem III i Marysieńką z pewnością miał przypominać epokę Polski niezawisłej, a *Wyjazd* tylko królowej – emigrację z powodów politycznych, zwłaszcza tę bez szans na odwiedziny opuszczanego kraju.

Z rzesz polskich emigrantów w XIX wieku tylko nieliczne, utalentowane jednostki potrafiły z tęsknoty „krzesać nowe wartości”; tak rodziła się emigracyjna poezja Mickiewicza, Słowackiego, czy Norwida; muzyka Chopina i dzieła plastyczne. Obydwa *Wyjazdy* Brandta, same w sobie nie mogły drażnić cenzury carskiej, nawiązywały jednak do okresu panowania naszego zwycięskiego króla-sarmaty. Z obu tych scen, mimo bogactwa form i feerii barw, a zwłaszcza z wersji kieleckiej, wзира melancholia, choć przyglądając się dłużej tym obrazom, jakby podświadomie, odczuwamy przekonanie o długowieczności pamięci narodowej.

Elżbieta Jeżewska

## KATALOG OBRAZÓW

Skróty:

- l.d. – lewy dolny narożnik lica obrazu  
p.d. – prawy dolny narożnik lica obrazu  
p.g. – prawy górny narożnik lica obrazu  
s.l. – strona lewa  
s.p. – strona prawa  
s. – strona  
il. – ilustracja  
kat. – nr katalogu  
sygn. – sygnatura malarza  
nr inw. – numer inwentarzowy obrazu

**Teodor Axentowicz (1859-1938)**

1. *Pogrzeb na Huculsczyźnie*, przed 1900; sygn. p.d. *T. axentowicz*; akwarela / papier, 68x97 cm; nr inw. MNKi/M/72  
Katalog 1971, kat. 1 (lit. od 1938-1939); *Historia i Polonia* 2009, kat. II/125 (E. Jeżewska; lit. od 1971), s. il. 230

**Stanisław Bergman (1862-1930)**

2. *Kwiaciarki*, 1897; sygn. l.d. *St. Bergman 1897*; olej / płótno, 115x159 cm; nr inw. MNKi/M/1886  
Jarmuł 2004, s. 48, il. 11

**Olga Boznańska (1865-1940)**

3. *Wnętrze pracowni malarzkiej z modelką*, 1891; sygn. p.g. *Olga Boznańska*; olej / płótno, 64x52 cm; nr inw. MNKi/M/129  
Najcenniejsze 2008, s. 15 kat. I/1 (lit. od 1967), il. s. 15

**Józef Brandt ((1841-1915)**

4. *Kozak z dziewczyną przy studni. Zaloty*, 1875; sygn. l.d. *Józef Brandt z Warszawy 1875 r.*; olej / płótno, 51x99 cm; nr inw. MNKi/M/246  
Katalog 1971, kat. 10 (lit. od 1929), il.; Berlin 1979, kat. 27; Pałac w Kielcach 1988, s. 51; Pulnar 1994, kat. 4; Wojtałowa 2002, kat. 7 (malarstwo olejne), il.
5. *Wyjazd królowej Marysieńki z Wilanowa*, lata 90. XIX w. (ok. 1897-1899); olej / płótno, 200x400 cm; nr inw. MNKi/M/374  
Straty wojenne 1998, kat. 26 – tu obraz kielecki jako *Wyjazd z Wilanowa króla Jana III*, własność TZSP, publikowany od 1924; Najcenniejsze 2008, s. 16-17 kat. I/5 (lit. od 1977), il. s. 16-17

**Józef (II) Brodowski (1828-1900)**

6. *Konie nad Wisłą*, 1889, sygn. l.d. *Brodowski / 1889*; olej / płótno, 51x65,5 cm; nr inw. MNKi/M/1887  
Katalog 1971, kat. 11
7. *Przejażdżka konna*, 2. poł. XIX w.; sygn.: *Józef Brodowski*; olej / płótno, 77x103 cm; nr inw. MNKi/M/1807  
Katalog 1971, kat. 12; Koń w sztuce 2001, kat. 53

**Józef Chelmoński (1849-1914)**

8. *Powrót orszaku weselnego*, 1872-1873; sygn. p.d. *JÓZEF CHELMOŃSKI*; olej / płótno, 55x74,5 cm; nr inw. MNKi/M/1325  
Najcenniejsze 2008, s. 18, kat. I/9 (lit. od 1973), il. s. 19; *Historia i Polonia* 2009, kat. II/120, il. s. 228

**Julian Fałat (1853-1929)**

9. *Polowanie na kaczki*, 1886-1890; sygn. p.d. *J.Fałat*; olej / deska, 22x37 cm; nr inw. MNKi/M/199  
Najcenniejsze 2008, s. 19 kat. I/12 (lit. od 1971)

**Wojciech Gerson (1831-1901)**

10. *Ulewa w Tatrach (Pejzaż tatrzański z góralelem)*, ok. 1890; olej / płótno, 34x42 cm; nr inw. MNKi/M/66  
Najcenniejsze 2008, s. 20 kat. I/15 (lit. od 1971), il. s. 20

**Aleksander Gierymski (1850-1901)**

11. *Katedra w Amalfi*, 1899 [Włochy]; sygn. l.d. *A.GIERYMSKI* 99; olej / płótno, 84x52 cm; nr inw. MNKi/M/426  
Najcenniejsze 2008, s. 20, kat. I/16 (lit. od 1959), il. s. 12-13, 20

**Jan Nepomucen Głowacki (1802-1847)**

12. *Morskie Oko*, 1836-1837; olej / płótno, 90x112 cm; nr inw. MNKi/M/1682  
Najcenniejsze 2008, s. 20, kat. I/18 (lit. od 1990), il. s. 22-23

**Apoloniusz Kędzierski (1861-1939)**

13. *Żydzi przed karczmą*, 1879; sygn. p.d. *A. Kędzierski 1879*; olej / płótno, 40,5x76,5 cm; nr inw. MNKi/M/56  
Katalog 1971, kat. 54; *Historia i Polonia* 2009, kat. II/124 (lit. od 1971), il. s. 230

**Juliusz Kossak (1824?-1899)**

14. *Kozak z dziewczyną* [przy studni], po 1890; sygn. p.d. *J. Kossak 18[.]*; akwarela / papier, 61,5x78 cm; nr inw. MNKi/M/83  
Katalog 1971, kat. 57, il.; *Olszański* 1988, il. 595

**Franciszek Kostrzewski (1826-1911)**

15. *Powrót z jarmarku*, ok. 1850-1853; sygn. p.d. *F. Kostrzewski 185[.]*; olej / płótno, 58x72 cm; nr inw. MNKi/M/1119  
Najcenniejsze 2008, s. 26, kat. I/37 (lit. od 1971), il. s. 28-29
16. *Widok Hebdowa*, 1852; sygn. p.d. *Kostrzewski 1852*; olej / blacha, 49x79,5 cm; nr inw. MNKi/M/1120  
Najcenniejsze 2008, s. 26 kat. I/36 (lit. od 1971), il. s. 31
17. *Krajobraz zimowy z kościołkiem*, 1857; sygn. p.d. *F(r) Kostrzewski 1857*; olej / płótno, 64x86 cm; nr inw. MNKi/M/218  
Katalog 1971, kat. 60; *Sandomierz* 1978, kat. 4; *Berlin* 1979, kat. 4; *Ateny* 1979, kat. 23, il. 13; *Praha* 1981, kat. 19, il. s. 60; *Kuczyński, Oborny* 1981, s. 81, il.; *Pałac w Kielcach* 1988, s. 40 (patrz *Obiekt tygodnia*, s. 343)

18. *Krajobraz wiejski letni*, 1867; sygn. l.d. *Fr. Kostrzewski 1867*; olej / płótno, 66x84 cm; nr inw. MNKi/M/84  
Katalog 1971, kat. 61 (lit. od 1967), il.; Berlin 1979, kat. 3; Praha 1981, kat. 18, il.

19. *Picie mleka*, ok. 1890; sygn. p.d. *F. Kostrz 9*; akwarela / papier, 30x23 cm; nr inw. MNKi/M/48  
Katalog 1971, kat. 62, il.

**Franciszek Kostrzewski (1826-1911) lub Józef Szermentowski (1833-1876)**

20. *Powrót z pola*, ok. 1858; olej / płótno, 28x43 cm; nr inw. MNKi/M/190  
Jakimowicz 1971, s. 350

**Aleksander Kotsis (1836-1877)**

21. *Śmigus*, ok. 1865; sygn. p.d. *AK* (monogram wiązany); olej / płótno na tekturze, 48,5x36 cm; nr inw. MNKi/M/1748  
Najcenniejsze 2008, s. 27 kat. I/38 (lit. od 1971)

**Hipolit Lipiński (1846-1884)**

22. *Powrót ze żniwa*, 1872; sygn. p.d. *H. Lipiński 872*; olej / płótno, 44x90 cm; nr inw. MNKi/M/295  
Berlin 1979, kat. 28; Oborny 1980, s. 324; Pulnar 1994, s. 98

23. *Cyganie w miasteczku (Cyganie z niedźwiedziem)* szkic, ok. 1876; na licu s.p. *Szkic do obrazu H. Lipińskiego / „Cyganie z niedźwiedziem” / oryginał w Wiedniu – / stwierdzam jako córka z Lipińskich Helena Wolffowa*; olej / płótno, 30x52 cm; nr inw. MNKi/M/1164

**Leopold Loeffler (1830-1898)**

24. *Zajazd w węgierskim miasteczku*, przed 1894; olej / płótno, 41x52 cm; nr inw. MNKi/M/194  
Katalog 1971, kat. 82 (lit. od 1894), il.

**Władysław Aleksander Malecki (1836-1900)**

25. *Pejzaż z kościółkiem w Krakowskiem*, 1870; sygn. l.d. *W. Malecki 1870*; olej / płótno, 65x101 cm; nr inw. MNKi/M/220  
Najcenniejsze 2008, s. 36, kat. I/51 (lit. od 1870), il. s. 36

26. *Wnętrze lasu*, ok. 1880; sygn. l.d. *W. Malecki*; olej / płótno, 65x101 cm; nr inw. MNKi/M/345  
Najcenniejsze 2008, s. 36, kat. I/52 (lit. od 1979), il. s. 36

27. *Zwózka siana*, lata 90. XIX w.; sygn. p.d. *W. Malecki 89* (data mało czytelna); olej / płótno, 11,5x32 cm; nr inw. MNKi/M/1135  
Najcenniejsze 2008, s. 37, kat. I/56 (lit. od 1992)

28. *Wąwóz w górach – Alpy Bawarskie*, po 1890(?); sygn. p.d. *AW Malecki*; olej / deska, 22,3x19,8 cm, nr inw. MNKi/M/1125  
Najcenniejsze 2008, s. 36 kat. I/53 (lit. od 1979)



**Piotr Michałowski (1800-1855)**

29. *Przekupki francuskie (Włóścianki francuskie)*, Fontainebleau, 1833; sygn. s.p. *Fontaineblau* [z błędem autorskim] 1833 / *PM.*; akwarela / papier, 28,9x21,9 cm; nr inw. MNKi/M/97 (wg oferenta rysunek ze zbiorów rodziny artysty)  
Katalog 1971, kat. 109, il.

30. *Koń u żłobu w stajni*, ok. 1830; olej / płótno, 35,5x37 cm; nr inw. MNKi/M/1549  
Katalog 1971, kat. 107 (lit. od 1957)

31. *Krakus. Portret Ludwika Popiela na koniu*, ok. 1832; olej / płótno, 53x44 cm; depozyt rodziny Popielów z Kurozwięk  
Najcenniejsze 2008, s. 37 kat. I/58 (lit. od 1971), il.

**Rajmund Niesiołowski (1855-1937)**

32. *Pasjans*, 1887; sygn. l.g. czerwoną farbą *R. Niesiołowski / 87 r.*; olej / płótno, 22,7x17,7 cm; nr inw. MNKi/M/31  
„Teraz” 1/2009, s. 14-15, il. s. 15; Stary subiekt 2009, s. 82, il. 59

33. *Portret starca (Starzec czytający gazetę)*, 1895; sygn. czerwoną farbą l.d. na licu *RN*, na odwrocie 1895; olej / płótno, 17,6x14,5 cm; nr inw. MNKi/M/350  
SAP 1998, s. 65; Najcenniejsze 2008, kat. I/158 (lit. od 1977); „Teraz” 1/2009, s. 14-15, il. s. 15

**Aleksander Orłowski (1777-1832)**

34. *Popiersie starszego mężczyzny („woźnica petersburski”)*, 1803; sygn. s.l. *AO* monogram wiązany i data 1803; olej / płótno na desce, 29,5x23,5 cm; nr inw. MNKi/M/81  
Najcenniejsze 2008, s. 40 kat. I/64 (lit. od 1971), il.

35. *Brygant*, 1823; sygn. s.l. [1] 823 / *AO* monogram wiązany; węgiel, kredka, sangwina / papier; 29,5x22,5 cm; nr inw. MNKi/M/289

36. *Kozak na koniu*, po 1816, olej / płótno, 72x58,5 cm; depozyt prywatny  
Okna Sztuki 2009, s. 18 poz. 16, il.: frontispis, s. 19

**Józef Peszka (1767-1831)**

37. *Portret rodziny Borchów*, ok. 1806-1807; sygn. p.d. *Peszka* (sygn. wtórna); olej / płótno, 217x252 cm; nr inw. MNKi/M/119  
Najcenniejsze 2008, kat. I/69 (lit. od 1961), il. s. 43

**Franciszek Pfanhauser (1796-1865)**

38. *Portret damy w szalu*, 1838-1840; olej / płótno, 63x53,7 cm; nr inw. MNKi/M/244  
Krzysztofowicz-Kozakowska, Stolot 2000, s. 146, il. 199; Najcenniejsze 2008, s. 42, kat. I/70 (lit. od 1971)

**Jan Feliks Piwarski (1794-1859)**

39. *Pejzaż miejski*, 1853; sygn. l.d. *F. J. Piwarski 1853*; olej / tektura, 34x37 cm; nr inw. MNKi/M/204  
Katalog 1971, kat. 137 (lit. od 1968), SAP/7, s. 252/253

**Józef Reychan (1762-1818)**

40. *Portret damy w białej sukni* (wg tradycji w rodzinie Konarskich „Wodzicka z Grudzińskich”), przed 1800; olej / płótno, 104,5x81,5 cm; nr inw. MNKi/M/1913  
Katalog 1971, kat. 142 (tu jako praca Alojzego Reichana-Rejchana), il.

**Józef Stocki (2. poł. XIX w.)**

41. *Z Zakrzówka*, 1878; sygn. p.d. *J. Stocki / 1878*; olej / dykta, 42,5x73 cm; nr inw. MNKi/M/1172

**Józef Szermentowski (1833-1876)**

42. *Koń przy żłobie (Studium konia)*, ok. 1852; sygn. p.d. *Szermentowski*; olej / płótno, 24x28 cm; nr inw. MNKi/M/36  
Katalog 1971, kat. 170 (lit. od 1969)
43. *Rynek w Szydłowcu (Widok rynku w Szydłowcu)*, 1854; sygn. p.d. *1854 / J. Szermentowski*; olej / płótno, 58x80 cm; nr inw. MNKi/M/219  
Jakimowicz 1969, kat. I/3 (lit. od 1855), il. 1; Oleś 1935 (2007), s. 55
44. *Rynek w Sandomierzu (Ratusz w Sandomierzu)*, ok. 1855; sygn. l.d. *J. Szermentowski 1855*; olej / płótno, 76,5x56 cm; nr inw. MNKi/M/1117  
Jakimowicz 1969, kat. I/8 (lit. od 1951)
45. *Chęciny (Widok miasta Chęciny od strony Małogoszcza; Procesja w Chęcinach)*, 1857; sygn. p.d. *J. Szermentowski /1857*; olej / płótno, 56,6x81,5 cm; nr inw. MNKi/M/33  
Jakimowicz 1969, kat. I/15 (lit. od 1879); Najcenniejsze 2008, s. 46/47 kat. I/82, il. s. 47
46. *Chrzest na wsi*, 1856; sygn. l.d. *Szermentowski 1856*; olej / płótno, 53x36 cm; nr inw. MNKi/M/1116  
Jakimowicz 1969, kat. I/11 (lit. od 1856); Najcenniejsze 2008, s. 46 kat. I/81, il. s. 46
47. *Czterej chłopcy na tle pejzażu (Scena rodzajowa – chłopcy na tle pejzażu)*, przed 1860; sygn. p.d. *Szermentowski*; akwarela, gwasz / papier, 15x27,5 cm; nr inw. MNKi/M/1136  
Oborny 1990, s. 399
48. *Kankan*, po 1860; sygn. p.d. *Gribouiller* [od franc. „bazgrać, gryzmolić”] *Szer*; 14x10,3 cm; nr inw. MNKi/M/285  
Jakimowicz 1969, kat. II/39

**Gerard Terborch, Jun. (1617-1681) wg – kopia nieznanego malarza (Holandia lub Francja), czynnego w XIX w.**

49. *Oficer zalecający się do damy*, XIX w. – wg oryginału z 2. poł. XVII w.; olej / płótno, 73x62 cm; nr inw. MNKi/M/1945  
Meyer 1973, il. 166 (dotyczy obrazu Gerarda Terborcha Juniora)

**Franciszek Żmurko (1859-1910)**

50. *Kobieta z wachlarzem (Studium kobiety)*, 1889; sygn. p.d. *F. Żmurko 1889 Madame*; olej / płótno, 35x25,5 cm; nr inw. MNKi/M/123  
Donatorzy 2008, kat. I/397, il. (lit. od 1971)

GENRE PAINTING IN THE COLLECTION  
OF THE NATIONAL MUSEUM IN KIELCE

In the collection of the National Museum in Kielce, among paintings from the 19<sup>th</sup> century there are genres and similar compositions. So far 50 paintings have been described: 49 by Polish artists and one historical replica of a Dutch painting from the 17<sup>th</sup> century. These paintings are valuable not only from the historic point of view but also from artistic one. They were made from 1800 to 1900, and in the following artistic styles in turn: empire, romanticism and neoclassicism, realism and Polish early modernism. In our paintings genres are main theme or complement in the form of accessorial motifs, the most often landscapes. Some portraits also might be included to this group, e.g. genre-unconventional; in the natural poses were presented children in the empire work *The portrait of the Borch family* by J. Peszek and a noblewoman with a book in her hands in a park in *The portrait of a lady* by J. Rejchana. This painting trend resulted in academical images of women: reading a letter – by F. Pfanhauser, from the 1840s, and wandering with a fan – by a modernist F. Żmurko (cat. No.50). Early genre portraits called „folk types” were painted by romantics: A. Orłowski e.g. *Brigand* and P. Michałowski e.g. *French vendors*. Since the middle of the 19<sup>th</sup> century, as a main theme of genres we may often observe representatives of country people and animals in works by: F. Kostrzewski e.g. *Drinking milk*, J. Szermentowski e.g. *A horse by a manger*, *Can-can* after 1860, A. Kotsis *Easter Monday*, A. Kędzierski *Jews in front of an inn*, J. Brodowski II *Horses by Vistula*; and other painters. There are also scenes in the concrete interiors: J. Szermentowski – *Baptism in the countryside* in a church, L. Loeffler *The inn in the Hungarian town* with guests, R. Niesiołowski *Patience* in a townsman’s room and O. Boznańska *Inside a painter’s workshop* – one of the masterpieces of the Gallery of Polish Painting – with the authoportrait and a model. The biggest group is realistic landscape and genre painting: landscapes of different areas, from different seasons, enriched with accessorial scenes, e.g. by J.N. Głowacki and W. Gerson – presenting impressions of the Tatra Mountains with gorals, and by W. Malecki – of the Bavarian Alps with tourists; by F. Kostrzewski – surroundings of Kielce e.g. *Come-back from a fair*; romantic works of „Polish Munichs”: J. Brandt and J. Kossak, also Ukrainian motifs of T. Axentowicz, Gipsy motifs of H. Lipiński. We also have dynamically painted episode from the folk wedding feast by J. Chełmoński and from hunting by J. Fałat. The climate of the old town is presented by works by J. Szermentowski: his views from the 1850s of such towns as: Szydłowiec, Sandomierz and Chęciny, full of citizens and country folk (with animals); by J.F. Piwarski, S. Bergman and full of light work by A. Gierzyński *Cathedral in Amalfi* with carefully presented Italian crowd. On the border between historical and genre painting we put very impressive multiform scene *Queen Marysieńka’s departure from Wilanów* by J. Brandt, which treats about Polish history at the end of 17<sup>th</sup> century with a real „sarmatian” fantasy.

Elżbieta Jeżewska