



Dzieląc się pięknem

KOLEKCJA TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ MUZEUM NARODOWEGO
W SZCZECINIE

Dzieląc się pięknem

KOLEKCJA TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ MUZEUM NARODOWEGO
W SZCZECINIE

Dzieląc się pięknem

KOLEKCJA TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ MUZEUM NARODOWEGO
W SZCZECINIE

pod redakcją Dariusza Kacprzaka



Szczecin 2025



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



INSTYTUCJA KULTURY
SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA
ZACHODNIOPOMORSKIEGO



Bank Polski

Mecenas
Muzeum Narodowego
w Szczecinie

Muzeum Narodowe w Szczecinie
ul. Staromłyńska 27
70-561 Szczecin
p.o. Dyrektor: Agnieszka Bortnowska

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie
ul. Kapitańska 2
71-602 Szczecin
Prezes Zarządu: Edward Osina

Autorki i autorzy:

Marlena Chybowska-Butler, Monika Frankowska-Makała, Ewa Gwiazdowska,
Dariusz Kacprzak, Szymon Piotr Kubiak, Magdalena Lewoc

Redakcja naukowa:

Dariusz Kacprzak

Redakcja językowa i koordynacja wydawnicza:

Bartosz Zasieczny

Korekta:

Wiktoria Klera-Olszak

Projekt:

Anna Bał

Skład:

Anna Rajska

Druk: Drukarnia KAdruk

Szczecin 2025

ISBN 978-83-67578-29-5

Spis treści

Wstęp

Dzieląc się pięknem, pamiętając o historii Pomorza, współtworząc przyszłość Muzeum Narodowego w Szczecinie – 11-lecie Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie i 111-lecie gmachu Muzeum Narodowego w Szczecinie na Wałach Chrobrego **Dariusz Kacprzak 8**

Katalog dzieł

Artysta nieznany wg **Francesca Zuccarellego** **Monika Frankowska-Makata 18**

David Gilly **Ewa Gwiazdowska 22**

August Ludwig Most **Ewa Gwiazdowska 26**

Julius Weyde **Ewa Gwiazdowska 74**

Wojciech Gerson **Szymon Piotr Kubiak 78**

Eugen Dekkert **Ewa Gwiazdowska 82**

Otto Lämmerhirt **Dariusz Kacprzak 86**

Hans Hartig **Ewa Gwiazdowska 90**

Jacques Chapiro **Szymon Piotr Kubiak 94**

Monogramista J.R. **Ewa Gwiazdowska 98**

Immanuel Meyer-Pyritz **Ewa Gwiazdowska 102**

Sławomir Lewiński **Szymon Piotr Kubiak 106**

Gérard Singer Szymon Piotr Kubiak **110**

Wanda Czełkowska Szymon Piotr Kubiak **116**

Jerzy Bartłomiej Chimiak Marlena Chybowska-Butler **120**

Wojciech Zieliński Magdalena Lewoc **130**

Bożenna Biskupska Marlena Chybowska-Butler **138**

Maciej Woltman Magdalena Lewoc **142**

Przemysław Cerebież-Tarabicki Magdalena Lewoc **150**

Ryszard Szymański Marlena Chybowska-Butler **164**

Ryszard Górecki Magdalena Lewoc **172**

Krzysztof Gliszczyński Magdalena Lewoc **174**

Katarzyna Szeszycka Magdalena Lewoc **176**

Dzieląc się pięknem, pamiętając o historii Pomorza, współtworząc przyszłość Muzeum Narodowego w Szczecinie – 11-lecie Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie i 111-lecie gmachu Muzeum Narodowego w Szczecinie na Wałach Chrobrego

W każdej i każdym z nas drzemie odrobina kolekcjonerskiej namiętności, podobnej do tej, którą nosił w sobie u schyłku XVIII wieku sir William Hamilton, ambasador Wielkiej Brytanii na dworze Królestwa Obojga Sycylii, gromadzący nie tylko piękne przedmioty, lecz także własne myśli i doświadczenia estetyczne, bohater powieści Susan Sontag *Miłośnik wulkanów*¹. Kolekcjonowanie stanowi wyrazisty akt kreacji mikrokosmosu, oryginalnego uniwersum, rządzącego się regułami określonymi przez jego twórcę i właściciela, częstokroć jedynie dla niego zrozumiałymi. Kolekcje i składające się na nie dzieła sztuki, przedmioty stają się nośnikami własnych znaczeń i swojej historii, jak również bardzo osobistych emocji².

Krzysztof Pomian, wybitny humanista, autor fascynującej, trzytomowej historii światowego muzealnictwa³, przed wielu laty w swej pracy poświęconej meandrom nowożytnego kolekcjonerstwa⁴ za najczystsza postać zbieractwa estetycznego – ujmując jego istotę – uznał kolekcjonerstwo dzieła sztuki. W otwierającym rozprawę, pierwszym akapicie postać kolekcjonera badacz opisał następująco:

(...) zbieracz – niegroźny szaleniec, spędzający życie na porządkowaniu znaczków pocztowych, przyszpilaniu motyli czy rozkoszowaniu się rycinami erotycznymi. Lub może wręcz przeciwnie – niebezpieczny spekulant, który pod pozorem umiłowania

¹ S. Sontag, *Miłośnik wulkanów*, tłum. J. Anders, Warszawa 1992.

² Zob. E. de Waal, *Zając o bursztynowych oczach. Historia wielkiej rodziny zamknięta w małym przedmiocie*, tłum. E. Jasińska, Wołowiec 2013.

³ K. Pomian, *Muzeum. Historia światowa*, tłum. T. Stróżyński, t. 1–3, Gdańsk 2023–2024.

⁴ K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości, Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, tłum. A. Pieńkos, Gdańsk 2012 (wyd. pierwsze: Warszawa 1996).

sztuki skupuje za bezcen arcydzieła, aby je wyprzedawać z fantastycznym zyskiem. Albo jeszcze inaczej – pan z towarzystwa, dziedzic zamku z meblami z epoki i kolekcją obrazów, z których najpiękniejsze pozwala podziwiać na zdjęciach w eleganckich magazynach ilustrowanych. Trzy wizje jednej postaci, trzy opinie różne wprawdzie, ale zgodnie utrzymane w klimacie anegdoty. Zbieraczka traktujemy poważnie chyba tylko wtedy, gdy poważnymi okazują się łożone przezeń sumy. Zachwyt i respekt wzbudza jedynie kolekcja stanowiąca lokatę kapitału, ukryta w podziemiach banku, cenniejsza od równego jej wagą złota. Bez tego w kolekcjonerstwie widzi się tylko narcystyczną igraszkę, rozrywkę, bagatelkę⁵.

Kolekcjonerstwo jest zachowaniem podlegającym zasadom ekonomii, zgodnym z porządkiem otaczającego świata – epoki, mody, gustu – wpisującym się w społeczne procesy nobilitacji i budowania prestiżu. Max Weber, który pojęcie prestiżu społecznego wprowadził do nauk socjologicznych, za podstawowe cechy prestiżogenne uznał bogactwo, władzę i wiedzę – w ich historycznie zmiennych formach⁶. Zmysł estetyczny i smak artystyczny, określające sferę kulturowego szlachectwa, stały się dystynkcją statusu społecznego. Kolekcje dzieł sztuki, w części lub całości publicznie udostępniane, były na przestrzeni stuleci i wciąż pozostają niezmiennie elementem potwierdzającym status ich właścicieli.

Stanowią zewnętrzne świadectwo ich przynależności do elity społecznej. Bez wątpienia jednym z najszlachetniejszych obowiązków tejże elity jest obdarzanie społeczeństwa dziełami sztuki. Uprawianie mecenatu artystycznego i sprawowanie opieki nad żyjącymi artystami częstokroć idzie w parze z kolekcjonerstwem.

Kolekcjonerzy, stając się mecenasami, oraz muzea, pozyskując nowe dzieła, uprzednio z pasją przez lata gromadzone w jednym miejscu, tworzą rodzaj szczególnej symbiozy świata sztuki⁷. Kolekcjonerzy – przyjaciele muzeów, kupując, gdy brak środków w budżecie instytucji zaufania publicznego ogranicza jej zdolność w realizacji misji gromadzenia. Ich namiętność zyskuje tym samym odpowiedzialność za dziedzictwo, prywatny kapitał nabiera cech społecznego zaangażowania i otrzymuje rys komemoracji. Muzea, oferując najlepsze z możliwych miejsce dla nowych nabytków, zapewniają im naukową i konserwatorską opiekę, stają się gwarantem ich zachowania, trwania i szerokiej dostępności, wreszcie – popularyzacji wiedzy o nich. Trwały ślad w zbiorowej pamięci pozostawia także ów kolekcjonerski gest podarowania świadectwa przeszłości z myślą o przyszłości. Tak więc dzieła sztuki w muzeum z czasem zyskują szlachetną patynę, a ich dawni właściciele – godność i splendor darczyńców czy mecenasów sztuki.

Z inicjatywy Edwarda Osiny, prezesa zarządu Przedsiębiorstwa Budowlanego CALBUD sp. z o.o., szczecińskiego miłośnika

⁵ Ibidem, s. 7.

⁶ M. Weber, *Gospodarka i społeczeństwo. Zarys socjologii rozumiejącej*, Warszawa 2002 (oryg. *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, Tübingen 1922); zob. także: W. Wesółowski, H. Domański, *Prestiż – formy historyczne*, w: *Encyklopedia socjologii*, red. Z. Bokszański, red. nauk. H. Domański i in., Warszawa 2000, t. 3, s. 197.

⁷ *Das Geschenk der Kunst – Die Staatlichen Museen und ihre Sammler / The Gift of Art – The National Museums in Berlin and their Collectors*, Hrsg./ed. S. Luig, C.I. Steingraber, Berlin 2005.

i mecenasa sztuki – zainspirowanego przez Lecha Karwowskiego, dyrektora Muzeum Narodowego w Szczecinie – w maju 2013 roku, w stulecie otwarcia gmachu Muzeum Narodowego w Szczecinie przy Wałach Chrobrego, odbyło się pierwsze Zwyczajne Walne Zebranie Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie⁸. Stało się ono początkiem aktywnej działalności statutowej powstałego i zarejestrowanego kilka lat wcześniej stowarzyszenia. W kontekście narodzin tej szlachetnej inicjatywy społecznej należy wspomnieć o grupie 17 pasjonatów, która 19 marca 2008 roku podjęła decyzję o utworzeniu stowarzyszenia służącego wsparciem Muzeum Narodowemu w Szczecinie. Już wówczas, w czerwcu 2008 roku, Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie zostało zarejestrowane w Krajowym Rejestrze Sądowym, jednak mimo wytyczonych szczytnych celów nie rozpoczęło ono rzeczywistej działalności. Pięć lat później ideę reaktywowano, a nowi członkowie podjęli intensywną działalność.

Obecnie Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie liczy 153 członków: 119 członków zwyczajnych oraz 34 wspierających członków instytucjonalnych. Pracami kieruje liczący 11 osób zarząd stowarzyszenia⁹, którego prezesem jest Edward Osina, a wiceprezesami: Elżbieta Andrysiak-

Mamos, Danuta Falkowska, Maria Niewęglowska, Marek Kondziola, Robert Woźniak, Mirosław Moroz, Maciej Pirczewski i Ronald Laska. Funkcję skarbnika pełni Agnieszka Herok, a sekretarza – Maciej Luszawski. Nadzernym celem organizacji jest stałe wspieranie działalności Muzeum Narodowego w Szczecinie i współuczestnictwo w procesie rozwoju największej na Pomorzu Zachodnim instytucji kultury¹⁰. Zamierzenia te są realizowane przede wszystkim poprzez zakup dzieł sztuki, a następnie ich użyczenie w formie depozytu lub przekazanie w formie daru Muzeum Narodowemu w Szczecinie, a także organizowanie działań wspierających rozwój sztuki oraz edukacji artystycznej, historycznej i społecznej.

W grudniu 2014 roku Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie dokonało pierwszego zakupu – na aukcji w berlińskim domu aukcyjnym Auctionata nabyło i przekazało w formie depozytu muzeum *Portret rodziny Kühn*¹¹ Augusta Ludwiga Mosta, najwybitniejszego szczecińskiego twórcy doby *biedermeieru*¹². W kolejnych latach dzięki zaangażowaniu członków towarzystwa udało się w znaczący sposób rozbudować kolekcję dzieł tego artysty – dbając przy tym, by tworzony świadomie

⁸ S. Wasilewski, *Przyjaciele Muzeum*, „Zachodniopomorski Przedsiębiorca” 2014, nr 4, s. 60–61; Edward Osina: *Biznes musi nauczyć się dawać* [rozmowa red. Ewy Podgajnej z Edwardem Osiną], „Gazeta Wyborcza Szczecin”, 23.01.2015, <https://szczecin.wyborcza.pl/szczecin/7,34939,17298004,edward-osina-biznes-musi-nauczyc-sie-dawac.html> (dostęp 15.12.2024); E. Lipska, *Przyjaciele sztuki – sztuka przyjaciół*, „Szczeciner. Magazyn Miłośników Stolicy Pomorza” 2018, nr 11, s. 124–129.

⁹ <https://przyjacielemuzeum.pl/wladze-towarzystwa> (dostęp 15.12.2024).

¹⁰ Statut Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie: <https://przyjacielemuzeum.pl/statut-towarzystwa> (dostęp 15.12.2024).

¹¹ E. Gwiazdowska, D. Kacprzak, *Portret rodzinny we wnętrzu*, „Spotkania z Zabytkami” 2015, nr 3–4, s. 50–51; M. Kaczmarek, *Budowanie MOSTów... czyli między biznesem a sztuką*, „Zachodniopomorski Przedsiębiorca” 2014, nr 6, s. 52–53.

¹² *August Ludwig Most. Pomorski artysta epoki biedermeieru / August Ludwig Most. Der pommersche Künstler der Biedermeierzeit*, red./Hrsg. E. Gwiazdowska, R. Makąła, kat. wyst. / Ausst.-Kat., Muzeum Narodowe w Szczecinie 10.03–27.05.2007, Pommersches Landesmuseum Greifswald 8.11–2.12.2007, Szczecin 2007.

zespół jego prac stanowił zarówno reprezentatywny przegląd wątków i motywów ikonograficznych, jak i poszukiwań formalnych i rozwoju malarskiego stylu¹³. Dziś w szczecińskim muzeum znajduje się 13 obrazów tego malarza. W swoich zasobach posiada ono także zakupioną przy udziale środków towarzystwa w 2017 roku, liczącą blisko 70 prac tekę szkiców malarskich, rysunków, litografii, dopełnioną archiwalnymi fotografiami¹⁴. Zgromadzone tam oryginalne prace artysty pozwalają poznać wiele tajników jego warsztatu malarskiego. Są także interesującym dopełnieniem znajdujących się w Szczecinie jego ośmiu szkicowników rysunkowych, pochodzących ze zbiorów przedwojennego Muzeum Miejskiego¹⁵. Obecnie jest to największy zespół prac Augusta Ludwiga Mosta w Polsce – szczególnie cenny i ważny, stanowi bowiem ciekawe świadectwo sztuki tworzonej w połowie XIX wieku w Szczecinie.

Dekada aktywności Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie przy-

niosła początek budowania kolekcji, która stopniowo, zapewne wraz z zakupem kolejnych dzieł, będzie w przyszłości wzbogacana i rozwijana. Zbiór liczy już 101 dzieł – głównie obrazów, a także prac na papierze: rysunków i grafik, jak również rzeźb.

Do kolekcji dotychczas trafiły m.in. prace Juliusa Weydego, Eugena Dekkerta, Hansa Hartiga, Immanuela Meyera-Pyritzta czy Ottona Lämmerhirta, będące uzupełnieniem muzealnych zbiorów sztuki XIX i początku XX wieku, w mniej bądź bardziej bezpośredni sposób odwołującym się do przedwojennych szczecińskich zasobów muzealnych, dotkliwie uszczuplonych w wyniku działań wojennych. Współczesny kształt szczecińskiego muzeum oraz posiadane prace są wynikiem burzliwej dwudziestowiecznej historii Szczecina i Pomorza Zachodniego oraz skomplikowanych okoliczności politycznych i społecznych, w jakich przyszło działać jego twórcom oraz ich niemieckim, a po 1945 roku polskim następcom¹⁶.

¹³ E. Gwiazdowska, D. Kacprzak, *Dzieła Augusta Ludwiga Mosta. Dzieje minioniej i współczesnej kolekcji w szczecińskich zbiorach muzealnych*, „Cenne, Bez-cenne, Utracone” 2011, nr 1 (66), s. 28–34.

¹⁴ E. Gwiazdowska, *Zakup stulecia: teka warsztatowa Augusta Ludwiga Mosta w Muzeum Narodowym w Szczecinie*, „Szczeciner. Magazyn Miłośników Stolicy Pomorza” 2018, nr 11, s. 44–56.

¹⁵ E. Gwiazdowska, *Skicownicy pomorskiego malarza Ludwika Mosta w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie*, w: *Badania nad sztuką Pomorza. Materiały z sesji naukowej Oddziału Szczecińskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki „Sztuka Pomorza Zachodniego w świetle najnowszych badań”, Kamień Pomorski, 20–21 maja 1988 roku*, red. M. Glińska, B. Kosińska, Szczecin 1998, s. 157–167; K. Haese, *Vergleichende Betrachtungen zu Skizzenbüchern von Ludwig Most*, w: *Kultura i sztuka Szczecina w latach 1800–1945. Materiały Seminarium Oddziału Szczecińskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, 16–17 października 1998*, red. M. Glińska i in., Szczecin 1999, s. 159–165.

¹⁶ 1913. *Święto wiosny. Katalog wystawy jubileuszowej w stulecie otwarcia Gmachu Głównego Muzeum Narodowego w Szczecinie / 1913. Frühlingsweihe. Katalog der Ausstellung zum hundertjährigen Jubiläum der Eröffnung des Hauptgebäudes des Nationalmuseums*, red./Hrsg. S.P. Kubiak, D. Kacprzak, kat. wyst. / Ausst.-Kat., Muzeum Narodowe w Szczecinie 21.06–8.08.2013, Szczecin 2013; *100 lat muzeum w Szczecinie / 100 Jahre Museum in Stettin*, red. S.P. Kubiak, D. Kacprzak, Szczecin 2013; D. Kacprzak, *Muzeum Miejskie w Szczecinie (Museum der Stadt Stettin): historia lokalna – historia uniwersalna*, w: *Teraźniejszość przeszłości. Muzealnictwo i historiografia w Gdańsku i na Pomorzu do roku 1945*, red. E. Baryłewska-Szymańska, Gdańsk 2021, s. 244–269; D. Kacprzak, *Siła pogranicza. Muzeum Narodowe w Szczecinie w XXI wieku*, w: *Teraźniejszość przeszłości. Muzealnictwo oraz historiografia w Gdańsku i na Pomorzu po roku 1945*, red. E. Baryłewska-Szymańska, S. Bykowska, Gdańsk 2024, s. 458–509. Zob. także: S.P. Kubiak, *Macierz. Szczecińskie muzea i sztuka dla Nowego Pomorzanina 1910–1945*, Szczecin 2023.

Za sprawą zaangażowania Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie do muzealnej kolekcji powrócił obraz Ottona Lämmerhirta, przekazany w darze Musem der Stadt Stettin w drugiej połowie 1916 roku przez Leo Manassego w imieniu poległego w czasie działań pierwszowojennych brata Paula¹⁷. Podczas wystawy *Stettin/Szczecin – jedna historia*¹⁸ w obu jej odsłonach – w Muzeum Narodowym w Szczecinie, a wcześniej w duńskim Bornholms Kunstmuseum – prezentowany był m.in. obraz Augusta Ludwiga Mosta, zakupiony przez Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie w 2016 roku w Dreźnie – okazały portret kilkulatniego Emila Baesemanna, syna Gottlieba Baesemanna i Emilii z domu Liebe, bawiącego się z psem na oplecionej winoroślą werandzie rodzinnej posiadłości. Warto zwrócić w tym miejscu uwagę na interesującą koincydencję: otóż do muzeum za sprawą towarzystwa trafił obraz zapewne zamówiony u Augusta Ludwiga Mosta przez ojca chłopca, który na kartach historii szczecińskiego muzealnictwa zapisał się także jako jego mecenas dziewiętnastowiecznej kolekcji muzealnej. Jesienią 1870 roku

na podstawie zapisu testamentowego po zmarłym kupcu Gottlieb Baesemannie do muzealnych zasobów trafił pejzaż włoski – *Okolice Sorrento* Johanna Wilhelma Schirmera (niestety, jego obecne miejsce przechowywania pozostaje nieznane).

Jacek Purchla w swoich rozważaniach na temat dziedzictwa przypomniał słowa Thomasa Manna:

(...) iż kultura to umiejętność dziedziczenia. Dziedziczenie dotyczyć może nie tylko jednostek, ale i różnych grup społecznych, w tym narodów i całej ludzkości. Dziedzictwo jest więc procesem nieustannej reinterpretacji przeszłości, w którym zasadniczą rolę odgrywają nasza pamięć i nasz wybór¹⁹.

Podobnie jak Muzeum Narodowe w Szczecinie jest spadkobiercą blisko półtorawiecznej tradycji pomorskiego muzealnictwa, nie będąc prawnym sukcesorem przedwojennych niemieckich instytucji muzealnych, tak Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie w swoisty sposób odwołuje się do bogatej tradycji Szczecińskiego Towarzystwa Muzealnego (*Stettiner Museumsverein*) i czerpie z niej inspirację, pozostając współczesną autonomiczną inicjatywą społeczną, bez jakichkolwiek formalnych związków z wcześniejszą organizacją.

Tworzenie się lokalnego środowiska artystów oraz rozwój życia artystycznego w nadodrzańskiej metropolii przełomu XIX i XX wieku, mieście skoncentrowanym wokół portu i przemysłu ciężkiego, następowało powoli i nie bez trudu. Sztuki plastyczne były pojmowane przede wszystkim jako dekoracyjna

¹⁷ D. Kacprzak, *Wokół jednego zabytku: „Bornholm” Ottona Lämmerhirta powrócił do szczecińskiego muzeum*, „Spotkania z Zabytkami” 2019, nr 5–6, s. 28–29.

¹⁸ L. Kærulff Møller, B. M. Wolska, *Længsel. Værker fra Nationalmuseet i Szczecin*, udstillingskatalog Bornholms Kunstmuseum 6.12.2020–18.04.2021, Bornholm 2020; D. Kacprzak, S.P. Kubiak, L. Kærulff Møller, B.M. Wolska, *Stettin/Szczecin – jedna historia. Sztuka XIX i XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie / Stettin/Szczecin – eine Geschichte. Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts aus dem Bestand des Nationalmuseums Stettin*, kat. wyst. / Ausst.-Kat., Bornholms Kunstmuseum 6.12.2020–18.04.2021, Muzeum Narodowe w Szczecinie 4.06–14.11.2021, Bornholm–Szczecin 2021.

¹⁹ J. Purchla, *Dziedzictwo kulturowe*, w: *Kultura a rozwój*, red. J. Hausner, A. Karwińska, J. Purchla, Warszawa 2013, s. 39.

oprawa codzienności, dostarczająca splendoru, służąca podkreśleniu pozycji społecznej wystrój wnętrz. W epoce określanej często jako „czas towarzystw” w Szczecinie odbywał się proces tworzenia publicznych zbiorów i miejskiej instytucji muzealnej²⁰. Gdyby nie determinacja i hojność przedwojennych mieszkańców Szczecina, zarówno gmach muzeum na Wałach Chrobrego mógłby nie istnieć, jak i nie ukonstytuowałyby się kolekcje muzealne. To dary i testamentowe legaty zamożnych i zaangażowanych społecznie mieszkańców, zapisane z intencją muzealną, legły u genezy tworzącej się instytucji.

Wytyczanie ścieżek rozwoju życia artystycznego miasta i pomnażanie zasobów muzealnych następowało w Szczecinie nie bez społecznego oporu, dość wspomnieć tutaj powszechnie znane dyskusje wokół zakupów dzieł, dokonywanych przez Waltera Riezlera, przybyłego do Szczecina z Monachium w 1910 roku dyrektora dopiero mającego się otworzyć Muzeum Miejskiego (*Aleja koło Arles* Vincenta van Gogha czy zespół grafik ekspresjonistycznych Moritza Melzera)²¹. Dyrektorska wizja wobec niewielkiej liczby dotychczas posiadanych cennych dzieł sztuki dawnej podążała w kierunku rozwijania popularyzowanego przez Ludwiga Justiego,

dyrektora Galerii Narodowej w Berlinie, „muzeum żyjących” (*Museum der Lebenden*), będącego rodzajem galerii sztuki współczesnej²². Zadanie to pomagały wdrażać, daleko bardziej niż oficjalne deputacje magistratu, zarówno prywatne fundacje (m.in. Fundacja Keddigów²³), jak i Szczecińskie Towarzystwo Muzealne (*Stettiner Museumsverein*), związane z inicjatywą Waltera Riezlera 3 lutego 1911 roku. Formalnym wzorem dla Szczecińskiego Towarzystwa Muzealnego było oczywiście powstałe w 1897 roku z inspiracji Wilhelma von Bodego berlińskie Towarzystwo Muzeum im. Cesarza Fryderyka (*Kaiser-Friedrich-Museumsverein*)²⁴, stając się punktem odniesienia dla większości analogicznych towarzystw działających przy niemieckich muzeach, jak choćby *Kunsthalle* w Hamburgu czasów Alfreda Lichtwarka²⁵. Szymon Piotr Kubiak wskazuje, że Walter Riezler osobistą inspirację:

(...) czerpał z działalności muzeum Folkwang w Essen i *Kunsthalle* w Mannheim, które kolekcjonowały arcydzieła współczesności, a także instytucji w podobnych do Szczecina pod względem kupieckiego charakteru miastach nadreńskich: Kolonii (*Wallraf-Richartz-Museum*), Elberfeld

²⁰ M. Szukała, *Powstanie i działalność Towarzystwa Historii Starożytności Pomorza w Szczecinie w latach 1824–1918: z dziejów pomorskiej nauki i kultury XIX i początku XX w.*, Szczecin 2000.

²¹ D. Kacprzak, „Szczecińskie walki o sztukę”, czyli o pomorskim spotkaniu Polikleta z Vincentem van Goghem u schyłku belle époque, „Pamiętnik Sztuk Pięknych / Fine Arts Diary” (Nowa Seria) 2015, nr 10: *Fin de siècle odnaleziony. Mozaika przełomu wieków / Fin de siècle rediscovered. A Mosaic of the Turn of the Century*, red./ed. E. Frąckowiak, P. Kopszak, M. Romeyko-Hurko, s. 147–156. Zob. także: M. Vergoossen, *Kunstvereinskunst. Ökonomie und Ästhetik bürgerlicher Bilder im 19. Jahrhundert*, Weimar 2011.

²² Zob. *Aufbruch in die Moderne. Sammler, Mäzene und Kunsthändler in Berlin 1880–1933*, Hrsg. A.-D. Ludwig, J. H. Schoeps, I. Sonder, A.-C. Augustin, Köln 2012.

²³ B. Kozińska, *Fundacja Keddigów i ich kolekcja malarstwa w szczecińskim muzeum. Kulisy pozyskiwania i finansowania zbiorów*, „Materiały Zachodniopomorskie” (Nowa Seria), t. 14: 2018, s. 265–274.

²⁴ S. Kuhrau, *Der Kunstsammler im Kaiserreich. Kunst und Repräsentation in der Berliner Privatsammlerkultur*, Kiel 2005.

²⁵ *Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933*, Hrsg. U. Luckhardt, U.M. Schneede, Ausst.-Kat., Hamburger Kunsthalle 23.03–17.06.2001, Hamburg 2001.

(Stadtmuseum Elberfeld) i Barmen (Kaiser-Wilhelm-und-Friedrich-Ruhmeshalle)²⁶.

Akces do szczecińskiego towarzystwa oraz przedłużenie członkostwa na kolejny rok następowały po wpłacie minimalnej kwoty 20 marek. Zachęcano także do jednorazowych przekazów 1000 marek – wpłata w tej wysokości zapewniała członkowi dożywotnią przynależność. Towarzystwo, reprezentowane przez wybierany co trzy lata zarząd, liczyło początkowo 156 członków. Funkcję sekretarza piastował Walter Riezler, pierwszym prezesem został Heinrich Dohrn jr.²⁷, a po jego śmierci w październiku 1913 roku na czele grona miłośników sztuki i muzeum stanął znany i ceniony w Szczecinie chirurg, dyrektor Szpitala Miejskiego na Pomorzanach, a wcześniej główny lekarz w zakładzie opiekuńczo-szpitalnym Betania, profesor Heinrich Haeckel. Wówczas Towarzystwo liczyło 186 członków.

Zbiory towarzystwa zdeponowane w Muzeum Miejskim stopniowo powiększały się. W 1913 roku zakupiono *Chłopca z psem* Narcissé'a Virgilia Díaza de la Peñi i dyplomową pracę *Biegacz* Hermanna Bleekera. Wśród

nabytków znalazły się także m.in. prace: Maxa Beckmanna (*Poranek w Scheveningen*), Lovisa Corinthy (*Czarna maska*), Lyonela Feiningera (*Kościół wiejski*), Alexandra Kanoldta (*Martwa natura*), Ernsta Ludwiga Kirchnera (*Kobieta w zieleni*), Oskara Kokoschki (*Siedzący chłopiec*), Conrada Adolfa von Lattnera (*Pomorskie miasto portowe*), Emila Noldego (*Mak*) czy też dwie awangardowe prace Ludwiga Giesa – zakupiony w 1922 roku drewniany *Krucyfik* oraz pozyskana w 1927 roku rzeźba ceramiczna *Owca*. W późniejszym okresie działalności – od końca lat 20. i w latach 30. – Szczecińskie Towarzystwo Muzealne w mniejszym stopniu nabywało dzieła, a jego aktywność skoncentrowała się na wsparciu organizowanych wystaw, m.in. członków Berlińskiej Wolnej Secesji. W czasie drugiej wojny światowej zawiesiło formalnie swoją działalność. Zdeponowane w Muzeum Miejskim zbiory Towarzystwa podzieliły wojenny los kolekcji muzealnej. Wiele cennych dzieł przepadło w 1937 roku podczas bezprecedensowej akcji „oczyszczania muzeów” ze „sztuki zwyrodniałej”²⁸. Inne w wyniku

²⁶ S.P. Kubiak, *Towarzystwo muzealne przy niemieckim Muzeum Miejskim w Szczecinie*, <https://przyjaciele-muzeum.pl/publikacja/172> (dostęp 16.12.2024).

²⁷ D. Kacprzak, *‘Nos Graeci, nos Romani, nos Pomerani: dziedzictwo starożytności’ – dziedzictwo początku XX wieku. Szczecińska kolekcja antyczna Heinricha Dohrna*, w: *Po nich dziedziczymy. Materiały opracowane z okazji obchodów Zachodniopomorskich Dni Dziedzictwa 2022*, red. A. Bartczak, M. Witek, Szczecin 2022 s. 51–74. D. Kacprzak, *Ancient Roots of Europe: Heinrich Dohrn Jr. And His Antique Collection for the City Museum in Stettin*, w: *Mapping Art Collecting in Europe, 1860–1940. Eastern and Western Sociocultural Perspectives*, ed. M. Woźniak-Koch, Paderborn 2023, s. 257–274, Fokus. Neue Studien zur Geschichte Polens und Osteuropas / New Studies in Polish and Eastern European History, vol. 10.

²⁸ D. Kacprzak, *Sztuka zwyrodniała ze zbiorów Muzeum Miejskiego w Szczecinie w świetle źródeł archiwalnych / Klassische Moderne – Entartete Kunst au dem Bestand des Stettiner Stadtmuseums im Licht der archivischen Quellen*, w: *Szczecińskie awangardy / Stettiner Avantgarden*, red./Hrsg. S.P. Kubiak, kat. wyst. / Ausst.-Kat., Muzeum Narodowe w Szczecinie, 23.11.2017–14.01.2018, Szczecin 2017, s. 165–346. D. Kacprzak, *Ze studiów nad „sztuką zwyrodniałą” dwadzieścia lat po Konferencji Waszyngtońskiej. Przypadek Szczecina (Museum der Stadt Stettin), „Muzealnictwo”, R. 60: 2019, s. 175–191.; D. Kacprzak, *Nicht nur der Kruzifixus von Ludwig Gies... Zur „Entarteten Kunst” aus dem Bestand des Städtischen Museums Stettin / Not Just the Gies Crucifix: On „Degenerate Art” from the Holdings of the Städtische Museum Stettin*, w: *„Entartete Kunst” in Breslau, Stettin und Königsberg*, Hrsg. M. Hoffmann, A. Hüneke, Paderborn 2021, s. 104–124, Schriften der Berliner Forschungsstelle „Entartete Kunst”.*

zawieruchy wojennej uległy rozproszeniu i rozmaitym przemieszczeniom, część z nich zaginęła bądź została zniszczona, nieliczne znajdują się dziś w zbiorach obecnego Muzeum Narodowego w Szczecinie.

W ciągu minionej dekady działalności Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie stopniowo wykrystalizował się jego profil kolekcjonerski. Jest on po części służebny wobec zasobów muzealnych. Dość wyraźnie zarysowują się trzy nurty zainteresowań. Poza budowaniem kontekstów i odniesieniami do przedwojennych szczecińskich zasobów artystycznych, podkreślających *genius loci* nadodrzańskiej metropolii, towarzystwo służy wsparciem dla muzealnej polityki nabywania muzealiów, głównie w zakresie sztuki polskiej XIX i pierwszej połowy XX wieku – malarstwo akademizmu i historyzmu oraz malarstwo kierunków skrajnej awangardy międzywojennej. Wspólne działania Towarzystwa i Muzeum, pozwalające uzupełniać najdotkliwsze luki w zbiorach, stanowią priorytet w kontekście planowanego stworzenia stałej, skonstruowanej problemowo Galerii Sztuki Europejskiej XIX i pierwszej połowy XX wieku. Przywołując muzealną strategię, Dział Sztuki Europejskiej 1800–1945 Muzeum Narodowego w Szczecinie gromadzi dzieła malarstwa i rzeźby powstałe od zarania klasycyzmu do wyczerpania się stylistyk związanych z generacją dwudziestolecia międzywojennego. W perspektywie polityczno-kulturalnej są to pamiątki głębokich przemian uniwersalnego świata nowoczesności, zapoczątkowanych w czasach wielkiej rewolucji francuskiej i mających kulminację w umocowaniu się nowych podziałów ideologicznych po zakończeniu drugiej wojny światowej. Świadectwa romantycznego czasu „burzy i naporu”, realistycznych i akademickich konwencji towarzyszących rozkwi-

towi burżuazji, modernistycznych kierunków fin de siècle'u, patriotycznych powinności żywionych przez artystów w okresie emancypacji narodów, pluralizmu stylistycznego budowniczych Nowej Europy okresu międzywojennego oraz powojennych, paneuropejskich prób urzeczywistnienia idei rewolucji proletariackiej pozwalają zarysować kulturowe dzieje Starego Kontynentu w erze szybkich i zasadniczych przemian.

W tym kontekście uzasadnienie zyskuje wsparcie finansowe towarzystwa przy zakupie do zbiorów muzealnych w 2016 roku obrazu *Bez ziemi. Pomorzanie wyparci przez Niemców na wyspy Bałtyku* autorstwa Wojciecha Gersona, nestora polskiej szkoły narodowej – absolwenta petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych, profesora warszawskiej Klasy Rysunkowej. Obraz jest jedynym tej klasy przykładem w szczecińskich zbiorach charakterystycznego dla historyzmu gatunku wielkoformatowych scen historycznych, który poprzez swą tematykę inspiruje do dyskusji o skomplikowanej historii Pomorza. Zakup tej wielkoformatowej akademickiej kompozycji doskonale dopełnił posiadany uprzednio zespół czterech skromniejszych prac tego twórcy: *Portret Rozalii Winter* (1850), reprezentujący wczesny okres twórczości malarza, *Pejzaż z wiatrakami* (1855), stanowiący jedną z pierwszych prób utrwalania rodzimej przyrody, *Krajobraz tatrzański* (1893), będący egzemplifikacją dojrzałego stylu artysty, oraz *Przysięgę na szarotkę* (1867) – kompozycja nabyta w 1997 roku, uchodząca za jedno z najbardziej charakterystycznych dla Gersona scen rodzajowych inspirowanych życiem polskiego ludu.

Ważną inicjatywą Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie jest budowa własnej kolekcji sztuki współczesnej, głównie artystów szczecińskich. To trzeci



z wspomnianych nurtów profilu kolekcjonerskiego, w którym wybory dokonywane są zazwyczaj w pełni samodzielnie, bez angażowania głosu eksperckiego muzealników. W zbiorach Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie znaleźli się twórcy reprezentujący kilka generacji lokalnej sceny artystycznej: Przemysław Cerebież-Tarabicki, Jerzy Chimiak, Sławomir Lewiński, Katarzyna Szeszycka, Maciej Woltman i Wojciech Zieliński.

Będąca świadectwem odpowiedzialnej społecznie aktywności współczesnego biznesu, wyrazem wzrastającej świadomości zaangażowania w kulturę ze strony współczesnych przedsiębiorców, rodząca się w dyskusji z muzealnikami kolekcja dzieł sztuki Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie wydaje się trwale wpisana

w krajobraz artystyczny Szczecina. Niektóre z prac weszły już do krwioobrotu muzealnego, wystawienniczego i naukowego.

Z okazji jubileuszu 10-lecia działalności Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie w pierwszych dniach lata 2023 roku przygotowana została okolicznościowa wystawa, prezentująca ponad 20 dzieł ze zgromadzonej dotychczas kolekcji²⁹. Obecnie „nieregularnemu” jubileuszowi towarzyszy niniejsza publikacja.

²⁹ *Dzieląc się pięknem. Kolekcja Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie*, Muzeum Narodowego w Szczecinie – Muzeum Sztuki Współczesnej, 23–25.06.2023. Zob.: K. Pohl, *Dzieląc się pięknem. Kolekcja Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie*, „Obserwator Morski” 2023, nr 8 (183), s. 28–29.

Katalog dzieł

1702 Pitigliano – 1788 Florencja

Artysta nieznany wg Francesca Zuccarellego

Obrazy powstały na podstawie kompozycji Francesca Zuccarellego. Pochodzący z Toskanii malarz kształcił się początkowo w Rzymie u Giovanniego Marii Morandiego (1622–1717) i Pietra Nelli (1672–1740), a następnie we Florencji u pejzażysty Paola Anesiego (1697–1773), który wywarł duży wpływ na jego późniejszą twórczość.

W 1732 roku przeniósł się do Wenecji, gdzie zyskał uznanie przede wszystkim jako twórca arkadyjskich pejzaży. Współpracował m.in. z tamtejszymi weducistami: Bernardem Bellottem (1721–1780) i Antonim Visentinim (1688–1782). W latach 1752–1762 i 1765–1771 Zuccarelli podróżował do Anglii, gdzie jego obrazy cieszyły się dużym powodzeniem; w 1768 został członkiem-założycielem Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Londynie (Royal Academy of Arts). Kompozycje Zuccarellego były wielokrotnie reprodukowane i wykorzystywane jako motywy dekoracyjne m.in. na meblach oraz porcelanie. Kopiowanie dzieł uznanych mistrzów było w okresie nowożytnym powszechną praktyką. Dla omawianych supraport jako wzory posłużyły miedzioryty Francesca Bartolozziego (1727–1815) z serii czterech grafik z pejzażami bukolicznymi (*Quattro paesaggi*

da Zuccarelli), opublikowanych około 1760 roku w Wenecji w wydawnictwie Josepha Wagnera.

Supraporty z malowanymi na płótnie idyllicznymi pejzażami z rzeką i scenami pasterskimi ujęte zostały w znakomite rzeźbiarsko, snycerskie ramy o rokokowych motywach. Na jednym z obrazów dwie pasterki odpoczywają przy wodospadzie, spoglądając w stronę dwóch chłopców; młodszy z nich wspina się na skałę z wędką w ręku, a starszy gra na fujarce. W oddali, na horyzoncie widnieje sylweta miasta z wieżą kościoła. Drugie malowidło ukazuje młodą wieśniaczkę z małym chłopcem, która przysiadła nad brzegiem rzeki z koszykiem w dłoni. Za nimi starszy chłopak łowi ryby, zaś z lewej strony nadchodzi kobieta z nosidłem na wodę. W tle po prawej stronie widoczne są fragmenty zabudowań. Obie sceny ukazują w idealizowany sposób proste,

szczęśliwe życie ludu na tle nieskażonej natury, z dala od cywilizacji – topos arkadyjski sformułowany na nowo w XVIII wieku m.in. przez Jeana Jacquesa Rousseau w *Rozprawie o naukach i sztukach* (1750). Piękno przyrody zostało podkreślone elementami o malowniczym charakterze, takimi jak wodospad, kaskada na rzece, skały czy pojedyncze, fantazyjnie powyginane drzewa.

Obrazy prezentują przeciętną jakość, postaci malowane są dość schematycznie, w stosunku do grafik widoczna jest też redukcja niektórych elementów kompozycyjnych, są jednak interesujące jako przykłady zainteresowania idyllicznymi pejzażami włoskimi. Według informacji na odwrociach supraporty stanowiły zapewne wyposażenie zamku w Szczecinie. Tematyka i charakter obrazów wskazywałaby na ich pochodzenie z apartamentów mieszkalnych, a czas powstania określić można najpewniej na lata 60. lub 70. XVIII wieku. Wydaje się prawdopodobne, że mogły one zdobić pomieszczenia przygotowane w 1769 roku dla księżnej Elżbiety Krystyny von Braunschweig-Wolfenbüttel (1746–1840), byłej żony pruskiego następcy tronu Fryderyka Wilhelma II (panującego w latach 1786–1797), dla której Szczecin stał się miejscem zesłania. Księżna wraz z niewielkim dworem zajmowała apartamenty w zachod-

nim skrzydle zamku (wcześniej służące jako mieszkanie komendanta twierdzy). Pozostała część dawnej rezydencji książąt pomorskich przeznaczona była na cele administracyjne. Po śmierci księżnej w 1840 roku skrzydło zachodnie zostało gruntownie przebudowane, wtedy też usunięto wszystkie elementy wyposażenia apartamentu Elżbiety. Do naszych czasów nie zachowało się nic z barokowego wyposażenia szczecińskiego zamku, nie są też znane przedstawienia jego wnętrza z tamtego okresu. Być może para supraport stanowi jedyny ślad dający wyobrażenie o jego ówczesnym charakterze.

Wybrana bibliografia: Arthur Namslau, *Festschrift zur Einweihung des neuen Regierungsgebäudes in Stettin*, Stettin 1911; Winfried Baer, Ilse Baer, Suizanne Grosskopf-Knaack, *Von Gotzkowsky zur KPM. Aus der Frühzeit des friderizianischen Porzellans*, Ausst.-Kat., Schloß Charlottenburg, Berlin 1986; Federica Spadotto, *Francesco Zuccarelli*, Milano 2007; Chiara Lo Giudice, *La fortuna delle invenzioni di Amigoni, Zocchi e Zuccarelli nelle arti decorative*, „Ricche Minere” 2017, No. 7, s. 101–119; Michael Lausberg, *Grundzüge der Kunst der Landschaftsmalerei: Cyclorama, Veduten und die Sehnsucht nach Arkadien*, Hamburg 2018.

Monika Frankowska-Makala





1. **Para supraport ze scenami pasterskimi w pejzażu**, lata 60.–70. XVIII wieku

Olej, płótno (dublowane), ramy drewniane, rzeźbione, złoczone i srebrzone, 84 × 105 cm,
w ramach 112 × 123 cm

nsygn., ndat., na odwrociach obu ram znajdują się kartki z notatkami piórem:

1. *Nach dem unten rechts befindlichen / (jetzt etwas verwischten) Namenzeichen / gemalt von Boucher. Beide [...] / bilder [sollen?] aus dem Schlosse in Stettin / [stammen?];*
2. *Nach dem rechts unten ganz deutlich / lesbaren Namenschrift gemalt von / Boucher (Francois geb. 1704 zu Paris / gest. 1770) / M. [...Rochsler?]*

oraz naklejki z drukowanymi numerami: 1. 33; 2. 34

Zakup (częściowo sfinansowany ze środków TPMNS): Wenzel Kunsthandel, Bamberg, 8.03.2019
Muzeum Narodowe w Szczecinie, nr inw. MNS/Szt/1412/1–2

(1748 Schwedt – 1808 Berlin)

David Gilly

Budowniczy, architekt, kartograf, urzędnik pruskiej służby cywilnej, pedagog. Potomek francuskich hugenotów, którzy uciekając z Francji przed religijnymi prześladowaniami w 1699 roku, schronili się w Prusach. Syn Jacques’a Gilly’ego, kupca zamieszkałego w margrabstwie Schwedt nad Odrą.

Po zdobyciu podstaw wykształcenia podjął w 1763 roku pracę zawodową przy melioracji dolin Warty i Odry, prowadzonej przez państwo w celu uzyskania terenów pod osadnictwo i gospodarkę rolną. Brał również udział w odbudowie twierdz w Kostrzynie nad Odrą (Küstrin) i Gorzowie Wielkopolskim (Landsberg an der Warthe). Pracując pod kierownictwem specjalisty w tej dziedzinie, Franza Balthasara Schönberga von Brenckenhoffa, oraz pod okiem Isaaka Jacoba von Petriego, inżyniera, kartografa i architekta, a także budowniczego Hahna i inżyniera Müllera, zdobył wiedzę, umiejętności i doświadczenie, które zapewniły mu szybki awans oraz karierę budowniczego i urzędnika budowlanego. Już w 1766 roku został kierownikiem, a w 1770 roku zdał egzamin na krajowego budowniczego w powołanym wówczas w Berlinie Wyższym Departamencie Budownictwa (Oberbaudepartement). Osiadł w Dąbiu (Altdamm), a je-

go pierwszym zadaniem na nowym stanowisku był nadzór nad obniżeniem lustra wody jeziora Miedwie (Madüsee). W latach 1772–1779 pełnił w Stargardzie funkcję krajowego mistrza budowlanego (Landbaumeister). Od 1779 roku w Szczecinie był dyrektorem budowlanym Pomorza (Baudirektor). Nadzorował planowanie i wznoszenie nowych budowli finansowanych przez państwo, wprowadzanie norm projektowych. Przygotował plany odbudowy spalonych miast: Dobrzan (Jacobshagen) i Suchania (Zachan). W 1788 roku awansował do rangi Tajnego Wyższego Radcy Budowlanego (Geheimer Oberbaurat) w Wyższym Departamencie Budownictwa w Berlinie (Oberbaudepartement), a w 1798 roku został drugim dyrektorem tego urzędu. Był odpowiedzialny za administrację budowlaną na Pomorzu oraz w Prusach, planowanie zabudowy, projekty dla urzędników budowlanych. W 1793 roku podjął działalność pedagogiczną w za-

łożonej przez siebie szkole budownictwa (Bauschule), a potem starania o powołanie w Berlinie Akademii Budownictwa (Bauakademie), uwieńczone sukcesem w 1799 roku. Od 1797 roku zajmował się publikowaniem swoich osiągnięć, doświadczeń i refleksji dotyczących różnych gałęzi budownictwa. Jego podręcznik sztuki budowlanej (*Handbuch für Landbaukunst*) był wznawiany aż do 1836 roku. Wśród uczniów Gilly'ego byli m.in.: czynny w Prusach i na Pomorzu Karl Friedrich Schinkel, pracujący w Bawarii Leo von Klenze, działający w Badenii Friedrich Weinbrenner oraz tworzący w Finlandii Carl Ludwig Engel, a także rysownik i badacz reliktyw starożytności Karl Haller von Hallerstein.

Drukowana mapa powstała na podstawie rękopisu sporządzonego przez Davida Gilly'ego. Budowniczy poprzedził wykreślenie mapy przygotowaniem, które rozpoczął w 1785 roku. Dokonał pomiarów lasów pruskiej Prowincji Pomorze (Provinz Pommern), opracował mapę jeziora Miedwie i jego okolic. Przystudiował i uwzględnił przy pracy nad mapą istniejące dokumenty, takie jak plany miast, szczegółowe opracowania kartograficzne oraz opis Pomorza Ludwiga Wilhelma Brüggemanna. Rękopis mapy wyrysował w skali 1:172 500. Mapę drukowano w Berlinie. Odbitki były przeznaczone dla urzędów administracji terenowej. Zachowało się ich niewiele, a podczas wojny Prus z Francją matryce drukarskie zostały skonfiskowane przez armię napoleońską i wywiezione nad Sekwanę.

Mapa obejmowała obszar historycznego państwa Gryfitów wraz z terenami przygranicznymi, od meklemburskiego miasta Malchin na zachodzie po miejscowość Rybno (Rieben) i jezioro Żarnowieckie (Zarnowitzer See) na wschodzie; od pomorskiej miejscowości Tötze na północ od miasta Loitz po miejscowość Danków (Tankow) na południu

ziemi stargardzkiej. Gilly oznaczył na mapie granice powiatów, prowincji, dóbr kapituł kamieńskiej i kołobrzesckiej oraz probostwa w Kukułowie (Kucklow). W sieci dróg wyróżnił drogi pocztowe, handlowe (służące także do przemarszu wojsk) oraz gminne. Przedstawił sieć hydrograficzną: bieg rzek, strumieni, linii wodnej jezior i morza oraz kanały, tamy i rowy. Pokrycie terenu opisał, podając zasięg lasów, terenów podmokłych i łąk. Uwzględnił bardzo bogatą sieć osadniczą z podziałem na: miasta ufortyfikowane i nieufortyfikowane, wsie, folwarki, zagrody, leśniczówki, gospody. Forma znaków mówiła też o istnieniu kościoła w danej miejscowości. Za pomocą graficznej formy zapisu nazw wskazał miasta domenalne (należące do włości królewskich), prywatne, małe miejscowości i pojedyncze zagrody. Urządzenia, takie jak młyny i wiatraki czy miejsca sprawowania sądów, nie są opisane nazwami, ale określone znakami kartograficznymi.

Wybrana bibliografia: Hermann Schmitz, *Die Baumeister David Gilly und Friedrich Gilly in ihren Beziehungen zu Pommern*, "Monatsblätter Gesellschaft für Pommersche Geschichte und Altertumskunde" 1909, Jg. 23, T. 1, Nr. 6, s. 81–87; Mieczysław Stelmach, *David Gilly i jego mapa Pomorza Zachodniego z 1789 r.*, „Przegląd Zachodniopomorski” 1983, t. 27, z. 1–2, s. 237–244; Mieczysław Stelmach, *Pomorze i Szczecin na dawnych mapach, planach i widokach. Pommern und Stettin auf alten Karten, Plänen und Ansichten. Collection Niewodniczański (Bitburg)*, kat. wyst. / Ausst.-Kat., Zamek Książąt Pomorskich / Schloß der Pommerschen Herzöge, czerwiec / Juni 1998, Szczecin 1998; Gottfried Loeck, *David Gilly's Beiträge zur Entwicklung der Kartographie Pommerns*, "Baltische Studien" 1990, Bd. 76 (N.F.), s. 134–148; Mieczysław Stelmach, *Historia kartografii Pomorza Zachodniego*



do końca XVIII wieku, Szczecin 1991; David Gilly, *Erneuerer der Baukultur*, Hrsg. Eduard Führ, Anna Teut, Münster–New York–München–Berlin 2008; Anna Teut, *David Gilly 1748–1808. Ein Preussischer Landbaumeister Leben – Werk – Wirkung, Eine Ausstellung von Anna Teut*, [Berlin] 2008 (drukowana wersja wystawy planszowej); *David*

Gilly (1748–1808) i Friedrich Gilly (1772–1800). Pomorskie aspekty twórczości dwu pruskich architektów, red. Ewa Gwiazdowska, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Szczecinie 23.04–13.06.2010, Szczecin 2010.

Ewa Gwiazdowska



2. *Mapa Pomorza w granicach Państwa Pruskiego (Karte des Königl. Preuss Herzogthums Vor. und Hinter Pommern nach Specielle Vermessungen entworfen von D[avid] Gilly, in Kupfer ausgeführt im Jahre 1789 von D[aniel] F[riedrich] Sotzmann...zu Berlin)*, 1789 miedzioryt, papier pocięty na arkusze formatu kieszonkowego, naklejony na płótno, 101 × 221 cm
rytował Daniel Friedrich Sotzmann (1754–1840), geograf Akademii Nauk w Berlinie
zakup: od Małgorzaty Kucharskiej, 11.08.2015
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie, depozyt w Muzeum Narodowym w Szczecinie od 4.11.2015, nr inw. MNS/D/443

(1807 Szczecin – 1883 Szczecin)

August Ludwig Most

Malarz, grafik, pedagog. Pochodził ze szczecińskiej rodziny rzemieślniczej, której przedstawiciele zajmowali się głównie ślusarstwem. Po zdobyciu podstaw wykształcenia udał się do Stargardu, gdzie uczył się zawodu u Friedricha Augusta Thiego (?–1829), malarza i nauczyciela gimnazjalnego.

W 1824 roku uzyskał dyplom czeladnika i w następnym roku podjął studia w Królewskiej Pruskiej Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie (Königlich Preußische Akademie der Künste). Kontynuował je z sukcesami do 1830 roku z przerwą w 1828 roku. Rysunek studiował u Ferdinanda Collmanna, pejzaż u Petera Ludwiga Lütkego, kopiowanie form gipsowych u Johanna Gottfrieda Niedlcha, rysowanie modelu u Johanna Gottfrieda Schadowa, ówczesnego dyrektora akademii, a sceny figuralne u krajana, Heinricha Lengericha. Doskonalił swój warsztat w Dreźnie, gdzie w 1831 roku ożenił się z Caroline Wilhelmine Henriette Krugner (1806–1840). Zamieszkał w podmiejskiej dzielnicy Loschwitz i tam przyszło na świat dwoje z pięciorga dzieci. Zajmował się nie tylko malowaniem, lecz także promował swą twórczość, współpracując z periodykiem „Bilderchronik des Sächsischen Kunstvereins”, który drukował reprodukcje obrazów Mosta. W 1834 artysta

zdecydował się na powrót do rodzinnego miasta, co zaakcentował zorganizowaniem monograficznej wystawy swoich dzieł. Było to pierwsze tego typu przedsięwzięcie w stolicy Pomorza i świadczyło o nowoczesnym podejściu Mosta do swej pracy zawodowej, poczuciu świadomości, że wymaga ona promowania, aby stała się znana, ceniona i umożliwiała utrzymanie się ze zleceń. Wkrótce malarz wziął udział w inicjatywie powołania związku artystów Pomorskiego Stowarzyszenia Sztuki (Kunstverein für Pommern). Organizacja rozpoczęła funkcjonowanie na mocy statutu z 9 września 1834 roku, a Most znalazł się w zarządzie wraz z rajcą miejskim Diekhoffem, dyrektorem gimnazjum dr. Karlem Friedrichem Wilhelmem Hasselbachem, kupcem i generalnym konsulem Królestwa Sycylii Augustem Heinrichem Lemoniusem, pułkownikiem Friedrichem Wilhelmem von Neindorffem, radcą wymiaru sprawiedliwości Remym, zarządcą

majątkowym Sachsem oraz kupcem i właścicielem browaru Heinrichem Scheefferem. Od następnego roku co dwa lata związek organizował wystawy miejscowe i objazdowe, współpracując z podobnymi grupami istniejącymi w miastach takich jak Wrocław, Poznań, Gdańsk, Królewiec, wspólnie tworzącymi organizację wystawienniczą Związku Wystawowego na Wschód od Łaby (Ausstellungsverband östlich der Elbe). Most udzielał się także w kręgach towarzyskich Szczecina. Nie poprzestał na tym, pragnął w dziedzinie artystycznej edukować szczecińską młodzież. Kiedy zmarł Friedrich Tschirschky (?–1840), nauczyciel rysunku w Gimnazjum Fundacji Mariackiej (Marienstiftsgymnasium), Most objął po nim stanowisko, tymczasowo od grudnia 1841 roku, a od września 1843 na stałym etacie, na którym pracował do końca życia. Uczył dodatkowo w szkole średniej im. Fryderyka Wilhelma oraz od semestru letniego 1871 roku w Miejskiej Szkole Realnej (Städtische Realschule). Po śmierci pierwszej żony wstąpił w związek małżeński z Laurą Fritz, miał z nią jedną córkę.

W trakcie studiów i pracy zawodowej Most odbył wiele wypraw pieszych i podróży studyjnych w bliższe i dalsze okolice. Zwiedzał Pomorze, Brandenburgię, Saksonię, Czechy, Meklemburgię, Śląsk, w 1840 wybrał się w Alpy Bawarskie i do Tyrolu. Most, jako typowy malarz pracujący na zlecenia mieszczanstwa, malował portrety oraz sceny rodzajowe, szczególnie o tematyce etnograficznej. Tworzył też kopie dzieł dawnych i współczesnych mu mistrzów oraz podejmował się konserwacji obrazów. Jest autorem kilku litografii, a oprócz graficznych reprodukcji dzieł wykonanych w Dreźnie przygotował parę rysunków projektowych do ilustracji kalendarza poświęconego Pomorzu – *Berliner Kalender auf das Schaltjahr* (1837). Wystawiał

na berlińskiej akademii sztuki i na prezentacjach Pomorskiego Stowarzyszenia Sztuki. Niektóre z jego wczesnych, studenckich prac zakupił Fryderyk Wilhelm III, król Prus, dzięki czemu młody artysta już na początku drogi twórczej zyskał znaczenie i szacunek. Jego obrazy kupowały nie tylko osoby prywatne, lecz także związki artystyczne. Most stał się znany jako najważniejszy i najpłodniejszy przedstawiciel biedermeieru czynny w Szczecinie.

Tekturowa teka zaopatrzona w winietę z napisem wykonaną przez wnuka: *Skizze des Genre- und Bildnismeisters Ludwig Most. Stettin/*1807 + 1883*, to poddany przez niego renowacji jeden z rekwizytów warsztatu Mosta, niezbędny do przechowywania większych szkiców i studiów powstałych w terenie, podczas wędrówek i podróży studyjnych. Upamiętniona została przez malarza na obrazie *Gospoda / Wystawienie rachunku* z 1830 roku, znanym z kopii autorstwa jego kolegi, Theodora Gerharda, nadwornego artysty księżnej Elżbiety Brunswickiej, rezydującej na szczecińskim zamku. W tece zachowało się 67 prac oraz siedem fotografii. Są to rysunki ołówkiem i piórem w tuszu, studia akwarelą, temperą, olejem, gwaszem oraz dwie litografie. Większość wykonana została na papierze, a parę na tkaninie. Część prac powstała na *verso* rysunków uczniów Mosta. W tece znajdują się portrety, studia kompozycji rodzajowych i motywów figuralnych. Zachowana twórczość studyjna była ważnym etapem pracy malarza. Porównanie wstępnych prac i gotowych dzieł umożliwia obserwację warsztatu artysty, zwrócenie uwagi na zmiany wprowadzane podczas twórczego poszukiwania najlepszego ujęcia i oddania istoty tego, co chciał wyrazić w swoim dziele.

Przykładowo studium kobiety w słomkowym kapeluszu piastującej niemowlę, dato-

wane na 1832 rok, a wykorzystane w obrazie *Matczyne szczęście* z 1859 roku, sugeruje, że ów obraz był przypuszczalnie repliką wcześniejszego dzieła. Sam motyw, jak się ostatnio okazało, Most wykorzystał również w innym obrazie: *Rodzinna idylla* z 1840 roku, przedstawiając go w lustrzanym odwróceniu i malując dziecko o rok starsze. Obraz wyplłynął w czerwcu 2023 roku na sesji Kunst- und Auktionshaus Döbritz we Frankfurcie nad Menem. Cennym nabytkiem zachowanym w tece jest akwarelowe studium do widoku dziedzińca zamku w Szczecinie, malowanego w 1828 roku, zaginionego w rezultacie drugiej wojny światowej. Studium to jest tak ważne także dlatego, że jest to jedyny widok Szczecina wykonany przez Mosta i znajdujący się obecnie w Muzeum Narodowym w Szczecinie.

Obraz *Portret rodziny tajnego radcy Kühna*, zamówiony przez tajnego radcę Friedricha Kühna, mieszkańca Berlina, przedstawia zbiorowy portret jego rodziny zgromadzonej podczas popołudniowej herbaty w salonie wyposażonym w biedermeierowskie meble. Friedrig wraz z małżonką Emilie siedzą przy stole. Ona zajęta jest robótką ręczną, a on pali cygaro. Naprzeciw siedzi gość, który wstąpił z wizytą, wracając ze spaceru z psem. Syn, Emil, także prawnik, stoi za stołem w trakcie wywodu skierowanego do rodziców. Przy oknie stoi – przypuszczalnie, sądząc po podobieństwie – córka Friedricha, zajęta rozmową z młodym człowiekiem odwróconym plecami, może jej adoratorem. Gospodyni nalewa herbatę z samowara do filiżanek. Scena ujęta została w stronę reprezentacyjnych ścian salonu, na których gęsto zawieszono są obrazy otaczające elegancki kabinet zwieńczony przez popiersie Fryderyka Wilhelma IV, króla Prus od 1840 roku. Takie ujęcie służy podkreśleniu patriotyzmu rodziny, a okrągły stół nakryty ozdobną ser-

wetą, na którym ustawiona jest kryształowa patera z egzotycznymi owocami, serwis do herbaty zdobiony kompozycjami ze scenami figuralnymi, samowar wzorowany na antycznych amforach, a także delikatne, kwieciste zasłony ze złotymi sznurami, podkreślają status społeczny i majątkowy rodziny. W salonie panuje harmonia i spokój odpowiadające ideałowi cnót mieszczańskich. Most wiernie oddał rysy i psychikę portretowanych osób, zwracając uwagę zarówno na pozy i gesty, jak i kroje i barwy strojów.

Kompozycja *Handlarze ryb* jest pierwszą wersją obrazu przedstawiającego rybaków podczas taksowania złowionych śledzi. Tę wersję nabyło Pomorskie Stowarzyszenie Sztuki. Inna wersja, powstała w 1855 roku, sprzedana została do Erfurtu. Jedną z kompozycji odnotowano w berlińskim Kunst-Auctions-Haus Rudolpha Lepkego na aukcji 5 maja 1891 roku. Temat zatem był popularny. Duże, „galeriowe” wymiary dzieł świadczyły, że przeznaczone były one do mieszczańskich salonów i uznawane za podnoszące prestiż właścicieli. Scena związana jest z ważną dziedziną pomorskiej gospodarki – połowem i sprzedażą ryb. Most opowiada, co dzieje się z rybami po złowieniu, zanim trafią do konsumentów. Portretuje rozmaite typy rybaków, ich zachowanie, odzież, postacie i stroje kobiet zajmujących się myciem i pakowaniem ryb. Nie zapomina o ulubionym motywie dzieci. Tu ukazuje potomstwo rodzin rybaków i szyprów, które od małego, bawiąc się puszczaniem łódek w balii, w naturalny sposób przygotowuje się do przyszłego zajęcia – pracy na morzu.

Portret chłopca przedstawia Emila Baesemanna w wieku około trzech lat w trakcie zabawy z psem na ganku zamiejskiego domu rodziców, kupca Gottlieba Baesemanna i Emilie z domu Liebe. Mieszczański syn przed-

stawiony jest w swobodnej pozie, w paradnym stroju. Opracowanie bliskiego planu – strzelba umieszczona na bogatej tkaninie wschodniego typu, jak również tło – rozległy ogrodowy pejzaż z podmiejskim pałacem w oddali – nadają konterfektowi szlachetności i świadczą o aspiracjach jego rodziców do stanu ziemiańskiego. Tym bardziej, że do taśmy strzelby umocowany jest herb sugerujący wojenne zasługi przodka rodziny.

Wizyta w galerii stanowi dość wyjątkowy temat w twórczości Mosta. Katalog z 1937 roku jej nie wymienia. Przedstawia wnętrze Altes Museum w Berlinie wybudowanego w ogrodzie (Lustgarten) naprzeciw pałacu królewskiego przez Karla Friedricha Schinkla w latach 1825–1830. Być może powstała na zamówienie łysawego mężczyzny siedzącego na czerwonej kanapie i zagłębionego w lekturze katalogu wystawy. Ten widz w wyjściowym stroju mieszczańskim ukazany został realistycznie, z zacięciem portretowym. Most oddał bardzo przekonująco jego pozę, rysy twarzy, widoczne na niej skupienie, napięcie mięśni krótkowidza. Na sylwetkę tego mężczyzny pada z góry światło, mimo że znajduje się on poza centrum kompozycji. Motywem głównym na tym obrazie jest grupa w strojach regionalnych: para starszych osób, może w ubiorach z Wirtembergii, dwie nastolatki w strojach z Jury Szwabskiej i kilkuletni chłopiec w ubiorze frankońskim. Wydaje się, że Most, zamiłowany w dokumentowaniu motywów etnograficznych, umieścił we wnętrzu wystawy obrazów galerię strojów ludowych reprezentujących różne okolice Niemiec.

Malarz potraktował z humorem reakcje tej przypominającej rodzinę grupy bohaterów

na oglądany obraz, przypuszczalnie scenę mitologiczną z aktem kobiecym. Starszy mężczyzna z wielkim zaciekawieniem i emocjami przygląda się dziełu. Towarzysząca mu kobieta z zażenowaniem i niechęcią spogląda na kompozycję. Dwie nastolatki, podśmiewając się, szepczą do siebie i komentują obraz. A mały chłopiec interesuje się zupełnie innym, małym obrazkiem, może sceną batalistyczną czy marynistyczną.

Wybrana bibliografia: Peter Paul Most, *Bilder des Malers Ludwig Most*, Hannover 1937; Ewa Gwiazdowska, *Podróż na Śląsk w 1835 roku szczecińskiego malarza Augusta Ludwiga Mosta w świetle zachowanego szkicownika*, w: *Z dziejów rysunku i grafiki na Śląsku oraz w kolekcjach i zbiorach ze Śląskiem związanych. Materiały sesji Oddziału Wrocławskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki Wrocław 23–24 marca 1999*, red. Bogusław Czechowicz, Arkadiusz Dobrzyniecki, Izabela Żak, Wrocław 1999, s. 83–95; *August Ludwig Most (1807–1883). Pomorski artysta epoki biedermeieru*. / *Der Pommersche Künstler der Biedermeierzeit*, red./Hrsg. Ewa Gwiazdowska, Rafał Małata, kat. wyst. / *Ausst.-Kat.*, Muzeum Narodowe w Szczecinie 10.03–27.05.2007, Pommersches Landesmuseum Greifswald 8.11–2.12.2007, Szczecin 2007; Ewa Gwiazdowska, Dariusz Kacprzak, *Dzieła Augusta Ludwiga Mosta. Dzieje minionej i współczesnej kolekcji w szczecińskich zbiorach muzealnych*, „Cenne, Bezcenne, Utraczone” 2011, nr 1 (66), s. 28–34; Ewa Gwiazdowska, *Zakup stulecia. Teka warsztatowa Augusta Ludwiga Mosta w Muzeum Narodowym w Szczecinie*, „Szczeciner. Magazyn Miłośników Stolicy Pomorza” 2018, nr 11, s. 44–56.

Ewa Gwiazdowska



3. Teka Augusta Ludwiga Mosta

Teka obejmująca zespół prac artysty z lat 1826–1868
Na verso prac ręką Eckhardta Wendta: numery ołówkiem według
katalogu Petera Paula Mosta i nalepki z napisami czerwonym
atramentem

Zakup: od Eckhardta Wendta, 28.11.2017
Muzeum Narodowe w Szczecinie, nr inw. MNS/Rys/651



3.1 *Portret chłopca*, 17.10.1826

ołówek, czarna kredka, lawowanie w tonie szarym,
papier czerpany welinowy, 19,8 × 16,1 cm
nsygn., dat. ołówkiem l. d.: *Stettin 17 Octbr 26*
Muzeum Narodowe w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/1



3.2 *Popiersie kobiety*, 18.10.1826

ołówek, czarna kredka, lawowanie w tonie szarym,
papier czerpany welinowy, 20,4 × 15,7 cm
nsygn., dat. ołówkiem l. d.: *Stettin d 18 Octbr 26*
Muzeum Narodowe w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/2

3.3 *Popiersie dziewczynki z warkoczami*
ołówek, papier czerpany welinowy, kremowy
20,6 × 16,6 cm
nsygn., ndat.
Muzeum Narodowe w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/3





3.4 **Szczecin, dziedziniec dawnego zamku książąt pomorskich, 1828**
 ołówek, akwarela, gwasz, tusz, pędzel, piórko, papier zerpany
 welinowy z filigranem: CFAF, 30,3 × 38,2 cm
 sygn., dat. ołówkiem p. d.: *Most 1828*
 nap. ołówkiem ś. d.: *No 1 – No 3*; nad ramką i wzdłuż p. brzegu
 ołówkiem oznaczony podział pola kompozycji na kwadraty
 Muzeum Narodowe w Szczecinie, nr inw. MNS/Rys/651/4

3.5 *Głowa chłopca*, ok. 1850 (?)
ołówek, papier czerpany żeberkowy pomalowany szarą
farbą kryjącą, 30,8 × 18,6 cm
nsygn., ndat.
Muzeum Narodowe w Szczecinie, nr inw. MNS/Rys/651/5



3.6 *Portret siedzącej kobiety wspartej
o stół*, ok. 1830

czarna kredka, biała kredka, ołówek,
ławowanie, papier czerpany welinowy
oliwkowo-brązowy, 28,6 × 21,6 cm
nsygn., ndat.
Muzeum Narodowe w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/6



3.7 *Portret kobiety ujęty do bioder*, po 1850 (?)
akwarela, czarna kredka, tektura
28,2 × 21,6 cm
nsygn., ndat.
Muzeum Narodowe w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/7



3.8 *Popiersie mężczyzny*, 2. ćw. XIX w.
czarna kredka, biały gwasz, ołówek,
ławowanie, papier czerpany welinowy
24,2 × 22,0 cm
nsygn., ndat.
Muzeum Narodowe w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/8

- 3.9 **Berlin, kolumnada Altes Museum**, 1830 (?)
 pióro w tonie brunatnym, akwarela, papier
 zerpany welinowy gruby, 53,7 × 35,8 cm
 nap. verso g.: w 8 linijkach piórem w tonie
 brunatnym opis przedstawionej architektury
 nsygn., ndat.
 Muzeum Narodowe w Szczecinie
 nr inw. MNS/Rys/651/9



- 3.10 **U kołodzieja**, 27.03.1830
 studium do obrazu *U kołodzieja / Gospoda
 wiejska z warsztatem kołodzieja*
 akwarela, ołówki, tusz, pióro, papier
 zerpany welinowy z filigranem:
Whatman / 1829, 20,5 × 23,1 cm
 nsygn., dat. ołówkiem verso l. g.:
d 27 März 1830
 Muzeum Narodowe w Szczecinie
 nr inw. MNS/Rys/651/10





3.11 *Wnętrze kościoła w Bernau koło Berlina*, 16.06.1830
 akwarela, tusz, ołówek, papier czerpany welinowy, 38,5 × 32,2 cm
 nsygn., dat. p. d.: d. 16 Juny/30.
 nap. ołówkiem l. g.: *Kirche in Bernau*
 Muzeum Narodowe w Szczecinie, nr inw. MNS/Rys/651/11



3.12 *Družba*, 30.12.1829

studium do obrazu *Družba*, 1830

pióro, tusz w tonie brunatnym, akwarela, papier czerpany welinowy, 26,0 × 33,0 cm

nsygn., dat. ołówkiem verso p. g.: *d 30t Decbr / 29*, nap. piórem verso p.g.: *Das Ölgemälde kaufte*

Herr Kabrun aus der Kunstausstellung in Berlin 1832

Muzeum Narodowe w Szczecinie, nr inw. MNS/Rys/651/12



3.13 **Matczyne szczęście**, 23.01.1832
 studium do obrazu *Matczyne szczęście*, 1859
 olej, ołówek, papier czerpany welinowy
 29 × 25,3 cm
 nsygn., dat. pędzlem w brzoje p. d.:
d 23 Jan. / 1832
 Muzeum Narodowe w Szczecinie
 nr inw. MNS/Rys/651/13



3.14 **Stary szynkarz**, 9.09.1834
 olej, papier czerpany żeberkowy
 28,8 × 24,3 cm
 nsygn., dat. pędzlem p. d.: *9 Septbr / 34*
 Muzeum Narodowe w Szczecinie
 nr inw. MNS/Rys/651/14



3.15 *Portret siedzącego mężczyzny „Prey”, 21.11.1835*

olej, papier czerpany zeberkowy, kremowy, 30,2 × 21,2 cm
nsygn., dat. pędzlem (nazwisko), ołówkiem (data) p. d.: *Prey / 21 Novbr 35*; nap. ołówkiem (obcą ręką?) verso l., p. d.: *hierzu Bleistiftskizze / 21. Nov. 1835*

verso: wykonany ołówkiem szkic budowli kościelnej, odwrócony w stosunku do kompozycji recto, parafowany p. g.

Muzeum Narodowe w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/15



3.16 *Cyganka tańcząca w obozie Wallensteina, 1837*

studium do obrazu *Żołnierze Wallensteina w klasztorze / Tańcząca Cyganka*

olej, werniks, papier czerpany zeberkowy, 23,7 × 28,8 cm
nsygn., ndat.

verso: konturowy szkic domów
Muzeum Narodowe w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/16



3.17 Heinrich Albert Remy (1800–1872) wg Augusta Ludwiga Mosta
Mały pocztylion, 1838
 litografia kredkowa, papier chine-collé, 41 × 58,3 cm
 sygn.. na kamieniu l. d.: *Gem. v. Most Lith. v. Remy, nap. ś. d.: Königl.lith. Institut zu Berlin. / Der kleine Postillon. / Verlag u. Eienthum der C.G. Lüderitz'schen Kunst-Verlagshandlung in Berlin., p. d.: owalny suchy tłok C. G. Lüderitz*
 Muzeum Narodowe w Szczecinie
 nr inw. MNS/Rys/651/17

3.18 **Prezenty na Boże Narodzenie**, ok. 1839
 studium do obrazu
Prezenty na Boże Narodzenie
 olej, papier, 22,4 × 27,8 cm
 sygn., ndat.
 Muzeum Narodowe w Szczecinie
 nr inw. MNS/Rys/651/18





3.19 *Chrzest dziecka w pomorskiej wsi*, 1840

Studium do obrazu *Chrzest dziecka w pomorskiej wsi*

olej, papier czerpany welinowy, 23,0 × 28,5 cm

nsygn., ndat., nap. verso p. g.: *Große des Bildes* / 2' 6" / 2' ½" (ołówkiem) / *Kindtaufe in einem pommerschen / Dorfe* Kaufte der Preussische / Kunstverein 1840 (piórem)

Muzeum Narodowe w Szczecinie, nr inw. MNS/Rys/651/19



3.20 **Portret Michela Labarziena**

olej, papier czerpany żeberkowy,
28,4 × 21 cm

nsygn., ndat., nap. ołówkiem p. g.:

Michel Labarzien

verso: wykonany ołówkiem rysunek
konturowy – motyw architektoniczny

Muzeum Narodowe w Szczecinie

nr inw. MNS/Rys/651/20



3.21 **Portret siedzącego Michela
Koppego, 29.06.1840**

olej, papier czerpany żeberkowy
22,8 × 18,2 cm

nsygn., dat. ołówkiem p. d.:

Franzbad 29 Juny / 40, nap.

ołówkiem p. g.: *Michel Koppe /
aus Rohr bei Franzensbad*

Muzeum Narodowe w Szczecinie

nr inw. MNS/Rys/651/21



3.22 **Portret stojącego Michela Koppego,**

29.06.1840

olej, ołówek, papier czerpany welinowy
z filigranem: J. Whatman 1829, 26,7 × 18,1 cm
nsygn., dat. ołówkiem p. d.: *Franzensbad /
d 29t Juny 40.*

Muzeum Narodowe w Szczecinie

nr inw. MNS/Rys/651/22



3.23 **Przędka, 7.08.1840**

prawdopodobnie studium postaci do obrazu

Matka z dzieckiem w tyrolskiej izbie, 1841

olej, papier czerpany żeberkowy, 20,7 × 16,3 cm

nsygn., dat. piórem p. d.: *Kreuth d. 7 Aug 40, nap.*

ołówkiem (obcą ręką) verso d.: *Kreuth,*

7. Aug. 1840

Muzeum Narodowe w Szczecinie

nr inw. MNS/Rys/651/23



3.24 Portret żony Henriette, 25.03.1840

verso montażu: rysunek Henriette Most, żony artysty na marach

sepia, gwasz, akwarela, papier, autorski montaż papierowy, 24,7 × 19,9 cm

nsygn, dat., nap. piórem na naklejce na montażu

p. d.: *Das Kreide: Bildnis meiner verstr. / Frau (...)*

fertig d. 25. März 1840, nap. piórem (ręką wnuka

Petera Paula Mosta) na naklejce na montażu

ś.: *des Malers erste Frau / Caroline Wilhelmine*

Henriette Most, geb. Krüger / × 31. Oktober 1805

zu Berlin + 22. Dezember 1840 zu Stettin

Muzeum Narodowe w Szczecinie

nr inw. MNS/Rys/651/24



3.25 Żona Augusta Ludwiga Mosta, Henriette, w trumnie, 22.12.1840

ołówek, papier, autorski montaż z grubej tektury
obramienie na żółtawym papierze, 34,3 × 28 cm

nsygn., ndat., nap. na obramieniu montażu l. d.:

12. Dcbr. 1840 (urodziny córki), p. d.: *22. Dcbr.*

1840 (śmierć matki)

Muzeum Narodowe w Szczecinie

nr inw. MNS/Rys/651/25



3.26 *Wspomnienie z Kreuth*,
13.07–8.08.1840
studium do obrazu
Wspomnienie z Kreuth
(dwie wersje), 1841
olej, ołówek, werniks
papier gładki, 30 × 40 cm
nsygn., ndat.
Muzeum Narodowe
w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/26

3.27 *Izba myśliwska*,
1841 (?)
olej, werniks, papier gładki
21 × 28,2 cm
nsygn., ndat.
Muzeum Narodowe
w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/27





3.28 *Wieczór w Tyrolu*, 1842
studium do obrazu *Wieczór w Tyrolu*

verso: wykonany ołówkiem
szkicowy rysunek drzew
olej, werniks, papier czerpany
żeberkowy, 17,8 × 16,4 cm
nsygn., ndat.

Muzeum Narodowe
w Szczecinie

nr inw. MNS/Rys/651/28

3.29 *Kobieta siedząca bokiem w prawo*, 27.07.1840

studium postaci do obrazu *Chłopi z Chebska zdobią dom na święto Bożego Ciała*, 1851 (wersja I), 1860 (wersja II)

olej, papier gładki, 28 × 21,3 cm
nsygn., dat. ołówkiem p. d.:

Franzensbad d 27 July 40

Muzeum Narodowe w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/29



3.30 *Pielgrzymka bawarskich
chłopów do Maria-Culm*, ok. 1843

studium do obrazu *Pielgrzymka
bawarskich chłopów
do Maria-Culm*, 1843

olej, papier gładki

26,1 × 21,2 cm

nsygn., dat. ołówkiem verso p. d.:

1843, nap. piórem verso g.: 22"

(przekreślone)/18"/17 7/8 Eigs

verso p.: 22"/21 ½ Eiso

Muzeum Narodowe w Szczecinie

nr inw. MNS/Rys/651/30



3.31 *Mały nauczyciel*, 1844

studium do obrazu *Mały
nauczyciel*, 1844

verso: wykonany ołówkiem
i piórem profil głowy

zwróconej w prawo
(do wysokości brwi, góra
rysunku obcięta)

olej, papier czerpany
żeberkowy z filigranem:

lilia, u jej podstawy
odwrócony kielich

18,4 × 24,3 cm

nsygn., ndat.

Muzeum Narodowe
w Szczecinie

nr inw. MNS/Rys/651/31



3.32 *Wieczór nad Bałtykiem / Rodzina rybacka*, 1845

Studium do obrazu *Wieczór nad Bałtykiem / Rodzina rybacka na bałtyckiej plaży*, 1845 (wersja I), 1847 (wersja II), 1879 (wersja III)
verso szkolne rysunki
ołówkiem: motywy drzew i pasieki (?)
olej na brunatnym tle
papier, 21 × 17,2 cm
nsygn., ndat.
Muzeum Narodowe
w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/32



3.33 *Brzeg morza na wyspie Wolin*, 30.07.1847

olej, płótno, 25,5 × 36,2 / 37,8 cm
nsygn., dat. p. d.: 31 July 47
Muzeum Narodowe
w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/33



3.34 **Rodzina rybacka na wybrzeżu Bałtyku**, 1848?

studium do obrazu *Wybrzeże po deszczu*, 1848

farby kryjące, akwarela, biały gwasz, ołówek, papier, 23 × 32,7 cm

nsygn., ndat.

Muzeum Narodowe w Szczecinie, nr inw. MNS/Rys/651/34



3.35 **Handlarze ryb**, 1847

studium do obrazu *Handlarze ryb / Pakowanie śledzi*, 1847

verso rysunek ołówkiem przedstawiający antykizującą wazę na cokole, ocienioną przez młode drzewo
olej, papier czerpany zeberkowy, 24,2 × 30 cm
nsygn., ndat., nap. ołówkiem verso g.: 2'6'', p.: 3'
Muzeum Narodowe w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/35

3.36 *Prorocтво. Wspomnienie
z młodości Wallensteina,*

1848

Studium do obrazu
*Prorocтво. Motyw z
wspomnień z młodości
Wallensteina*

verso rysunki ołówkiem –
powtarzające się ćwiczenie
motywu drzewa i pnia
olej, werniks, papier czerpany
żeberkowy, 20,5 × 30,4 cm
nsygn., dat. verso p. g.: *Das
Bild wurde fertig 8. März
1848 / 2'6" – 3'*

Muzeum Narodowe
w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/36



3.37 *Pyrzyczanka siedząca bokiem w lewo,*
10.07.1836

studium do obrazu *Zakochany starzec /
Pomorska chłopka przędzie*, 1850

olej, papier czerpany welinowy, jasno
brązowy, z filigranem: *J White 1828*
(ostatnia cyfra nieczytelna), 28,1 × 21 cm
nsygn., dat. ołówkiem p. d.: *d 10t July 36*

Muzeum Narodowe w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/37



3.38 **Portret Fanny Beer**, 3.08.1851
olej, płótno, 35,9 × ok. 17,5 cm
nsygn., dat. ołówkiem ś. d.: 3 / 8 51; nap. p. d.:
Fanny Beer 16 Jahr / geburtig Plan (...) /
in Wien gemacht (?)
Muzeum Narodowe w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/38

3.39 **Dwa portrety Martina Richtera**, 6.08.1851
olej, płótno, 25,1 × ok. 24,8 cm
nsygn., dat. ołówkiem p. d.: 6 / 8 51, nap. p. d.:
Martin Richter / 62 Jahre aus Arkowitz?
Muzeum Narodowe w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/39





3.40 *Wieczorna modlitwa czeskich chłopów*, 1851

studium do obrazu *Wieczorna modlitwa*

czeskich chłopów, 1853

olej, werniks, papier

21 × 28 cm

nsygn., dat. ołówkiem p. d.: 25 (..) 51, nap.

ołówkiem verso p. d.: *Abendandacht Böhmischer /*

Landleute gemalt 1853

Muzeum Narodowe w Szczecinie

nr inw. MNS/Rys/651/40



3.41 *Modląca się kobieta w stroju ludowym*, 27.07.1851

studium do obrazu *Wieczorna modlitwa czeskich chłopów*, 1853
olej, papier gładki, sklejony z dwu arkuszy
33,5 × 21,1 cm
nsygn., dat. ołówkiem p. d.: 27/7.51.
Muzeum Narodowe w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/41



3.42 *Modlący się chłopiec*, 28.07.1851

studium do obrazu *Wieczorna modlitwa czeskich chłopów*, 1853
olej, werniks, papier gładki
27,7 × 21,3 cm
nsygn., dat. ołówkiem p. d.: 28/7 51
Muzeum Narodowe w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/42



3.43a **Modlący się chłop
z kapeluszem w ręku**, lato 1851 (?)
studium do obrazu *Wieczorna
modlitwa czeskich chłopów*, 1853
verso naklejone studium *Głowa
wołu*

olej, werniks, papier gładki

23,3 × 21,1 cm

nsygn., ndat.

Muzeum Narodowe w Szczecinie

nr inw. MNS/Rys/651/43



3.43b **Głowa wołu**, lato 1851 (?)
studium do obrazu *Wieczorna modlitwa
czeskich chłopów*, 1853
verso wycięte po konturze, naklejone studium
Modlący się chłop z kapeluszem w ręku
olej, papier gładki, 13 × 12 cm
nsygn., ndat.

Muzeum Narodowe w Szczecinie

nr inw. MNS/Rys/651/43



3.44 **Modlący się pasterz**, lato 1851 (?)
wycięte po konturze studium
do obrazu *Wieczorna modlitwa
czeskich chłopów*, 1853
olej, papier gładki, 31,0 × 17,3 cm
nsygn., ndat.
Muzeum Narodowe w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/44



3.45 **Modląca się kobieta w chuście**,
lato 1851 (?)
wycięte po konturze studium
do obrazu *Wieczorna modlitwa
czeskich chłopów*, 1853
olej, papier, 29,6 × 21,2 cm
nsygn., ndat.
Muzeum Narodowe w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/45



3.46 **Modląca się dziewczynka**, lato 1851 (?)
wycięte po konturze studium do obrazu
Wieczorna modlitwa czeskich chłopów, 1853
verso ołówkiem konturowy zarys fragmentu
budowli
olej, papier gładki, 26,4 × 20,5 cm
nsygn., ndat.
Muzeum Narodowe w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/46



3.47 **Modląca się Therese Wurtinger**, 3.08.1851
studium do obrazu *Wieczorna modlitwa
czeskich chłopów*, 1853
olej, werniks, papier skleiony z dwu arkuszy
39,2 × 25,0 cm
nsygn., dat. ołówkiem p. d.: *Theresia Wurtinger 3 / 8
51 aus Wilkowitz*.
Muzeum Narodowe w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/47



3.48 *Chłopi z Chebska dekorują dom na święto Bożego Ciała*, 1851 (?)
studium do obrazu *Chłopi z Chebska dekorują dom na święto Bożego Ciała*
1851 (wersja I), 1860 (wersja II)
verso rysunek ołówkiem – motyw architektoniczny
olej, werniks, papier, 21,2 × 26,7 cm
nsygn., ndat.
Muzeum Narodowe w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/48



3.49 *Portret pastora Martina Schünemanna*, 1851
studium do obrazu *Portret pastora Martina F.W. Schünemanna*, 1851
olej, werniks, papier czerpany zeberkowy, 32,9 × 21,2 cm
nsygn., dat. ołówkiem verso g.: *Skizze zu Pastor Schünemann / 1851 gemalt / nap. (inną ręką) g.: Schünemann / Martin F.W.*
Muzeum Narodowe w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/49



3.50 **Prawybory**, 1851

studium do obrazu *Prawybory. Kandydat przed
wybraniem przedstawia wyborcom swoje polityczne
przekonania*, 1851

olej, papier gładki, 20,2 × 25 cm

nsygn., ndat.

Muzeum Narodowe w Szczecinie, nr inw. MNS/Rys/651/50



3.51 Portret córki Linchen na łożu śmierci,
21.02.1852

olej, ołówek, papier naklejony górą na karton,
Ø 20,9 cm, montaż: 30,8 × 25 cm
nsygn., dat. ołówkiem na montażu d.: d. 21^{tn}
Fbr. 1852, nap. piórem (ręką Petera Paula
Mosta) d.: *Linchen Most das einzige Kind
aus der zweiten Ehe des Malers / Johanna
Caroline * 10. Januar 1843 zu Stettin † 18. Februar 1852 zu Stettin*
Muzeum Narodowe w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/51



3.52 Wdowa z dziećmi na cmentarzu, 1856

studium do obrazu *Wdowa*, 1857
olej, papier, 16,5 × 12,5 cm
nsygn., ndat., nap. ołówkiem verso g.: *Größe
des Bildes / 21 ¾ Zoll / 18 Zoll / Jahnuar (sic!)
1856 fertig*
Muzeum Narodowe w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/52



3.53 *Rodzinne szczęście*, 1857

studium do obrazu *Rodzinne szczęście*, 1857

(wersja I), 1859 (wersja II)

olej, werniks, papier, 27,9 × 21,4 cm

nsygn., ndat., nap. piórem verso p. g.:

Familien Glück kaufte der Pomm /

Kunstverein. / wurde Anfangs Octbr 1857

fertig / Größe 21 ¼ / 17 1/8 Lichtmas /

der Bogen Fäust bei / 14 1/8 Zoll an.

Muzeum Narodowe w Szczecinie

nr inw. MNS/Rys/651/53



3.54 *Powrót myśliwego*, 1858

studium do obrazu *Powrót myśliwego. Obraz*

z Tyrolu, 1858 (wersja I), 1865 (wersja II)

verso rysunki ołówkiem – sowa, roślina, motywy

architektoniczne

olej, papier skleiony z czterech arkuszy

44,6 × 29,2 cm

nsygn., ndat.

Muzeum Narodowe w Szczecinie

nr inw. MNS/Rys/651/54



3.55 **Stary towarzysz broni**, 1.02.1861
studium do obrazu *Wspomnienia zwycięstw podczas odwiedzin starego towarzysza broni / Odwiedziny starego towarzysza broni*, 1861 (wersja I), 1863 (wersja II), po prawej stronie wycięte po konturze, naklejone na verso szkicu do tego obrazu
olej, papier, 27,8 × 18,9 cm
nsygn., dat. ołówkiem l. d.: 1 Febr. 61
Muzeum Narodowe w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/55



3.56 **Wspomnienia zwycięstw podczas odwiedzin starego towarzysza broni**, 1861
szkic do obrazu *Wspomnienia zwycięstw podczas odwiedzin starego towarzysza broni*, 1861
ołówek, tusz chiński, piórko, papier
22,6 × 27,3 cm
nsygn., ndat., nap. piórem d.:
Die alten Kriegskameraden / 2'8" breit (2' 1 1/2" hoch fertig Anfangs Juni 1861
verso piórem p. g.: *Neue Thüringer Kunstverein in / Erfurt gekauft, 1863 / Die alten Kreigskameraden, ołówkiem: 1. Febr. 1861*
Muzeum Narodowe w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/56



3.57 **Chrześniak**, 29.11.1863

studium do obrazu *Chrzest dziecka w pomorskim kościele wiejskim*, 1868 (wersja I), 1871 (wersja II)

olej, papier, 27,7 × 17,5 cm

nsygn., dat. ołówkiem p. d.: 29 Novbr 63

Muzeum Narodowe w Szczecinie

nr inw. MNS/Rys/651/57



3.58 **Portret modlącego się ojca**, 17.07.1863

studium do obrazu *Chrzest dziecka w pomorskim kościele wiejskim*, 1868 (wersja I), 1871 (wersja II)

verso szkic podwójnej spódnicy

olej, werniks, papier gładki, 28,8 × 22,1 cm

nsygn., dat. pędzlem p. d.: (...) / 17 July 63.

Muzeum Narodowe w Szczecinie

nr inw. MNS/Rys/651/58



3.59 Chrzest dziecka w pomorskim kościele wiejskim, ok. 1865

studium do obrazu *Chrzest dziecka w pomorskim kościele wiejskim*, 1868 (wersja I), 1871 (wersja II)

olej, papier naklejony na karton, 16,3 × 23,1 cm

nsygn, ndat., nap. ołówkiem na montażu: *Das grosse Bild ist 4'2" / 3'2" 1871 April fertig / das kleine Bild war 2'4 ½" 1'9 ¼" das Bild 2'3 ½" 1'8 ½" Luft maaß es wurde fertig in May 1865 und / im May 1868 in Chemnitz verkauft*

Muzeum Narodowe w Szczecinie, nr inw. MNS/Rys/651/59



3.60 Brodaty mężczyzna siedzący bokiem w prawo, 1868

wycięte po konturze postaci studium do obrazu *Przedstawienie młodej pary*, 1868 (wersja I), 1869 (wersja II)

olej, papier, 33,5 × ok. 24,5 cm
nsygn., ndat.

Muzeum Narodowe w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/60



3.61 Brodaty mężczyzna siedzący przodem, 1868

studium do obrazu *Przedstawienie młodej pary*
verso rysunki ołówkiem: koszyk wypełniony różami, zarys podstawy postumentu i kilka koron kwiatów

olej, papier sklejony z dwu arkuszy, 40,4 × 13 cm
nsygn., ndat.

Muzeum Narodowe w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/61



3.62 **Młoda para narzeczonych**, 1868
studium do obrazu *Przedstawienie młodej pary*
olej, papier gładki, 27,3 × 21,8 cm (górna część
arkusza obcięta)
nsygn., ndat.
Muzeum Narodowe w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/62



3.63 **Zmartwychwstanie Chrystusa**, maj 1870
studium do obrazu ołtarzowego,
przypuszczalnie namalowanego do kościoła
we wsi Obryta (Groß Schönfeld) koło Pyrzyc
olej, werniks, papier, 28,2 × 21,3 cm
nsygn., dat. ołówkiem verso p. d.: *May 1870*
Muzeum Narodowe w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/63



3.64 *Mężczyzna z psem siedzący obok sekretery*, 1865 (?)

olej, papier, 23,7 × 18,3 cm

nsygn., ndat.

Muzeum Narodowe w Szczecinie, nr inw. MNS/Rys/651/64



3.65 **Pejzaż z Gora. Dom wiejski z wolierą księcia Eristoffa**, 1865 (?)

chromolitografia, papier
20,1 × 28,1 cm (wymiar
arkusza)

nsygn., ndat., nap. ołówkiem
d.: *Gora, Landhaus und
Falkenhof des Fürsten
Eristoff*

verso: naklejona karta ze
szkicem domu wiejskiego
księcia Eristoffa
Muzeum Narodowe
w Szczecinie
nr inw. MNS/Rys/651/65

3.66 **Dom wiejski księcia Eristoffa**, 1862

przypuszczalnie szkic do
obrazu *Gora. Landhaus
und Falkenhof des Fürsten
Eristoff*

ołówek, papier cienki

18,2 × 26,4 cm

nsygn., ndat., nap. ołówkiem
nad domem prostopadle:

Stanitza;

naklejony górnym brzegiem

na verso kompozycji

nr inw. MNS/Rys/651/65

Muzeum Narodowe

w Szczecinie

nr inw. MNS/Rys/651/66





4. Portret rodziny tajnego radcy Kühna, 1844

olej, płótno, dublaż, 55 × 68,5 cm

sygn., dat. pędzlem l. d.: *LMost* (inicjały związane) 1844; nap. na dublażu verso czarnym tuszem l. d.: 1844 / *Pinx. M.st* (częściowo starte)

zakup: Auctionata Beteiligungs AG, Berlin, 2.12.2014

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie, depozyt
w Muzeum Narodowym w Szczecinie od 12.12.2014

nr inw. MNS/D/424



5. *Handlarze ryb*, 1846

olej, płótno, 79 × 94 cm

sygn., dat. na becze l. d.: *LMost* (inicjały związane) / 1846

zakup: mBank S.A. (dawniejszy BRE Bank), Oddział w Szczecinie, 17.06.2020

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie, depozyt
w Muzeum Narodowym w Szczecinie od 5.02.2022, nr inw. MNS/D/869



6. *Portret chłopca* / *Portret Emila Baesemanna*, 1849

olej, płótno, dublaż, 106 × 84,5 cm

nsygn. ndat.

zakup: antykwariat Antikhandel Thomas Lauke, Drezno, 31.05.2016

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie, depozyt w Muzeum
Narodowym w Szczecinie od 31.05.2016, nr inw. MNS/D/659



7. Wizyta w galerii malarstwa, 1849

olej, płótno, 61,5 × 77 cm

sygn., dat. piórkiem w tuszu l. d.: *August L. Most. / 1849*

zakup: Antykwariat Marek Janusz Wyłupek, Szczecin, 2.07.2019

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie

depozyt w Muzeum Narodowym w Szczecinie od 2.07.2019, nr inw. MNS/D/795



(1822 Berlin – 1860 Szczecin)

Julius Weyde

Syn Theodora Weydego (?–1846), malarza portretów i scen rodzajowych. Kształcił się na Akademii Sztuki w Berlinie. Kontynuował edukację w Antwerpii, w pracowni Karela Ferdinanda Vennemanna (1802–1875) w 1847 roku, oraz w Paryżu, w atelier Paula Delaroche’a (1797–1856) w 1848 roku. W tym samym roku osiadł w Berlinie, gdzie założył własny warsztat.

Specjalizował się w scenach rodzajowych, tworzył również widoki architektury, portrety. Odbił podróże studyjne do Austrii i Włoch w 1853 roku. Obserwacje życia i obyczajów tamtejszej ludności oraz jej otoczenia, budownictwa także wpłynęły na zakres podejmowanej przez niego tematyki. Ukazywał sceny z życia drobnomieszczaństwa i ludności wiejskiej. Niektóre jego kompozycje, m.in. malownicze widoki rzymskich monumentów, były rozpowszechniane na litografiach Augusta Carla Hauna (1815–1894).

Kompozycja *Dziadek śpi* ukazuje rodzinę w dość ciemnym wnętrzu pokoju. Matka (portret Marie Holzapfel) odrywa się od robotki ręcznej i nakazuje rozbawionym dzieciom, by nie zakłócały snu dziadka odpoczywającego po pracy w domowej stolarni. Scena rodzajowa we wnętrzu izby mieszkalnej jest typowym przykładem sztuki mieszczańskiej drugiej i trzeciej ćwierci XIX wieku. Jej

inspirację stanowiły kompozycje holenderskich artystów XVII wieku. Jednak idealizm w przedstawieniu postaci, rozbudowana aranżacja wnętrza zgodna z jego XIX-wiecznym wyglądem, bezpośrednia moralizatorska wymowa przedstawionego wydarzenia należą do typowego repertuaru środków stylistycznych stosowanych przez artystów epoki *biedermeieru*.

Życie drobnomieszczańskiej, rzemieślniczej rodziny toczy się w jednej izbie, w okolicy wielkiego, glinianego pieca zbudowanego pośrodku. Oddziela on stolarski warsztat dziadka we wnęce po lewej stronie, oświetlony przez nieduże okienko, od alkowy służącej do spania w głębi po prawej stronie. Z przodu izby, przy częściowo złożonym stole jadalnym matka zajmuje się robotami ręcznymi i jednocześnie czuwa nad potomstwem. Dziadek w roboczym ubraniu zrobił sobie przerwę w pracy na krótką drzemkę przy ciepłym piecu. Artysta

wiernie oddał stroje wszystkich postaci oraz wyposażenie wnętrza niezbędne do codziennego funkcjonowania. Na ścianie pieca wisi zegar, kalendarz, kilka obrazków. Na półce obok stoi ceramiczny kufel z pokrywką oraz metalowy imbryk, a na stole waza. Materiały do robótek przechowywane są w koszyku. Chwilowo nieużywane ubrania wiszą na sznurku rozpostartym przed alkwą. Dzieci bawią się na kamiennej podłodze. Dziewczynka już znudziła się lalką i chce zabrać bratu akcesoria przyszłego pocztynia – trąbkę, a może i powóz leżący za jego plecami. W tej powszedniej scenie, będącej jednocześnie portretem rodziny, brak tylko ojca, prawdopodobnie zajętego zawodową pracą poza domem.

Obraz kompozycyjnie bliski jest dziełom Augusta Ludwiga Mosta, najważniejszego szczecińskiego malarza czasu biedermeieru. Szczególne podobieństwo między dziełami obu twórców widoczne jest w upozowaniu dwojga dzieci bawiących się na podłodze po lewej stronie. Również motyw dziadka Most

podejmował niejednokrotnie, ukazując go w podobnej pozie, zagłębionego w fotelu. Do charakterystycznych motywów upamiętnionych przez obu artystów należą także obrazy zdobiące ściany, tkaniny suszące się na sznurku w kącie, martwa natura z koszykiem stojąca na posadzce.

Wybrana bibliografia: Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, t. 21, München 1851; Friedrich von Boetticher, *Malerwerke des Neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1–2, Leipzig 1891–1901; *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, begründet v. Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 1–37, Leipzig 1907–1950; *Allgemeines Künstlerlexikon. Leben und Werk der berühmtesten bildenden Künstler. III umarbeitete u. ergänzte Auflage*, Verarb. Hermann Alexander Müller, Hrsg. Hans Wolfgang Singer, Bd. 5, Frankfurt am Main 1922; *Bénézit Dictionary of Artists*, vol. 14, Paris 2006, s. 836.

Ewa Gwiazdowska



8. Dziadek śpi

olej, płótno, 66,5 × 80,0 cm

nap. czarnym tuszem verso ś.: *Jul. Weyde / „Grosspapa schläft!“*,

na oryginalnym krośnię: *Model der Frau: Marie Holzapfel /*

meine Grosstante / E.R.

zakup: Antykwarjat Marek Janusz Wyłupek, Szczecin, 5.08.2021

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie, depozyt
w Muzeum Narodowym w Szczecinie od 5.02.2022, nr inw. MNS/D/870



(1831 Warszawa – 1901 Warszawa)

Wojciech Gerson

W ostatniej ćwierci XIX wieku prehistoryczne i wczesnodziejowe Pomorze stało się obiektem studiów wielu sławistów. Pierwszą falą reakcji na nieprzychylnie polskiej racji stanu teksty niemieckie były opracowania rosyjskojęzyczne. Należała do nich książka Osipa Osipowicza Perwolfa, czeskiego wykładowcy na Imperatorskim Uniwersytecie Warszawskim, zatytułowana *Germanizacja Bałtyjskich Sławjan* (Germanizacja Słowian bałtyckich), wydana w Sankt Petersburgu w 1876 roku.

Dwa lata później Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk ogłosiło konkurs historyczny, którego celem miało być opisanie tego zagadnienia przez polskich badaczy. Zwycięzcą został Karol Emil Sieniawski, czynny w Düsseldorfie nauczyciel gimnazjalny, autor książki *Pogląd na dzieje Słowian zachodnio-północnych* (Gniezno 1881).

W perspektywie recepcji tych tekstów należy postrzegać akademickie płótno Wojciecha Gersona. Ukazuje ono wielopokoleniową rodzinę słowiańską dryfującą w ogromnej łodzi ku ziemiom duńskim. Artysta pochodzący ze spolonizowanej rodziny niemiecko-francuskiej funkcjonował w orbicie oddziaływania wszystkich wspomnianych środowisk intelektualnych – jako absolwent petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych (Imperatorskaja Akademijskaja Chudożestw), profesor warszawskiej Klasy Rysunkowej, a od 1887 roku –

członek korespondencyjny Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Wzorce formalne zdawał się czerpać z malarstwa niemieckiego, w którym temat przesiedleń, wypędzeń i wędrówek ludów należał do często podejmowanych. Scenę o podobnej kompozycji i ekspresji przedstawiła w 1860 roku berlińska artystka Antonie Volkmar. Jej obraz *Pożegnanie uchodźców* odnosił się do współczesnej emigracji rodaków do Ameryki Północnej. Rok później działający w krajach niemieckich belgijski twórca Wilhelm Ferdinand Pauwels przyodział uciekinierów w renesansowe kostiumy, ukazując XVI-wiecznych *Wygnańców księcia Alby*. Malowidło to spopularyzował drzeworyt reprodukcyjny opublikowany w 1885 roku.

Obraz Gersona, dobrze znany w czasie swego powstania, nabyty w 1895 roku przez Stanisława Szwedego i odkupiony po pierw-

szej wojnie światowej przez Franciszka Pacholczyka, po drugiej wojnie zniknął z pola widzenia. Na rynku antykwarycznym pojawił się w 1991 roku – jak się później okazało – skradziony z prywatnego mieszkania na warszawskim Żoliborzu. Poprzez zakup w galerii Chimera (Dom Aukcyjny Rempex) trafił do kolekcji spółki Art-B, która udostępniała go kilku polskim muzeom. Po sądowym rozwiązaniu krótkotrwałej firmy czasu transformacji ustrojowej (1989–1991) dzieło zostało zajęte przez prokuraturę, by po uregulowaniu spraw własnościowych znów trafić do handlu. W 2016 roku, dzięki dotacji Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, wsparciu marszałka zachodniopomorskiego i darowiźnie Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego

wego w Szczecinie, zostało nabyte do zbiorów szczecińskiej instytucji.

Wybrana bibliografia: Janina Wiercińska, *Katalog prac wystawianych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860–1914*, Wrocław 1969; *Wojciech Gerson 1831–1901. Katalog wystawy monograficznej*, red. Janina Zielińska, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1978, s. 87, poz. 102; Włodzimierz Kalicki, *Kryminał z Gersonem*, „Gazeta Wyborcza” [wyd. warszawskie „Magazyn” nr 33], 15.10.1993, nr 242, s. 9; Szymon Piotr Kubiak, *Archeomoderna. Polska sztuka nowoczesna i mity państwowotwórcze / Polnische moderne Kunst und staatsbildende Mythen*, kat. wyst. / Ausst.-Kat., Muzeum Narodowe w Szczecinie, 13.03–16.05.2021, Szczecin 2021.

Szymon Piotr Kubiak

9. *Bez ziemi. Pomorzenie wyparci przez Niemców na wyspy Bałtyku*, 1888

olej, płótno, 114,8 × 207 cm

sygn., dat. l. d.: *Warszawa 1888 Wojciech Gerson*

zakup (ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Urzędu Marszałkowskiego Województwa Zachodniopomorskiego i Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie): Dom Aukcyjny Rempex, Warszawa, 2016
Muzeum Narodowego w Szczecinie, nr inw. MNS/SE-M/3

na następnej stronie





(1865 Szczecin – 1956 Garmisch-Partenkirchen)

Eugen Dekkert

Malarz, najstarszy syn Hermanna Wilhelma Leopolda Dekkerta, kupca i przemysłowca należącego do elity kulturalnej Szczecina. Rozpoczął naukę rysunku w Szczecinie, w Gimnazjum Fundacji Mariackiej (Marienstiftsgymnasium), pod kierunkiem Augusta Ludwiga Mosta. Przypuszczalnie wywarł na niego wpływ Robert Parlow (1835–1901), z zawodu żeglarz, ceniony marynista.

Z powodu śmierci ojca w 1881 roku Dekkert opuścił gimnazjum i udał się do Anglii, gdzie kształcił się w zawodzie kupieckim. Równolegle podjął naukę u szkockiego pejzażysty i malarza postaci kobiecych, Andrew McColvina (1864–1920). Staż kupiecki odbył w Berlinie. Przejął formalnie firmę ojca zajmującą się importem węgla, prowadził ją w latach 1891–1893, co wiązało się z drugim wyjazdem do Anglii, do Newcastle upon Tyne, ważnego ośrodka wydobywania węgla i centrum stocznioowego. Przypuszczalnie w latach 1896–1897 studiował w Monachium malarstwo, teoretycznie u Theodora Hummela (1864–1939), a praktycznie u Olgi Boznańskiej (1865–1940), która w tym czasie kierowała szkołą Hummela. Wówczas zafascynowała go twórczość przedstawicieli szkoły malarstwa plenerowego The Glasgow Boys, z którą się zaznał podczas monachijskiej wystawy tej grupy. W 1898 roku wyjechał na dalsze studia artystyczne do The Glasgow School of Art. Uczył

się u Davida Gaulda (1865–1936) oraz przyjaźnił z Alexandrem Roche'em (1863–1921). Wystawiał w Monachium i w 1901 roku uzyskał drugą nagrodę, co zapewniło mu sukces i odbiorców w kolejnych latach. W 1903 roku przeniósł się do nadbrzeżnej miejscowości Saint Monans, gdzie tworzył plenerowe studia wybrzeży o różnych porach roku i przy rozmaitej pogodzie. Sprzedaż prac z wystaw w Glasgow, Monachium, Berlinie, Dreźnie, Wenecji, USA i Australii dostarczyła mu środków finansowych do odbycia podróży studyjnych do Holandii, Francji oraz Włoch. W okresie pierwszej wojny światowej powrócił do Szczecina, pełnił służbę w wojsku jako tłumacz, ale już w 1915 roku wyjechał z rodziną do Dissen nad Ammersee w Alpach. W 1937 roku przeniósł się do Garmisch-Partenkirchen. Ze Szczecinem, podobnie jak z Monachium, był cały czas związany twórczo, należał do związków artystycznych, brał udział w wystawach, początkowo Pomorskiego Towarzystwa Sztu-

ki i Rzemiosła Artystycznego (Pommerscher Verein für Kunst und Kunstgewerbe, 1913–1916). W 1916 roku został współzałożycielem szczecińskiego Związku Artystów Pomorskich (Pommerscher Künstlerbund), a 20 lat później wybrano go na członka honorowego. W ekspozycjach tego związku uczestniczył w latach 1916–1943. Z Północnoniemiecką Secesją (Norddeutsche Secession) wystawiał w okresie 1921–1927. W 1935 roku na jubileusz 70-lecia Eugena Dekkerta Szczecińskie Towarzystwo Muzealne (Stettiner Museumsverein) zorganizowało wystawę w Muzeum Miejskim przy Hakenterrasse (Wały Chrobrego).

Dekkert przez całe życie pozostał wierny wybranej drodze artystycznej – malarstwu plenerowemu wywodzącemu się z kierunku impresjonistycznego. Dążył do wiernego oddania zjawisk świetlnych, ich wzajemnego oddziaływania z żywiołami wody, wiatru. Upamiętniał pracowitą, wytrwałą egzystencję w tym środowisku człowieka – żeglarza i rybaka, oraz jego wytworów – łodzi i statków. Tematem drugiej fazy życia Eugena Dekkerta stały się wysokie góry, w których równie jak na wybrzeżu człowiek zmagał się z naturą. Trudy powszedniego życia dokumentował także, przedstawiając pracę na roli czy w biednych, małomiasteczkowych obejściach i wnętrzach. Wśród jego dzieł wyróżniają się pogodną lub wręcz radosną aurą malowane ciepłymi tonami pejzaże i widoki włoskie oraz bukiety kwiatów.

Eugen Dekkert wykonał dwie wersje sceny rodzajowej przedstawiającej prачkę stojącą przy balii przed kominkiem w ubogim wnętrzu: niniejszą, pod tytułem *Wnętrze*, zakupioną przez szczeciński Antykwariat Marek Wyłupek w Middelburgu, oraz wersję zatytułowaną *Dzień prania*, wystawioną na aukcji

Lyon & Turnbull w Edynburgu 10 marca 2021 roku. Obie wersje różnią się formatem i kompozycją. Mimo tej odmienności wyrażają tę samą myśl portretowanej, jej przygnębienie z powodu niedostatku i niepewnego jutra. Przerwane pranie symbolicznie odzwierciedla zniechęcenie kobiety do pracy pod wpływem okoliczności, które doprowadziły do biedy panującej w prawie pustej izbie. Obrazy powstały przypuszczalnie w czasie, gdy Dekkert zamieszkiwał w Glasgow. Stworzył wówczas kilka kompozycji z widokami wnętrz, podwórek, kompozycji pejzażowych, m.in. o tematyce marynistycznej. W owym okresie chętnie posługiwał się paletą o przytłumionych barwach, czego przykładem jest niniejsza praca.

Wybrana bibliografia: *Stettiner Museumsverein, Gemälde von Eugen Dekkert (zum 70. Geburtstag des Stettiner Malers). Gemälde und Aquarelle von O. Niemeyer-Holstein. Zeichnungen von Kurt Paesler-Luschkowko*, Ausst.-Kat., Städtisches Museum 13.10–3.11.1935, Stettin 1935; *Stiftung Pommern Kiel. Katalog der Gemälde*, Hrsg. Renate Paczkowski, Kiel 1982; Ewa Gwiazdowska, *Dekkert Eugen*, w: *Encyklopedia Szczecina*, red. Tadeusz Białecki, t. 1 (A–O), Szczecin 1999, s. 184; *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Hrsg. Günter Meißner, Bd. 1, Hrsg. Klaus Gerhard Saur, München–Leipzig 1992; Bernfried Lichtnau, *Pommern in der Kunst zwanziger bis fünfziger Jahre*, w: *Gemäldegalerie des Pommerschen Landesmuseums. Galerieführer*, Hrsg. Birte Frenssen, Greifswald 2000; Bogdana Kozińska, *Eugen Dekkert – malarz najbardziej szczeciński*, „Szczeciner. Magazyn Miłośników stolicy Pomorza” 2018, nr 11, s. 88–115; Sigrid Henschel, Bernfried Lichtnau, *Mitglieder des früheren Pommerschen Künstlerbundes Stettin 1916–1944/45*, Greifswald 2022.

Ewa Gwiazdowska





10. ***W kuchni***

olej, płótno, 55,5 × 75 cm

sygn. i. d.: *Eugen Dekkert*, ndat.

zakup: Antykwariat Marek Janusz
Wyłupek, Szczecin, 5.08.2021

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie, depozyt
w Muzeum Narodowym w Szczecinie
od 5.02.2022, nr inw. MNS/D/869

(1867 Neusalz an der Oder obecnie Nowa Sól – 1935 Zingst koło Stralsundu)

Otto Lämmerhirt

Otto Alexander Lämmerhirt urodził się w Neusalz an der Oder (obecnie Nowa Sól) na terenach sąsiadującej z Pomorzem Nowej Marchii, w rodzinie lokalnego lekarza Carla Lämmerhirta i jego żony Emmy. We wczesnej młodości, zdradzając talent artystyczny, rysował i malował nadodrzańskie widoki rodzinnej okolicy (Neusalz an der Oder / Nowa Sól, Beweringen / Bobrowniki, Carolath / Siedlisko).

Naukę malarskiego rzemiosła podjął w klasie pejzażu Królewskiej Pruskiej Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie (Königlich Preußische Akademie der Künste) w pracowniach Eugena Brachta i Hansa Gudego. Istotny wpływ na ukształtowanie się stylu artysty miały także prace wybitnego marynisty związanego z szkołą düsseldorfską – Andreasa Achenbacha. Po studiach Otto Lämmerhirt osiadł w Berlinie. W latach 1898–1919 regularnie uczestniczył w dorocznych edycjach Wielkiej Berlińskiej Wystawy Sztuki (Große Berliner Kunstausstellung). W poszukiwaniu tematów i motywów dla swoich pejzaży, głównie marynistycznych, odbywał liczne podróże nad Bałtyk. Często w okresie wakacyjnym powracał także w swe rodzinne strony – do Neusalz an der Oder.

Malarz, w nowoczesny sposób posługując się plamą barwną, fakturą, swobodnie operując kolorem i światłem, starał się w swoich

marinach uchwycić siłę morskiego żywiołu oraz piękno bałtyckiego wybrzeża. Na swych płótnach utrzymywał widoki portów, statków, malowniczych zakątków bałtyckich wysp – Bornholmu, Rugii i Uznamu. W 1935 roku 68-letni artysta przebywał w Zingst nieopodal Stralsundu. Mieszkał w tamtejszym ośrodku wypoczynkowym należącym do NSDAP-SA. Obsługując maszynkę spirytusową do gotowania, wywołał pożar i zginął w jego płomieniach. Zmarł 10 marca 1935 roku, został pochowany na cmentarzu w nadmorskim Zingst.

Bornholm – wielkoformatowa marina, uznawana za jedno z najważniejszych dokonań Lämmerhirta, stanowi pokłosie podróży artystycznej malarza na należącą do Danii bałtycką wyspę. Malarz utrwalił widok północnego wybrzeża pomiędzy miejscowościami Hammerhavn i Vang. Fragment zatoki u podnóża niewielkiego wzgórza z ruinami średnio-

wiecznego zamku warownego Hammershus należy do najbardziej znanych malowniczych zakątków na wyspie. Wybrzeże klifowe ze stromymi, nagimi, granitowymi urwiskami, tworzące nieregularną linię brzegową układającą się w ciąg niewielkich zatoczek, jest interesującym geologicznym świadectwem prekambryjskiej przeszłości Bornholmu. Charakterystyczny element okolicy to znajdująca się przy brzegu, częściowo zanurzona w morzu skała, która swą formą przypomina wielbłądzie lub lwie głowy – Kamelhovederne lub Løvehovederne. Malarz, poprzez malarski rozmach kompozycji, bogactwo i zróżnicowanie chłodnych tonów barwnych, przedstawił romantyczne spotkanie skalistego lądu z morskim żywiołem i w symboliczny sposób uchwycił potęgę natury.

Obraz namalowany przez Lämmerhirta w 1905 roku w Berlinie – wkrótce po powrocie z podróży – został niezwłocznie oprawiony w znanym berlińskim zakładzie ramiarskim Keltz-Meiners i wkrótce wystawiony podczas Wielkiej Berlińskiej Wystawy Sztuki w pawilonie przy Lehrter Bahnhof w Berlinie. Pracę nabył wówczas Paul Manasse, przedstawiciel znanej i zasłużonej dla Szczecina rodziny kupieckiej, wraz z braćmi Maksem, Arnoldem i Leo współprowadzący starą (założoną w 1834 roku), rodzinną firmę L. Manasse. Płótno znajdowało się w jego mieszkaniu przy Breitestraße 14 (obecnie ulica ks. kardynała Stefana Wyszyńskiego). Do zbiorów Museum der Stadt Stettin zostało pozyskane w formie daru w drugiej połowie 1916 roku. W imieniu zmarłego w czasie działań pierwszowojennych Paula Manassego przekazał je jego brat, Leo Manasse, który poza aktywnością kupiecką pełnił w Szczecinie także urząd konsula Grecji. W styczniu 1934 roku dzieło zostało wypożyczone szczeciń-

skiej jednostce policji prewencyjnej (Schutzpolizei) do dekoracji kasyna mieszczącego się w gmachu Polizeipräsidium przy Elisabethstraße 35 (dziś gmach Komendy Miejskiej Policji przy ulicy Kaszubskiej 35). W okresie powojennych zawirowań obraz zniknął z pola widzenia i jego miejsce przechowywania nie było znane. W 2018 roku pojawił się na w szczecińskim antykwariacie Marka Wyłupka – został wówczas zakupiony przez Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie i przekazany Muzeum Narodowemu w Szczecinie w formie depozytu, a wkrótce potem po raz pierwszy w powojennym Szczecinie publicznie zaprezentowany podczas wystawy przygotowanej wspólnie z Bornholms Kunstmuseum *Sztuka szczęśliwych ludzi. Malarstwo na Bornholmie w XIX i XX wieku*.

Wybrana bibliografia: Hans Vollmer, *Otto Lämmerhirt*, w: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Hrsg. Ulrich Thieme, Felix Becker, Bd. 22: Hrsg. Hans Vollmer, Leipzig 1929, s. 194; Hermann Otto Thiel, *Kunstmaler Otto Lämmerhirt*, w: *Grünberger Hauskalender. Heimatkalender für die Kreise Grünberg und Freystadt auf das Jahr 1936*, Jg. 25, s. 80, tabl. 1–5; Marek Grzelka, *Malarz, z którego zadrwił los (z serii: Artyści z Neusalz, cz. 6)*, „Tygodnik Krag”, 1.08.2017, <https://tygodnik-krag.pl/rozmowa-felieton-krotko/2017/08/malarz-z-ktorego-zadrwil-los/> (dostęp 16.08.2023); Dariusz Kacprzak, *Malarstwo szczęśliwych ludzi – impresja bornholmska / De lykkelige menneskers kunst – bornholmske indtryk / Paintings by Happy People – Bornholm Impression*, w: Dariusz Kacprzak, Lars Kørulf Møller, Beata M. Wolska, *Sztuka szczęśliwych ludzi. Malarstwo na Bornholmie w XIX i XX wieku / Kunst fra lykkelige mennesker. Maleri på Bornholm i det 19. og 20. århundrede /*

Art of Happy People. Painting on Bornholm in the 19th and 20th Centuries, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Szczecinie 6.10.2018–17.03.2019, Szczecin 2018, s. 9–17 i 216–219, il.; Bogdan Twardochleb, *Obraz, który oglądała księżna Diana. Bornholm na Końskim Kieracie*, „Kurier Szczeciński”, 17.05.2018, s. 9, il.; Dariusz Kacprzak, *Wokół jednego zabytku: „Bornholm” Ottona Lämmerhirta powrócił do szczecińskiego muzeum*, „Spotkania z Zabytkami” 2019, nr 5–6, s. 28–29, il.; Lars Kærulf Møller, Beata M. Wolska, *Længsel. Værker fra Nationalmuseet i Szczecin*, kat. wyst./

Ausst.-Kat., Bornholms Kunstmuseum 6.12.2020–8.04.2021, Bornholm 2020; Dariusz Kacprzak, *Otto Lämmerhirt*, w: Dariusz Kacprzak, Szymon P. Kubiak, Lars Kærulf Møller, Beata M. Wolska, *Stettin/Szczecin – jedna historia. Sztuka XIX i XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie / Stettin/Szczecin – eine Geschichte. Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts aus dem Bestand des Nationalmuseums Stettin*, kat. wyst./ Ausst.-Kat., Bornholms Kunstmuseum 6.12.2020–18.04.2021, Muzeum Narodowe w Szczecinie 4.06–14.11.2021, Bornholm–Szczecin 2021, s. 206–207, il.

Dariusz Kacprzak



11. **Bornholm**, 1905

olej, płótno, 168 × 200,5 cm

sygn., dat. l. d.: *Otto Lämmerhirt / 1905*

zakup: Antykwariat Marek Janusz Wyłupek, Szczecin, 28.08.2018

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie,

depozyt w Muzeum Narodowym w Szczecinie od 28.08.2018

nr inw. MNS/SE/DEP/97

(1873 Carvin, obecnie Karwino – 1936 Berlin)

Hans Hartig

Malarz i grafik, syn pastora Hermanna Hartiga i Idy Lemcke pochodzącej z majątnej rodziny mieszczańskiej. Gdy miał sześć lat, rodzina przeniosła się do Stołczyna (Stolzenhagen, obecnie przedmieścia Szczecina) i w tym okresie ujawniła się jego pasja artystyczna – zamiłowanie do rysowania. Uczył się w szczecińskim Gimnazjum Fundacji Mariackiej (Marienstiftsgymnasium) w 1884 oraz od 1886 do 1893 roku.

Jego nauczycielem rysunku był wówczas Theodor Kugelman (1838–1909), malarz i rysownik specjalizujący się w widokach miejskich, architekturze i pejzażu, który dbał o to, by uczniowie zdobyli solidne podstawy warsztatowe. Po maturze uzyskanej w szkole w Gartz nad Odrą w 1894 roku Hartig na życzenie rodziny wyjechał do Berlina, aby studiować chemię. Dodatkowo zapisał się jako wolny słuchacz do klasy pejzażu Paula Vorganga (1860–1927) na Królewskiej Akademii Sztuki (Königliche Akademie der Künste) i doskonalił się artystycznie jako samouk. Prowadził studia z natury w Grunewald pod Berlinem, w górach Harz, nad Renem, a przede wszystkim na Pomorzu, nad Bałtykiem, we Wrzosowie i w Kamieniu Pomorskim. Jednak ambicja skłoniła go, aby po odbyciu służby wojskowej w 2. Regiment Grenadierów w Szczecinie starać się o przyjęcie do Królewskiej Akademii Sztuki w Berlinie

(Königliche Akademie der Künste). W 1900 roku rozpoczął studia w klasie pejzażu Eugena Brachta (1842–1921), zapoczątkującego w Berlinie nurt malarstwa plenerowego i przedkładającego naturę rodzimą nad włoskie wzorce. W 1902 roku podążył za swym profesorem do Drezna, na tamtejszą akademię, lecz w 1906 roku powrócił do Berlina, by osiąść tu na stałe. Dzięki nagrodzie (Helfft-Preis) uzyskanej podczas Wielkiej Berlińskiej Wystawy Sztuki (Große Berliner Kunstausstellung) mógł w 1909 roku odbyć wyjazd studyjny na Morze Północne, na wyspę Sylt. Już w 1913 roku zorganizowano mu w Szczecinie wystawę monograficzną, a rok później, uczestnicząc w akademickiej ekspozycji w Berlinie, zdobył złoty medal.

Hartig podejmował przede wszystkim tematy pejzażowe i marynistyczne, widoki miejskie, wplatając w nie motywy figuralne. Brał udział w realizacji malowideł ściennych

i wykonywał prace wielkoformatowe. Rządziej, szczególnie w późniejszych latach życia, gdy miał kłopoty zdrowotne, malował małoformatowe widoki wnętrza, martwe natury, kwiaty, posługując się posiadanymi wzorcami obrazowymi, a także projektował ilustracje do książek i czasopism. Grafika była tą dziedziną jego twórczości, której zawdzięczał dużą popularność, gdyż wygrał konkurs zorganizowany przez kolej państwową na litografię artystyczną do dekoracji przedziałów kolejowych. Jego prace graficzne sprzedawano w Europie i USA.

Uczestniczył w wystawach berlińskich i szczecińskich, a także w Nowym Jorku (1908), Rzymie (1912) i Wenecji (1914). Był członkiem szczecińskiego Związku Artystów Pomorskich (Pommersche Künstlerbund), wystawiał z nim w latach 1916–1935, a w 1936 związek zorganizował wspomnielową wystawę jego dzieł.

Należał do przedstawicieli malarstwa plenerowego, wywodzącego się z dokonań i refleksji impresjonistów, był świetnym kolorystą. W pejzażach dbał o uchwycenie oświetlenia specyficznego dla danego motywu w powiązaniu z jego otoczeniem, upamiętnienie ulotnych zjawisk świetlnych. W widokach wnętrza i martwych natur akcentował ich dekoracyjny układ i harmonię barwną.

Widoki Nowego Warpna (Neuwarp), jego zabudowy, portu, łodzi, pejzażu roztaczającego się wokół, którego główny motyw stanowiły wody Jeziora Nowowarpieńskiego (Neuwarper See), należały do ulubionych tematów Hartiga. Malował je wielokrotnie przy rozmaitej pogodzie. Kompozycja zakupiona przez Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie jest typowym przykła-

dem dzieł Hartiga poświęconych tematyce marynistycznej tego zakątka Pomorza. Artysta przedstawił ujęcie z portu w stronę wioski Altwarp (Stare Warpno), położonej na przeciwległym brzegu akwenu. Hartig podzielił kompozycję na dwie partie – wody i nieba – rozdzielone linią horyzontu z wąską panoramą wsi. Pośród wzburzonych wód zatoki kołyszących małymi łódkami i wiatru szarpącego żaglami zwinnych łodzi rybackich (zwanych zeesbootami) malarz ukazał ludzi spokojnie wykonujących swe marynarskie czynności. Jedynie na jednym z pomostów obok kosza i beczek z towarami samotna młoda matka żegna męża wypływającego na połów jednym z zeesbootów. Obraz doskonale oddaje trudy powszedniego dnia mieszkańców Nowego Warpna i otoczenie, w jakim żyją.

Wybrana bibliografia: Wieland Barthelmess, *Hans Hartig 1873–1936. Ein Malerleben im Deutschland der Jahrhundertwende*, Berlin 1998; Ewa Gwiazdowska, *Hans Hartig (1873–1936). Pomorski pejzażysta, marynista i weducista. Część I: biografia artysty*, „Przegląd Zachodniopomorski” 2000, t. 15 (44), z. 2, s. 71–90; Ewa Gwiazdowska, *Hans Hartig (1873–1936). Pomorski pejzażysta, marynista i weducista. Część II: omówienie twórczości*, „Przegląd Zachodniopomorski” 2003, t. 18 (47), z. 1, s. 83–108; Bernfried Lichtnau, *Pommern in der Kunst zwanziger bis fünfziger Jahre*, w: *Gemäldegalerie des Pommerschen Landesmuseums. Galerieführer*, Hrsg. Birte Frenssen, Greifswald 2000; Wieland Barthelmess, *Hans Hartig (1873–1936)*, tłum. Izabela Miklewicz, Szczecin 2005; Sigrid Henschel, Bernfried Lichtnau, *Mitglieder des früheren Pommerschen Künstlerbundes Stettin 1916–1944/45*, Greifswald 2022.

Ewa Gwiazdowska





12. **Port w Nowym Warpnie**
olej, płótno, 99 × 120 cm
sygn. l. d.: *Hans Hartig*, ndat.
zakup: Antykwariat Marek
Janusz Wyłupek, Szczecin
7.08.2019
Towarzystwo Przyjaciół
Muzeum Narodowego
w Szczecinie

(1887 Dyneburg – 1962 Paryż)

Jacques Chapiro

30 marca 1853 roku w północnobrabanckiej miejscowości Groot-Zundert urodził się najpopularniejszy malarz świata – Vincent van Gogh. XX wiek uczynił z niego symbol odrzuconego i nierozpoznanego zawczasu geniuszu oraz archetyp artysty nowoczesnego, podążającego własną drogą romantyka i szaleńca. Przypadająca obecnie 130. rocznica tego wydarzenia stanowi okazję do kolejnej rewizji mitu holenderskiego twórcy, dla którego artystyczną mekką, lecz także źródłem goryczy i rozczarowań prowadzących do samobójstwa w 1890 roku stała się Francja.

Prekursorski wymiar protoekspresjonistycznych dzieł van Gogha dostrzegli najszybciej koledzy artyści, z czasem zaczęły one trafiać do kolekcji prywatnych i publicznych. W Niemczech, nastawionych od czasu zjednoczenia państwa na emancypację własnej kultury, rozpoznanie wartości płócien holenderskiego outsidera nastąpiło i tak relatywnie wcześnie, choć zrazu nie w oficjalnym obiegu. Wielkie zasługi miał na tym polu młody marszałek Paul Cassirer, prowadzący w Berlinie od 1899 roku galerię promującą sztukę z Francji. To właśnie tam, z myślą o swoim nowo otwartym muzeum w Hagen, zakupił w latach 1902–1906 co najmniej dziewięć obrazów van Gogha Karl Ernst Osthaus. Pierwszym niemieckim muzeum publicznym, które zdecydowało się w 1908 roku nabyć dzieło Holendra, był Instytut

Sztuki im. Städla we Frankfurcie nad Menem (Städelsches Kunstinstitut). W 1910 roku kolejne prace trafiły do kolońskiego Muzeum im. Wallrafa i Richartza (Wallraf-Richartz-Museum) oraz szczecińskiego Muzeum Miejskiego (Museum der Stadt Stettin). Pejzaż *Aleja pod Arles* z 1888 roku do objęcia władzy przez nazistów zdobił galerię w gmachu na dzisiejszych Wałach Chrobrego, stanowiąc jeden z najodważniejszych – i do końca niemieckiego Szczecina najbardziej prominentnych – przykładów malarskiej awangardy.

Dziś obraz ten znajduje się w Pomorskim Muzeum Krajowym (Pommersches Landesmuseum) w Greifswaldzie, dlatego tym cenniejszy wydaje się dla polskiego sukcesora tradycji muzealnych zakup Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie. Obraz *Portret Jacques'a Chapira* z 1937

roku pozwala przywołać zarówno pamięć o dawnym szczecińskim pejzażu van Gogha, jak i ukazać rolę jego autora jako duchowego ojca kolejnych pokoleń modernistów we wschodnioeuropejskim kontekście. Chapiro, właściwie Jakovs Šapiro, urodził się 13 czerwca 1897 roku w żydowskiej rodzinie zamieszkującej łotewski Dyneburg (Daugavpils). Edukację artystyczną rozpoczął w wieku 10 lat, początkowo w warsztacie snycersko-rzeźbiarskim ojca, od 1915 w Szkole Sztuk Pięknych (Chudožnyja Szkoła) w Charkowie, by trzy lata później przenieść się do akademii kijowskiej. W porewolucyjnej Rosji tworzył plakaty propagandowe i murale, stał się funkcjonariuszem nowej polityki kulturalnej, prowadząc w 1919 roku dwie szkoły malarzkie w Jekaterynosławiu (Dnipro), a od 1920 kolejną placówkę o szczeblu podstawowym w Piotrogradzie (Sankt Petersburg). W tym samym czasie zdecydował się kontynuować własne studia w tamtejszej akademii. Zetknął się wówczas z twórcami modernistycznego teatru: Wsiewołodem Meyerholdem, Konstantinem Stanisławskim, Jewgienijem Wachtangowem i Aleksandrem Benois (jego córkę poślubił). Od 1925 roku mieszkał w Paryżu, gdzie związał się z bohemą skupioną wokół słynnej pracowni La Ruche na wzgórzu Montparnasse. Jej legendę ugruntowała zwłaszcza książka Chapira, która przyczyniła

się także do ochrony zabytku przed zburzeniem w trakcie boomu inwestycyjnego końca lat sześćdziesiątych XX wieku. Oprócz Łotyża, który zromanizował zapis swego nazwiska, mieszkali tam między innymi Amadeo Modigliani, Chaim Soutine, Marc Chagall, Constantin Brancuși, Fernand Léger i Marie Laurencin. W malarstwie Chapira odbiły się szczególnie ekspresjonistyczne tendencje tego kręgu, postrzegającego się za spadkobiercę van Gogha. O tej duchowej spuściźnie świadczy zwłaszcza martwa natura z rozsypanymi książkami, wskazująca tytułem na dwa ukazane tu klasyczne już wizerunki: młodzięczy *Autoportret* Rembrandta (1630, Muzeum Narodowe w Sztokholmie) oraz słynny *Autoportret z zabandażowanym uchem i fajką* van Gogha (1889, Stavros Niarchos Collection, Ateny). W ten sposób – zapośredniczone pracą innego artysty – *oeuvre* holenderskiego mistrza znów znalazło się w szczecińskim muzeum.

Wybrana bibliografia: Jacques Chapiro, *La Ruche*, Paris 1960; Sylvie Buisson, Martine Frésia, *La Ruche. Cité des artistes*, Paris 2009; Nadine Nieszawer, Deborah Princ, *Histoires des artistes Juifs de l'École de Paris 1905–1939*, Paris 2020, s. 103–105; Richard D. Sonn, *Modernist Diaspora. Immigrant Jewish Artists in Paris 1900–1945*, London 2022.

Szymon Piotr Kubiak





13. **Portret**, 1937
olej, płótno, 50 × 73 cm,
sygn. p.d.: *Jacques Chapiro*, ndat.
zakup: Dom Aukcyjny Rempex
Warszawa, 26.03.2015
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie
depozyt w Muzeum Narodowym
w Szczecinie od 21.05.2015
nr inw.: MNS/SE-DEP/3

(czynny XIX/XX w.)

Monogramista J.R.

Autorem obrazu jest nieznany bliżej marynista i pejzażysta. Przedstawiciel malarstwa realistycznego, ulegający jednocześnie wpływom pleneryzmu, ukazał panoramę szczecińskiego portu z wody, w okolicy ujścia Duńcy do Odry, w stronę kościoła św. Jakuba. Zwrócił w ten sposób uwagę na iglicę tej głównej świątyni Szczecina, odbudowaną w 1894 roku.

Malarza interesował głównie obraz portu, w którym obok nowoczesnych jednostek parowych wciąż jeszcze cumowały kilkumasztowe rejoyce. Ukazał je wyrazistą, mocną kreską, z zacięciem grafika dbającego o szczegóły rysunku. Po lewej stronie umieścił las masztów statków cumujących przy nabrzeżu Łasztowni, a po prawej stronie – jednostki stojące przy brzegu wyspy Bielawy. Widoczne w perspektywie między obiema grupami statków kilkupiętrowe, wieloosiowe kamienice czynszowe oraz hotele wzniesione przy nabrzeżu staromiejskim tworzą zwartą, wielkomiejską zabudowę, a ponad nią wylania się kopuła Wieży Dzwonów dawnego zamku książęcego. Weduta ukazuje przyciągający malowniczością, a jednocześnie reprezentacyjny obraz Szczecina. Zastosowana gama barwna, w której dominują szarości i brązy, niebo pokryte niskimi chmurami, rozproszone światło słońca zakrytego przez te chmury, tworzące na nieboskłonie i tafli wody delikatną

kremową poświatę, świetnie oddaje typową aurę północnoeuropejskiego portu.

Ujęcie należy do nietypowych przedstawień szczecińskiego portu. Przed powstaniem reprezentacyjnej zabudowy przy Hakenterrasse (Wałach Chrobrego) najczęściej ukazywano panoramę portu i miasta z Odry, od północnego wschodu w kierunku Starego Miasta, tak aby w tle widoku portu przedstawić sylwetkę dawnego Szczecina wraz z zamkiem oraz kościołem św. Jakuba. J.R. kieruje uwagę odbiorcy głównie na kościół, zapewne właśnie ze względu na nową iglicę zdobiącą wieżę najważniejszej w XIX wieku szczecińskiej świątyni. Wieża zwieńczona iglicą przed zniszczeniem ostatni raz pojawiła się na rycinie Erica Johnsa Dahlbergha, ukazującej oblężenie w 1677 roku szwedzkiego wówczas Szczecina przez wojska brandenburskie pod wodzą Wielkiego Elektora Fryderyka Wilhelma. Potem, do

końca XIX wieku, do czasu powstania nowej iglicy wieżę wieńczyły tylko małe narożne wieżyczki. Natomiast wschodnia elewacja zamku z Wieżą Zegarową, widoczna ponad kamienicami nabrzeża, wydaje się być przedłużeniem wzniesienia tej zabudowy, a sylwetka Wieży Dzwonów przesłonięta przez maszty i olinowania statków jest słabo widoczna.

Wybrana bibliografia: *Obrazy Szczecina – Szczecin w obrazach / Bilder von Stettin – Stettin in Bildern / Pictures of Szczecin – Szczecin in Pictures*, red./Hrsg. Dariusz Kacprzak, Szymon Jeż, Szczecin 2020, s. 167 (jako J. Richter).

Ewa Gwiazdowska

14. *Szczecin. Widok portu od strony Duńczycy i panorama miasta*, 1899

olej, płótno, 70 × 112 cm

sygn., dat. p. d.: JR. (monogram wiązany) 99. *Stettin*

zakup: od mBank S.A. (dawniejszy BRE Bank), Oddział w Szczecinie, 17.06.2020

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie, depozyt w Muzeum

Narodowym w Szczecinie od 5.02.2022, nr inw. MNS/D/868

na następnej stronie





(1902 Berlin – 1974 Berlin)

Immanuel Meyer-Pyritz

Malarz, grafik, pedagog, społecznik; syn cenionego rzeźbiarza Martina Meyera-Pyritza. Pochodził ze starej pomorskiej rodziny i choć urodził się w stolicy Prus, wychował się na Pomorzu, w Pyrzycach (Pyritz), u rodziny, która zastąpiła mu zmarłą przy porodzie matkę. Studia artystyczne odbył w Berlinie i Monachium. Zamieszkał w Berlinie, gdzie zorganizował sobie pracownię, lecz na letnie plenery powracał na Pomorze.

Odbynał częste podróże studyjne do Włoch. Podejmował zlecenia na malowidła ściennie, wykonywał obrazy sztalugowe, akwarele, grafiki i rysunki. Zrealizował m. in. malowidła ściennie w Podjuchach (Podejuch), w gmachu kasy oszczędnościowej w Stargardzie, w Urzędzie Powiatowym (ob. Urząd Miejski) w Szczecinie. Był członkiem Związku Artystów Pomorskich (Pommersche Künstlerbund) od 1932 roku, wystawiał z nim do 1943 roku. Jego dorobek artystyczny został zniszczony w wyniku drugiej wojny światowej. Po wojnie dalej tworzył, aktywnie zaangażował się w działalność społeczną i pedagogiczną. W latach 1946–1973 był członkiem Stowarzyszenia Artystów Berlińskich (Verein Berliner Künstler). W 1955 roku założył w Berlinie oddział Towarzystwa Historii i Starożytności Pomorza (Gesellschaft für Pommersche Geschichte, Altertumskunde und Kunst), towarzy-

stwa istniejącego w Szczecinie od 1824 roku. Kierował oddziałem do 1971 roku; za zasługi dla dziedzictwa pomorskiej kultury został wówczas uhonorowany nagrodą Pommerische Kulturpreis. W ramach stowarzyszenia zajmował się organizacją wystaw i opracowywał katalogi do prezentacji poświęconych Pomorzanom (*Das Antlitz der pommerschen Stadt*, 1958), wybitnym osobom związanym z Pomorzem na przestrzeni pięciu stuleci (*Bedeutende Pommern aus fünf Jahrhunderten*, 1961), dziejom regionu i jego sztuce, zawartym w dawnych dokumentach (*Pomeraniae Documenta*, 1965), malarzom berlińskim (*Berliner Maler*, 1965). Był czynny jako pedagog na stanowisku docenta na berlińskiej Volkshochschule.

Podejmował tematykę pejzażową, widoki miast i architektury, szczególnie z terenu Pomorza, dokąd jeździł na plenery, m.in.

uwiecznił zabytkowe i malownicze budowle Pyrzyc. Tworzył także sceny figuralne, motywy kwiatowe. Na jego prace wywarły wpływ kubizm i ekspresjonizm, których oddziaływanie widoczne jest w upraszczaniu i geometryzowaniu przedstawianych motywów oraz mocnych, intensywnych barwach. Zdaniem Bernfrieda Lichtnaua proste, klarowne kompozycje Meyera-Pyritza były zgodne z aktualnym w latach 30. XX wieku nurtem Nowej Rzeczowości (*Neue Sachlichkeit*). Jego obrazy znajdowały się przed drugą wojną światową w Szczecinie, w muzeum miejskim i urzędzie miejskim, w ratuszach w Darłowie (*Rügenwalde*) i Dobrzanach (*Jacobshagen*), w urzędzie miejskim w Stargardzie.

Portowy pejzaż przedstawiający nabrzeże w Świnoujściu jest przykładem tematyki marynistycznej, chętnie podejmowanej przez Immanuela Meyera-Pyritza. Obraz przypomina ręcznie kolorowaną kompozycję graficzną odbitą na barwnym tle. Zastosowana jasna paleta barwna, w której dominują rozmaite odcienie błękitu, ożywiane przez niewielkie plamy dopełniających barw czerwieni i zieleni, wprowadza aurę upalnego lata, sugeruje rozległą przestrzeń i odczucie swobody towarzyszącej przeżywaniu czasu kanikuły. Minimalistycznie potraktowany

pejzaż, w którym tylko wąska linia nabrzeża rozdziela płaszczyzny wody i nieba, właściwy jest dla Nowej Rzeczowości. Uproszczone, zgeometryzowane formy domów i łodzi, spotykane wcześniej w dziełach kubisty André Deraina, sugerują ponadczasowość i istnienie pejzażu ponad określoną lokalizacją. A niezwykle pustka, wręcz martwość panująca na nabrzeżu i na łodziach, kojarzy się z metafizyczną wymową krajobrazów tworzonych przez surrealistów. Pleneryzm Meyera-Pyritza wpisuje się w twórcze poszukiwania artystów reprezentujących rozmaite nurty malarstwa przełomu XIX i XX wieku.

Wybrana bibliografia: Karla König, *Das malerische Pommern. Skizzen und Zeichnungen I*, Stettin 1939; [b.a.], *Immanuel Meyer-Pyritz. Träger des "Pommerschen Kulturpreises 1971"*, "Pommern. Kunst, Geschichte, Volkstum" 1971, Jg. 9, H. 4, s. 1–2; Christoph von der Ropp, *Immanuel Meyer-Pyritz, "Baltische Studien"* 1975, Bd. 61 (N.F.), s. 81; Bernfried Lichtnau, *Pommern in der Kunst zwanziger bis fünfziger Jahre*, w: *Gemäldegalerie des Pommerschen Landesmuseums. Galerieführer*, Hrsg. Birte Frenssen, Greifswald 2000; Sigrid Henschel, Bernfried Lichtnau, *Mitglieder des früheren Pommerschen Künstlerbundes Stettin 1916–1944/45*, Greifswald 2022.

Ewa Gwiazdowska



15. **Port w Świnoujściu**

olej, płyta pilśniowa, 70,5 × 95,5 cm

sygn. pędzlem p. d.: *Immanuel Meyer-Pyritz* (niewyraźnie), nap. ołówkiem lub

kredką verso l. g.: *Hafen von Swinemünde*

zakup: Antykwarjat Marek Janusz Wyłupek, Szczecin, 7.08.2019

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie



(1919 Kijów – 1999 Szczecin)

Sławomir Lewiński

Kształcenie artystyczne urodzonego w Kijowie Sławomira Lewińskiego przypadło na czas okupacji hitlerowskiej. Przebywając w Warszawie, w latach 1940–1944 uczęszczał do pracowni awangardowego malarza i scenografa Jana Golusa, rzeźbiarza animalisty Stanisława Komaszewskiego, Jerzego Jarnuszkiewicza oraz znanej autorki pomników Zofii Trzcńskiej-Kamińskiej.

Równolegle studiował na tajnym Wydziale Architektury Miejskiej Szkoły Budowlanej u Lecha Niemojewskiego i Bohdana Lacherta. Wtedy też zetknął się z Janem Dymiczem (Ivanem Dimiciem), serbskim malarzem czynnym do niedawna w Pińsku, a po wybuchu wojny w stolicy. Lewiński wziął udział w powstaniu warszawskim, po którym trafił do obozu pracy w Six (Seddiner See) pod Poczdamem. Po jego wyzwoleniu przedostał się przez Legnicę do Bydgoszczy, by w 1946 roku osiedlić na stałe w Szczecinie. Od samego początku artysta brał aktywny udział w konsolidacji tamtejszego środowiska, współorganizował lokalny oddział Związku Polskich Artystów Plastyków, a od drugiej wystawy prac jego członków w grudniu 1946 roku cyklicznie prezentował swoje dzieła szerokiej publiczności. W 1948 roku otrzymał pierwsze rzeźbiarskie zlecenie dekoracyjne – kompozycję *Rybaczek* dla ponemieckiego gmachu

szkolnego przy ulicy Mariana Buczka (dziś Urząd Marszałkowski, ulica Marszałka Józefa Piłsudskiego), odbudowywanego na potrzeby ubezpieczalni społecznej.

Na przełomie maja i czerwca 1949 roku na wystawie *Człowiek i praca* w Muzeum Pomorza Zachodniego Lewiński zaprezentował niewielkie mozaiki o tematyce rodzajowej oraz pełnoplastyczne cementowe popiersie hutnika (obecnie w ogrodzie Politechniki Morskiej w Szczecinie). We wszystkich ujawniła się tendencja do upraszczania i monumentalizacji formy, budząca rozbieżne refleksje krytyki stalinowskiej. Gdy miesiąc później Lewiński zajął drugie miejsce w ogólnopolskim konkursie na miejscowy Pomnik Wdzięczności dla Armii Radzieckiej, prostotę proponowanej ośmiometrowej statui żołnierza, bliskiej stylistyce Ernsta Barlacha, wziął w obronę na łamach lokalnej prasy Emanuel Messer. Odróżnił on język Lewińskiego od zabiegów spotykanych

u objętych socrealistyczną anatemą modernistów, choć ci (Xawery Dunikowski, Alberto Giacometti, Jean-Robert Ipoustéguy, Marino Marini) w rzeczywistości stawali się dla wyposażonego w ogromną erudycję wizualną artysty ważnym punktem odniesienia. Właśnie do wczesnej, symbolicznej twórczości Dunikowskiego, a za jego pośrednictwem – do dzieł Auguste’a Rodina nawiązał w popiersiu Fryderyka Chopina. Kilka lat później zrealizował pomnik Juliusza Słowackiego dla Stargardu (1955), a w szczecińskim monumencie kolejnego romantyka, Adama Mickiewicza (1960), w pełni zademonstrował przywiązanie do typu pomnika wieszczą stworzonego przez Rodina dla uczczenia Honoré de Balzaca (1892–1897) i wielokrotnie reinterpretowanego w polskiej rzeźbie statuarycznej okresu między- i powojennego. Właśnie w kontekście zleceń publicznych należy postrzegać portret kompozytora, którego wspomnienie służyło budowaniu nowej tożsamości Pomorza Zachodniego i tak zwanych Ziemi Odzyskanych.

Wybrana bibliografia: *Sławomir Lewiński. Wystawa retrospektywna rzeźby 1945–1963*, kat. wyst., Biuro Wystaw Artystycznych (Szczecin), Związek Polskich Artystów Plastyków, kwiecień 1963, Szczecin 1963; *Sławomir Lewiński. Rzeźba*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Szczecinie wrzesień–październik 2000, red. Jakub Lewiński, Andrzej Maciejewski, Szczecin 2000; Szymon Piotr Kubiak, *Sławomir Lewiński (1919–1999)*, w: *Encyklopedia Pomorza Zachodniego*, www.pomeranica.pl/wiki/Sławomir_Lewiński [2019] (dostęp 26.09.2022); Szymon Piotr Kubiak, *Europa Lewińskiego. Wystawa „Niesamowita Słowiańszczyzna. Sławomir Lewiński 1919–1999. W setną rocznicę urodzin i dwudziestą rocznicę śmierci artysty”*. Muzeum Narodowe w Szczecinie, 17 kwietnia 2019–23 lutego 2020, „Kronika Szczecina” 2020, s. 273–286.

Szymon Piotr Kubiak

16. *Popiersie Fryderyka Chopina*, 1949

gips, 70 × 41 × 42 cm

nsygn., ndat.

zakup: od Jakuba Lewińskiego, 17.02.2020

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie, depozyt w Muzeum Narodowym w Szczecinie od 18.02.2020, nr inw. MNS/W-Dep/258

na następnej stronie





(1929 Paryż – 2007 Paryż)

Gérard Singer

Ogromny obraz Gérarda Singera *14 lutego w Nicei (1950/1951)* należy do najbardziej niezwykłych w kolekcji Muzeum Narodowego w Szczecinie. Jego autor, pochodzący z zamieszkałej w Paryżu żydowskiej rodziny o polsko-rumuńskich korzeniach, debiutował w wieku ośmiu lat (1937). Po zajęciu Paryża przez hitlerowców rodzina Singerów wyjechała na południe Francji zdobyte przez Włochów, gdzie Gérard rozpoczął naukę w nicejskim liceum.

Straciwszy babcię, wywiezioną do obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau, młodzienc zblżył się do lewicujących kręgów antyfaszystowskich i wstąpił do francuskiego ruchu oporu. Po wyzwoleniu Paryża, w 1944 roku zapisał się do prywatnej Académie de la Grande Chaumière, zaś rok później – do pracowni rzeźby i fresku Pierre’a-Henriego Ducosa de la Haille’a w tamtejszej Szkole Sztuk Pięknych (École des beaux-arts). Jednocześnie został członkiem Francuskiej Partii Komunistycznej, a także wielką nadzieją redaktora jej wydawnictw, Louisa Aragona. Podobnie jak surrealistyczny poeta w latach 30. XX wieku, Singer przyjął teraz metodę realizmu socjalistycznego, adaptując do niej rozwiązania formalne wielkich panneaux w stylu art déco, wyniesione z atelier swojego mistrza. Widać to zwłaszcza w obrazie *14 lutego w Nicei*, stanowiącym w zamyśle Sin-

gera współczesny odpowiednik salonowego gatunku malarstwa historycznego.

Tematem były wydarzenia z tytułowego dnia 1950 roku, kiedy w południowofrancuskim porcie podczas antyrządowych strajków lewicowi robotnicy zatopili rakiety V2, mające służyć kapitalistycznej racji stanu w zimnowojennych sporach. Monumentalne malowidło stało się przedmiotem politycznej awantury, która odbiła się echem na całym świecie. O akcji wycofania tego i kilku innych obrazów z Salonu Jesiennego w 1951 roku pisała nawet prasa amerykańska. Z oczywistych względów obraz Singera promowano jednak zwłaszcza w krajach demokracji ludowej, gdzie między innymi wziął udział w wystawie plastyki francuskiej w warszawskiej Zachęcie (1952). Zakupiony przez polskie Ministerstwo Kultury, trafił do Muzeum Pomorza Zachodniego, zajmując centralne

miejsce w tamtejszej galerii sztuki współczesnej. Jego skomplikowane losy w kontekście epoki przywołano na wystawie *Daleko od Moskwy. Gérard Singer i sztuka zaangażowana*, pokazywanej w Muzeum Narodowym w Szczecinie w 2016 roku. Podczas przygotowań do tej ekspozycji odnaleziono malarskie i rysunkowe szkice do obrazu, powstałą na jego podstawie grafikę reprodukcyjną oraz trzy ulotki propagandowe. Artefakty, przekazane najpierw w depozyt przez wdowę po

artyście, Claudette Singer, nabyło następnie do swoich zbiorów Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie.

Wybrana bibliografia: Bernard Ceysson, Jean-Luc Daval, Daniel Abadie, *Gérard Singer*, Genève 1995; Szymon Piotr Kubiak, *Daleko od Moskwy. Gérard Singer i sztuka zaangażowana*, Szczecin 2016; Szymon Piotr Kubiak, *Loin de Moscou. Gérard Singer et l'art engagé*, trad. par Erik Veaux, Paris 2019.

Szymon Piotr Kubiak



19. **14 lutego w Nicei (V2 do morza)**, 1950

szkic wstępny do obrazu

tusz, papier, 20 × 27 cm

nsygn., ndat.

zakup: Mercier et Associés, Paryż, 16.07.2018

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie, depozyt
w Muzeum Narodowym w Szczecinie od 5.02.2022, nr inw. MNS/SE-DEP/103



20. *14 lutego w Nicei (V2 do morza)*,
1950

szkic barwny do obrazu

olej, płótno, 35 × 55 cm

nsygn., ndat.

zakup: Mercier et Associés, Paryż,
16.07.2018

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie, depozyt
w Muzeum Narodowym w Szczecinie
od 5.02.2022

nr inw. MNS/SE-DEP/102



21. *14 lutego w Nicei (V2 do morza)*,
1950,

szkic wykonawczy do obrazu

tusz, papier, 49 × 65 cm

nsygn., ndat.

zakup: Mercier et Associés, Paryż,
16.07.2018

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie, depozyt
w Muzeum Narodowym w Szczecinie
od 5.02.2022

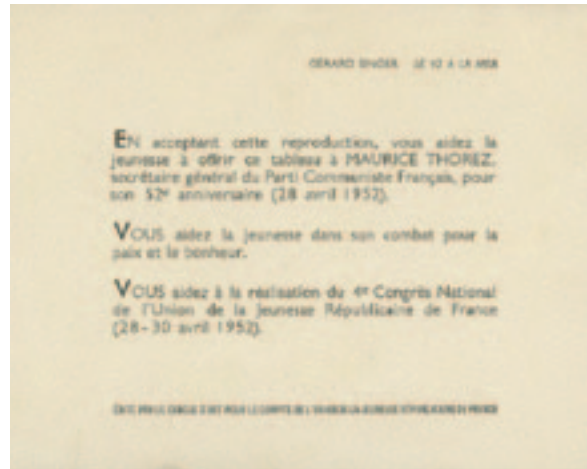
nr inw. MNS/SE-DEP/104

22. **14 lutego w Nicei (V2 do morza)**, 1951
 litografia, papier, 50 × 65 cm,
 sygn. d.: le 14 Février à Nice –
 12/20 – Gérard Singer
 zakup: Mercier et Associés, Paryż,
 16.07.2018
 Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
 Narodowego w Szczecinie
 depozyt w Muzeum Narodowym
 w Szczecinie od 5.02.2022
 nr inw. MNS/SE-DEP/105



23. **14 lutego w Nicei (V2 do morza)**, 1951
 cegiełka z motywem obrazu
 offset, papier, 30 × 35 cm
 nsygn., ndat.
 zakup: Mercier et Associés, Paryż,
 16.07.2018
 Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
 Narodowego w Szczecinie, depozyt
 w Muzeum Narodowym w Szczecinie od
 5.02.2022, nr inw. MNS/SE-DEP/106





24. 14 lutego w Nicei (V2 do morza), 1951

ulotka z motywem obrazu

druk dwustronny, offset, papier, 21 × 14 cm

zakup: Mercier et Associés, Paryż, 16.07.2018

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie, depozyt w Muzeum Narodowym w Szczecinie od 5.02.2022, nr inw. MNS/SE-DEP/107



25. 14 lutego w Nicei (V2 do morza), 1951

cegiełka z motywem obrazu

offset, papier, 10,5 × 13 cm

nsygn., ndat.

zakup: Mercier et Associés, Paryż, 16.07.2018

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie, depozyt w Muzeum Narodowym w Szczecinie od 5.02.2022 nr inw. MNS/SE-DEP/108



(1930 Brześć nad Bugiem – 2021 Warszawa)

Wanda Czełkowska

Popiersia portretowe zajmują szczególne miejsce w historii rzeźby europejskiej. Od werystycznych wizerunków starożytnej Republiki Rzymskiej, przez pełne splendoru oblicza katolickich dostojników dłuta Gianlorenza Berniniego, po zagadkowe studia afektów Franza Xavera Messerschmidta: plastyczne wyobrażenia ludzkiej twarzy mają wyjątkowy potencjał komunikowania emocji.

Z jednej strony w teorii sztuki zakorzenione jest traktowanie rzeźbiarskich portretów jako artystycznych reprezentacji indywiduum, jego cech fizycznych i psychicznych. Z drugiej strony biegłość twórcy opierałaby się nie tylko na umiejętności dostrzeżenia i uchwycenia charakteru swojego bohatera, lecz także – dzięki znajomości kodów kulturowych, wzorców ikonograficznych, w tym przede wszystkim mechanizmów władzy – osiągnięcia pożądanego efektu percepcji postaci. Możliwość bezpośredniego wpływania na odbiór dzieła (a w tym szczególnym przypadku – także portretowanego) zapewnia „cielesna” specyfika medium – niedostępna malarstwu, rysunkowi czy grafice.

Świadomość ewokatywnej funkcji masy i wolumenu nieobca była także XX-wiecznym rzeźbiarzom, którzy deformując realistyczne obrazy, zdawali się uwypuklać intelektualny aspekt dzieła. Zniekształcone

głowy na uproszczonych kadłubach korpusów Pabla Picassa i Henry’ego Moore’a stały się już nie tyle – lub nie tylko – zapisami spotkań z konkretnym modelem, ile koncentracją ekspresji samego artysty bądź próbą uchwycenia uniwersalnej prawdy o ludzkiej kondycji. Zwłaszcza po drugiej wojnie światowej moderniści sięgali po najprostsze środki plastyczne, odwoływali się do archetypów, by oddać doświadczenie wspólnoty. Pozorna sprzeczność, wiążąca haptyczność materiału i ulotność, „mózgowość” (Piotr Policht) tematu, podkreślona tytułem pracy, jest typowa właśnie dla *œuvre* Wandy Czełkowskiej. Artystka, wykształcona w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod okiem Jerzego Bandury (1949–1954), luźno związana z II Grupą Krakowską (1967–1981), szybko wypracowała indywidualny język twórczy. Uproszczonymi figurami, biustami, a zwłaszcza głowami wywoływała skojarzenia z europejską archaiką –

Minojczykami lub Etruskami (Piotr Krakowski). Już jej pierwsze „portrety imaginacyjne” (np. z 1960 roku, w kolekcji Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku) przeczyły podstawowej funkcji gatunku: schematyczne, wygładzone bryły z prymitywnie lub naiwnie zaznaczonymi nosem, oczami i ustami ignorowały nie tylko postulat odzwierciedlenia fizycznego podobieństwa, lecz nawet fakt fizycznego istnienia modelu. Dwie późne prace z kolekcji Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie – dużo bardziej ekspresyjne, rozczłonkowane, jakby pokryte nowotworowymi naroślami – wciąż zwracają uwagę na sferę konceptu, myśli lub emocji, choć widza konfrontując z ciężką i trwałą bryłą brązowego odlewu.

Zdarzało się, że Czelkowska szła o krok dalej. Rzeźbiarskie głowy owijała tkaniną, całkowicie już maskując rysy fizjonomiczne (*Ściana*, 1975–1976, Muzeum Narodowe w Krakowie), lub multiplikowała jak pionki szachowe (*Stół*, 1968–1972, Muzeum Narodowe w Krakowie). Na wystawie plastyki polskiej w Edynburgu (1972) powtórzyła ów ostatni pomysł, stawiając rzeźby bezpośrednio na ziemi i uzupełniając opisem idealnej – niemożliwej wówczas do spełnienia – aranżacji. Konceptualizm tego gestu doprowadził

do projektu kolejnej pracy (*Bezwzględne wyeliminowanie rzeźby jako pojęcia kształtu*, 1972–1994) – negatywu instalacji edynburskiej, gdzie minimalistyczne wnętrze z betonowych płyt posadzki i zaopatrzonych w żarówki paneli sufitowych pozbawiono by jakichkolwiek figuratywnych elementów. Po monograficznych wystawach Czelkowskiej w krakowskiej Galerii Zderzak (1990), Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku (1996), Muzeum Rzeźby w warszawskiej Królikarni (2016), *Bezwzględne wyeliminowanie...* zrealizowano po raz pierwszy zgonie z wytycznymi artystki podczas jej ekspozycji retrospektywnej w szwajcarskim Muzeum Susch Grażyny Kulczyk (2023).

Wybrana bibliografia: *Wanda Czelkowska*, wstęp Piotr Krakowski, kat. wyst., Galeria Krzysztofory (Kraków), październik 1963, Kraków 1963; *Wanda Czelkowska. Retrospekcja / Retrospection*, oprac. Ewa Opałka, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie 6.11.2016–12.02.2017, Warszawa 2017; *Wanda Czelkowska. Art is not Rest*, ed. Małtylda Taszycka, exh. cat., Muzeum Susch 15.07–3.12.2023, Milano 2023; Piotr Policht, *Głowy do wycierania. „Art is not Rest” Wandy Czelkowskiej w Muzeum Susch*, „Szum”, 27.10.2023, www.magazynsum.pl/158310-2/ (dostęp 18.06.2024).

Szymon Piotr Kubiak



17. *Portret imaginacyjny I*, 2013

brąz, odlew (edycja 1/3), 85 × 46 × 29 cm

sygn. przy podstawie d.: *Czełkowska*, ndat.

zakup: od artystki, 2020

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie



18. *Portret imaginacyjny II*, 2013
brąz, odlew (edycja 1/3), 84 × 39 × 31 cm
sygn. przy podstawie d.: *Czełkowska*, ndat.
zakup: od artystki, 2020
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie

(1946 Krasnobród – 2010 Szczecin)

Jerzy Bartłomiej Chimiak

W latach 1969–1973 studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby u wybitnych artystów i pedagogów w pracowniach: malarstwa u Zdzisława Kępińskiego i Mariana Szymańdy, grafiki u Zbigniewa Lutomskiego, Lucjana Mianowskiego i Tadeusza Jackowskiego.

Po ukończeniu studiów wrócił do Szczecina, gdzie szybko dał się poznać jako energiczny uczestnik i organizator życia artystycznego w mieście. W 1973 został kierownikiem pracowni plastycznej na Zamku Książąt Pomorskich. Utworzył i prowadził w latach 1984–1987 Galerię Dąb-Art w Szczecinie. W latach 1989–1994 sprawował opiekę artystyczną nad galerią Klubu Międzynarodowej Prasy i Książki w Szczecinie, organizował akcje malarskie Otwarta Pracownia w Klubie 13 Muz, a w latach 2002–2007 był kuratorem wystaw w galerii Piwnicy Kany. Od 1996 do 2010 roku pracował w Wyższej Szkole Sztuki Użytkowej, pierwszej uczelni artystycznej w Szczecinie, gdzie wykładał w pracowni druku wypukłego, uczył liternictwa, technologii malarstwa, tworzył bibliotekę uczelni i kierował nią; zajmował się archiwum prac studentów. Od 1973 był aktywnym członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków, uczestniczył w większości wystaw związkowych w kraju i za granicą. W 1986 został odznaczony Brązowym Krzyżem Zasługi.

Sztuka była największą życiową pasją Jerzego Chimiaka. Wierzył w nią i w wyjątkowy status artysty. Zawsze był gotów dzielić się z innymi swoją fascynacją i oddaniem sztuce. Był urodzonym gawędziarzem, erudytą o wybujałej fantazji. Jak wspomina go artysta i przyjaciel Leszek Żebrowski: „zawsze elegancki, w nienagannie wyprasowanym garniturze, nie pasował do peerelowskiej rzeczywistości i dzikiego kapitalizmu”.

Twórczość Jerzego Chimiaka jest odbiciem jego osobowości. Jego malarstwo, grafiki i rysunki trudno przypisać jednemu stylowi. Chimiak interesował się klasycznym warsztatem i starymi technologiami, nie unikał eksperymentów z innymi niż farba materiałami budującymi obraz, takimi jak ziarna, kleje, kamyczki czy listewki. Jako uczeń Kępińskiego poszukiwał idealnej relacji między tym, co rzeczywiste, a tym, co abstrakcyjne. Obrazy malował zamasyście szeroką gamą wibrujących, czystych barw. Kompozycje często przedstawiały akt kobiecy, jednak na tyle abstrakcyjnie, że

pozostawiały margines dla fantazji widza. Aby nie narzucać interpretacji swoich prac – nie tytułował ich. Jak sam mówił – podpis mógłby wprowadzić w błąd i dezorientować.

Z biegiem lat twórczość Chimiaka ewoluowała od subtelnych laserunków, przez mięsiste, bardziej zdecydowane faktury, do czysto abstrakcyjnych, geometrycznych reliefów. Wciąż barwnych, jednak jakby bardziej uporządkowanych, przemyślanych przestrzennie, co zdaje się narzuciła forma reliefu, proces precyzyjnego przyklejania cienkich listewek do podłoża w określonej kompozycji, poprzedzający fascynujący etap nakładania koloru. W ostatniej serii obrazów Chimiaka nie ma obecności człowieka. Do tej pory wspólnym mianownikiem jego twórczości był element ludzki, detal anatomiczny (głowa, twarz, kołnierz), skonfrontowany z abstrakcyjnymi liniami i plamą.

Jerzy Chimiak – przy całej swej dynamice i ekspresji – był niezwykle pedantyczny, podobnie jak jego prace o określonej formie, opisanej precyzyjnym konturem i z kolorem zakładającym nienagannie płaszczyznę. Chimiak, zarówno w życiu, komunikacji werbalnej, jak i w sztuce, był bardzo bezpośredni, jednocześnie w pełni świadomy, że całkowita spontaniczność może prowadzić do chaosu. Tak jak śpiew wymaga uwzględnienia praw harmonii, również w sztukach wizualnych chaos kształtów ma sens tylko w zestawieniu z jakąś formą organizacji. Dlatego działając intuicyjnie, organizował strukturalnie swoje obrazy liniami, podstawową formą geometryczną oraz barwami. Na tej kanwie kształtował komunikat bezprogramowy, ekspresyjny, przyćmiewający strukturę geometryczną tak dalece, że całe dzieło wydaje się czysto spontaniczne.

Wybrana bibliografia: *Jerzy Bartłomiej Chimiak: fascynacje i obsesje. Rysunek, malarstwo, grafika*, red. Janina Chimiak, Andrzej Tomczak, Szczecin 2018; *Jerzy Chimiak*, w: *Encyklopedia Pomorza Zachodniego – pomeranica.pl*, http://pomeranica.pl/index.php?title=Jerzy_Chimiak (dostęp 22.08.2023)

Marlena Chybowska-Butler



26. Bez tytułu (praca nr 36)

technika własna, deska, 55 × 34 cm
nsygn., ndat.

zakup: od Janiny Chimiak, 5.10.2018
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie



27. *Bez tytułu (praca nr 37)*

technika własna, deska,
47 × 55 cm

nsygn., ndat., verso l. d., ś., p.

d.: trzy jednakowe pieczętki
odbite czarnym tuszem: *Jerzy
Bartłomiej Chimiak / artysta
plastyk / 70–783 Szczecin,
ul. K. Napierskiego 42/13 /
tel. 501-675-133*

zakup: od Janiny Chimiak,
5.10.2018

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie



28. *Bez tytułu (praca nr 38)*

technika własna, deska,
30 × 50 cm

nsygn., ndat.

zakup: od Janiny Chimiak,
5.10.2018

Towarzystwo Przyjaciół
Muzeum Narodowego
w Szczecinie



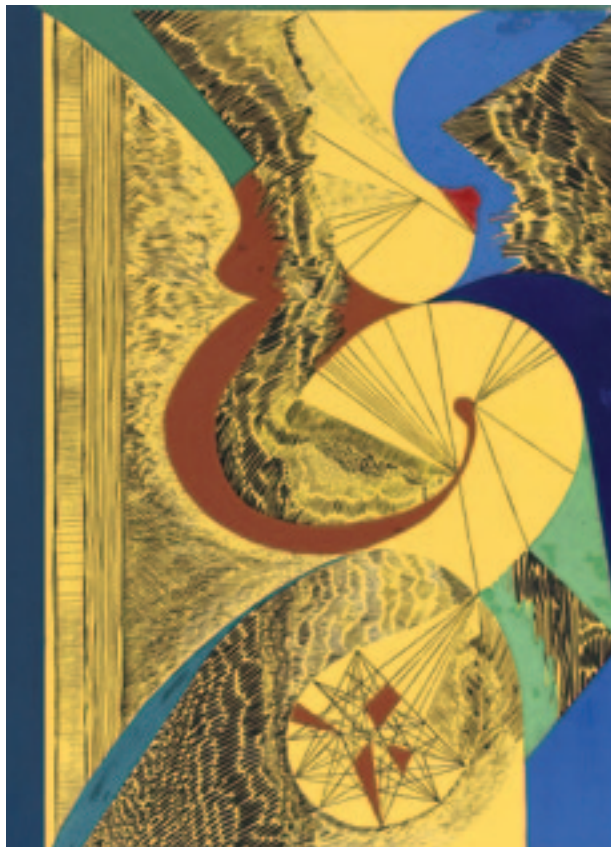
29. Bez tytułu (praca nr 40)

technika własna, deska, 30 × 86 cm

nsygn., ndat., verso l. g., p. g.: dwie jednakowe
pieczętki odbite czarnym tuszem: *Jerzy
Bartłomiej Chimiak / artysta plastyk /
70-783 Szczecin, ul. K. Napierskiego 42/13 /
tel. 501-675-133*

zakup: od Janiny Chimiak, 5.10.2018

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego
w Szczecinie



30. Bez tytułu (praca nr 41)

technika własna, deska, 70 × 50 cm

nsygn., ndat., verso l. d., p. d.: dwie jednakowe
pieczętki odbite czarnym tuszem: *Jerzy
Bartłomiej Chimiak / artysta plastyk / 70-783
Szczecin, ul. K. Napierskiego 42/13 /
tel. 501-675-133*

zakup: od Janiny Chimiak, 5.10.2018

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego
w Szczecinie



31. Bez tytułu (praca nr 42)

technika własna, deska, 50 × 37 cm

nsygn., ndat., verso l. d., p. d.: dwie jednakowe
pieczętki odbite czarnym tuszem: *Jerzy Bartłomiej
Chimiak / artysta plastyk / 70-783 Szczecin,
ul. K. Napierskiego 42/13 / tel. 501-675-133*

zakup: od Janiny Chimiak, 5.10.2018
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego
w Szczecinie



32. Bez tytułu (praca nr 43)

technika własna, deska, 50 × 37 cm

nsygn., ndat., verso l. d., p. d.: dwie jednakowe
pieczętki odbite czarnym tuszem: *Jerzy Bartłomiej
Chimiak / artysta plastyk / 70-783 Szczecin,
ul. K. Napierskiego 42/13 / tel. 501-675-133*

zakup: od Janiny Chimiak, 5.10.2018
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego
w Szczecinie



33. Bez tytułu (praca nr 44)

technika własna, deska, 70 × 50 cm
 nsygn., ndat., verso l. d., p. d.: dwie jednakowe
 pieczętki odbite czarnym tuszem: *Jerzy Bartłomiej
 Chimiak / artysta plastyk / 70–783 Szczecin,
 ul. K. Napierskiego 42/13 / tel. 501-675-133*
 zakup: od Janiny Chimiak, 5.10.2018
 Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego
 w Szczecinie



34. Bez tytułu (praca nr 46)

technika własna, deska, 71 × 54 cm
 nsygn., ndat., verso l. d., p. d.: dwie jednakowe
 pieczętki odbite czarnym tuszem: *Jerzy Bartłomiej
 Chimiak / artysta plastyk / 70–783 Szczecin,
 ul. K. Napierskiego 42/13 / tel. 501-675-133*
 zakup: od Janiny Chimiak, 5.10.2018
 Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego
 w Szczecinie



35. Bez tytułu (praca nr 48)

technika własna, deska, 55 × 41 cm
 nsygn., ndat., verso l. d., p. d.: dwie jednakowe
 pieczętki odbite czarnym tuszem: *Jerzy Bartłomiej
 Chimiak / artysta plastyk / 70–783 Szczecin,
 ul. K. Napierskiego 42/13 / tel. 501-675-133*
 zakup: od Janiny Chimiak, 5.10.2018
 Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego
 w Szczecinie



36. Bez tytułu (praca nr 85)

technika mieszana, 100 × 70 cm
 nsygn., ndat.
 zakup: od Janiny Chimiak, 5.10.2018
 Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego
 w Szczecinie



37. *Bez tytułu (praca nr 88)*

technika mieszana, 100 × 70 cm

nsygn., ndat.

zakup: od Janiny Chimiak, 5.10.2018

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego
w Szczecinie



38. *Bez tytułu (praca nr 146)*

technika własna, deska, 70 × 100 cm

nsygn., ndat., nap. czarnym pisakiem verso l. g.: 6.,

verso l. d., ś., p. d.: trzy jednakowe pieczętki odbite

czarnym tuszem: *Jerzy Bartłomiej Chimiak / artysta*

plastyk / 70–783 Szczecin,

ul. K. Napierskiego 42/13 / tel. 501-675-133

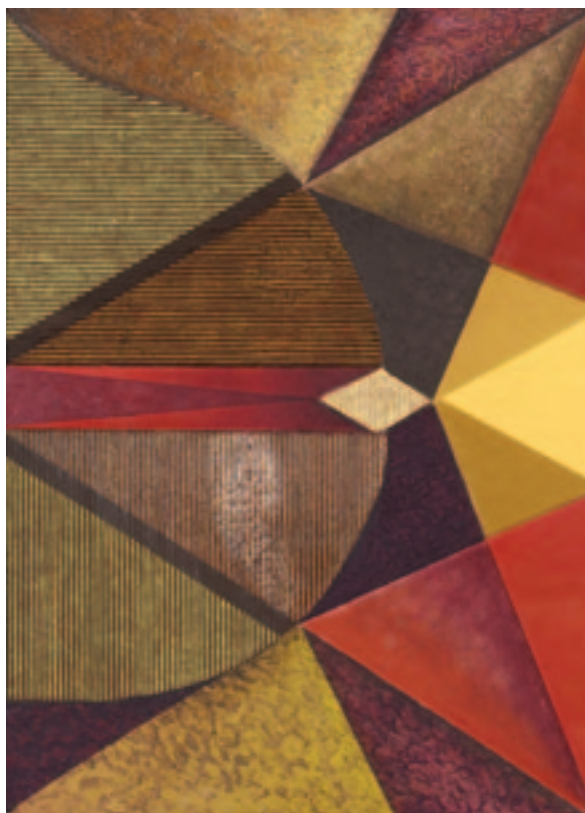
zakup: od Janiny Chimiak, 5.10.2018

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego
w Szczecinie



39. Bez tytułu (praca nr 147)

technika własna, deska, 70 × 100 cm
 nsygn., ndat., nap. czarnym pisakiem verso l. g.:
 7., verso l. d., p. d.: dwie jednakowe pieczętki
 odbite czarnym tuszem: *Jerzy Bartłomiej Chimiak /*
artysta plastik / 70–783 Szczecin,
ul. K. Napierskiego 42/13 / tel. 501-675-133
 zakup: od Janiny Chimiak, 5.10.2018
 Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego
 w Szczecinie



40. Bez tytułu (praca nr 149)

technika własna, deska, 100 × 70 cm
 nsygn., ndat., nap. czarnym pisakiem verso l. g.: 9.,
 verso l. d., p. d.: dwie jednakowe pieczętki odbite
 czarnym tuszem: *Jerzy Bartłomiej Chimiak /*
artysta plastik / 70–783 Szczecin,
ul. K. Napierskiego 42/13 / tel. 501-675-133
 zakup: od Janiny Chimiak, 5.10.2018
 Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego
 w Szczecinie



41. *Bez tytułu (praca nr 152)*

technika własna, deska, 100 × 70 cm

nsygn., ndat., nap. czarnym pisakiem verso l. g: 12., verso l. d., p. d.: dwie jednakowe pieczętki odbite czarnym tuszem: *Jerzy Bartłomiej Chimiak / artysta plastyk / 70-783 Szczecin, ul. K. Napierskiego 42/13 / tel. 501-675-133*

zakup: od Janiny Chimiak, 5.10.2018

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie

(ur. 1950 Szczecin)

Wojciech Zieliński

Malarz, grafik, rysownik i pedagog. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (Wydział Grafiki w Katowicach) oraz w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku (obecnie Akademia Sztuki w Gdańsku), gdzie w 1979 roku uzyskał dyplom w pracowni Władysława Jackiewicza na Wydziale Malarstwa i Grafiki. W latach 1989–2018 pracował w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych im. Constantina Brancusiego w Szczecinie. Laureat Nagrody Artystycznej Miasta Szczecin (2008).

W latach 2015–2021 Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie zakupiło osiem obrazów Wojciecha Zielińskiego. Najstarszy – *Autoportret '77 w nocy* – powstał w roku 1978, kilka kolejnych płócien pochodzi z lat 80. ubiegłego wieku, najnowsze z dzieł zostały namalowane w drugiej dekadzie lat 2000. Zgromadzony przez TPMNS przekrojowy zbiór prac artysty dokumentuje cztery dziesięciolecia malarskiej praktyki Zielińskiego, umożliwiając przyjrzenie się ewolucji jego indywidualnego stylu i twórczych inspiracji.

Przy całym zniuansowaniu tematyki i nastroju płócien powstających od lat 70. do chwili obecnej Zieliński nieodmiennie koncentruje się na obserwacji ludzkiej psychiki i międzyludzkich relacji. Klaustrofobiczne, mroczne, figuratywne obrazy namalowane w roku 1980 (*Czekający/Uziemieni; Wyjście*

z tunelu 15.10) oddają przygnębiającą i groźną atmosferę u progu stanu wojennego w Polsce. Artysta we właściwym sobie wówczas stylu, nie unikając realistycznego konkretności, spowija malowane sceny mgłą niedopowiedzenia i tajemnicy. Niedługo potem, bo już we wczesnych latach 80., zaczyna fascynować go surrealistyczny sposób obrazowania, w którym negowanie logiki i empirycznej wiedzy o świecie pozwala na uwolnienie malarskiej wyobraźni. W tym okresie w jego twórczości pojawia się również niezwykle ważny i odtąd stale obecny dialog z dawnymi (m.in. Giotto, Jan van Eyck, Jan Vermeer) i współczesnymi mistrzami (Neo Rauch) oraz erudycyjne nawiązania do innych tekstów kultury – mitologii, literatury, muzyki. Do tych ostatnich odwołują się utrzymane w surrealistycznej konwencji obrazy *Wtargnięcie Ikara*

(1983) i *Kule barona Münchhausena* (1984). Ich niejednoznaczny, somnambuliczny i aluzyjny charakter umożliwia odbiorcy podążanie wieloma ścieżkami interpretacyjnymi.

Podobnie wielowarstwową strukturę mają dwa najnowsze płótna Zielińskiego. Artysta konstruuje je już nie przez użycie surrealistycznego kostiumu, lecz intrygującą grę pomiędzy przedstawieniem i towarzyszącymi mu literackimi, artystycznymi i muzycznymi odniesieniami. Tytuł obrazu *Innych ludzi spotkałem udając się w przeciwnym kierunku...T.B.* (2014) jest cytatem zaczerpniętym z *Sutereny* Thomasa Bernharda, samo przedstawienie natomiast – malarskim portretem René Magritte’a, jednego z najbardziej znanych europejskich surrealistów, z upodobaniem nadającego swoim obrazom przewrot-

ne tytuły, zakłócające ich odbiór. W obrazie *Samuel Goldenberg i Szmul* (2019) Zieliński nawiązuje do *Obrazków z wystawy* – muzycznej suity Modesta Musorgskiego, skomponowanej w hołdzie malarzowi Viktorowi Hartmannowi, której szósta część została zadedykowana obrazom namalowanym przez Hartmanna – portretom „bogatego” (Goldenberg) i „biednego” (Szmul) Żyda.

Wybrana bibliografia: *Wojciech Zieliński. Malarstwo*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2006; Jerzy Zieliński, Wojciech Zieliński, *2 formaty Zieliński / Zieliński*, kat. wyst., Galeria Kapitańska, Szczecin 20.05–20.06.2011, Szczecin 2011; *Wojciech Zieliński. Malarstwo*, koncepcja kat. i red. Wojciech Zieliński, Krzysztof Paszkiewicz, Szczecin 2014.

Magdalena Lewoc



42. **Samuel Goldenberg i Szmul**, 2019

olej, płótno, 80 × 90 cm

sygn., dat. verso l.: *Samuel Goldenberg / i / Szmul / and / Shmoyle*; p.: *2019 / Zieliński / oil on canvas / 80 × 90 / MMXIX*

zakup: od artysty, 20.12.2019

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie

43. **Autoportret'77 w nocy**, 1978
olej, płótno, 35 × 39,5 cm
sygn., dat. verso ś.: 1978 /
Zieliński / oil on canvas /
35 × 39,5
zakup: od artysty, 8.11.2021
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie



44. **Bez tytułu**, 1985
olej, płótno, 65 × 51 cm
sygn., dat. verso ś.: Zieliński / oil
on canvas / 65 × 51 / 1985
zakup: od artysty, 8.11.2021
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie





45. *Czekający/Uziemieni*

1980

olej, płótno, 45 × 60 cm

sygn., dat. verso ś.: 1980 /

Zieliński / oil on canvas /

45 × 60; nap. p. g.: 12

zakup: od artysty, 8.11.2021

Towarzystwo Przyjaciół

Muzeum Narodowego

w Szczecinie



48. *Wyjście z tunelu 15:10*

1980

olej, płótno, 55 × 60 cm

sygn., dat. verso ś.: 1980 /

Zieliński / oil on canvas /

55 × 60; nap. p. g.: 8

zakup: od artysty, 8.11.2021

Towarzystwo Przyjaciół

Muzeum Narodowego

w Szczecinie



47. **Wtargnięcie Ikara**, 1983
olej, płótno, 53 × 61 cm
sygn., dat. verso ś.: 1983 / Zieliński /
oil on canvas / 53 × 61
zakup: od artysty, 8.11.2021
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie

46. **Kule barona Münchhausena**, 1984
olej, płótno, 50 × 61 cm
sygn. l. d.: W. Ziel., sygn., dat. verso ś.: 1984 /
Zieliński / oil on canvas / 50 × 61, powyżej
pieczętka tuszem: WKZ 24 / Przedmiot nie
podlega / zakazowi wywozu za granicę
zakup: od artysty, 8.11.2021
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie





49. *Innych ludzi spotkałem udając się w przeciwnym kierunku...* T.B., 2014

dyptyk, olej, płótno, 150 × 260 cm

lewe skrzydło: sygn., dat. verso l. g.: 2014 / Zieliński / 150 × 260 / oil on canvas /

XXXIII/XIV; ś.: strzałka skierowana w prawo; prawe skrzydło: sygn., dat. verso

p. d.: 2014 / Zieliński / 150 × 260 | oil on canvas / XXXIII/XIV;

ś.: strzałka skierowana w lewo

zakup: od artysty, 25.05.2015

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie



(ur. 1952 Warszawa)

Bożenna Biskupska

Bożenna Biskupska urodziła się w 1952 roku w Warszawie. Studiowała malarstwo w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu (1970–1972) oraz w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (1972–1976), którą ukończyła z wyróżnieniem dyplomem w pracowni Tadeusza Dominika. Podczas studiów, oprócz malarstwa, podejmowała artystyczne poszukiwania z zastosowaniem różnych innych materiałów i technik: od fotografii, prac z metalu oraz tkackich (pracownia Zbigniewa Gostomskiego) do prac na papierze (pracownia Roman Owidzki).

Brała udział wielu wystawach krajowych i zagranicznych, w tym: A Women's View w Waszyngtonie (World Bank 1995), Nord Art w Budesdorf (2000), Forma i Kolor w Forum+ Gallery, Chicago (2003), Art First w Bolonii (2006) czy na SIEGESIKONen/Icons of Victory – transFORM w Berlinie (2009).

Wyróżniona pierwszą nagrodą na IV Międzynarodowym Biennale Miniatury Tkackiej w Savaria Museum w Szombathely na Węgrzech (1982). Stypendystka Ministra Kultury i Sztuk (1984), zdobywczyni nagrody pierwszego stopnia im. Stanisława Wyspiańskiego za malarstwo i rzeźbę (1986). Reprezentowała Polskę na XLI Biennale Sztuki w Wenecji (1984) oraz na XIV Międzynarodowym Biennale Małych Rzeźb w Brązie w Padwie (1986).

Zajmuje się rzeźbą, malarstwem, rysunkiem, wideo, instalacjami przestrzennymi i performansem. Wszystkie te dziedziny twórczości funkcjonują w jej twórczości i często

wzajemnie się uzupełniają, jednak na pierwszym planie znajduje się rzeźba. Obrazy i rysunki towarzyszą kreacjom rzeźbiarskim Biskupskiej zarówno jeśli chodzi o czas powstania, jak i charakter.

Twórczość Biskupskiej charakteryzuje konsekwentna ciągłość – związana jest z figurą ludzką, lecz także niedookreśloną organiczną strukturą, jej deformacją i przemijaniem. Bezrękie i bezgłowe kadłuby w jej pracach przypominają cienie ludzkich figur. Biskupska przekształca je w znaki: od ekspresyjnych i wieloznacznych form aż do abstrakcyjnego pojęcia, swobodnie poruszając się w przestrzeni oraz na płaszczyźnie, przechodząc z jednego wymiaru w drugi. Podczas pracy nad obrazami artystka wykorzystuje farbę olejną, olej lniany, węgiel i ołówki. Obiekty rzeźbiarskie wykonuje z poskręcanych metalowych

prętów i drutów, betonu, pakuł, trocin i sizalu, formując je w antropomorficzne kształty.

Dwie prace Bożenny Biskupskiej *Rysunek rzeźby V* (2021) i *Rysunek rzeźby VI* (2021/2022), znajdujące się w kolekcji Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie, należą do rozbudowywanego przez lata cyklu pod tym samym tytułem. Rozpoczęty w 1998 roku, obejmuje szkice, rysunki, wielkoformatowe obrazy utrzymane w monochromatycznej gamie kolorów oraz rzeźby. Prace te reprezentują poszukiwanie hieroglificznego zapisu figury ludzkiej, eksplorację nowej interpretacji kształtu, linii, śladu oraz możliwości ich symbolicznego czy też metaforycznego zapisu, na przykład w betonie czy brązie. Niedługo po rozpoczęciu pracy nad tą serią kreskę zastąpił drut, znaki zyskały trzeci wymiar, wyszły w przestrzeń. Rysunki, szkice, zaczęły ewoluować w obiekty wykonywane z poskręcane go i spawane go metalu uformowanego w humanoidalne kształty. Powstało 49 obiektów, a ekspozycja w przestrzeni galeryjnej i rzucane przez nie cienie potęgowały ekspresję dzieła. Po tej realizacji Biskupska powróciła do obrazów, tworzyła ograniczone w kolorze do czerni i bieli, mocne, graficzne i jednocześnie strukturalne prace wykonane węglem, ołówkiem i grubo nakładaną farbą olejną. Dzieła z tego cyklu sama artystka podsumowała: „Narysowane, uprzestrzennione, wrócone. Z płócien w rzeźby, z rzeźb znów na obrazy”.

Kuratorka i krytyczka sztuki Elżbieta Kościelak o twórczości Biskupskiej pisze: „Nieustanne zmaganie się z własnymi emocjami i racjonalnym procesem wyboru formy. Spolaryzowany pomiędzy obszarami uczuć i zagadnień formalnych świat kreowany przez Biskupską jest w równym stopniu rozedrganym kosmosem człowieka, jak też abstrakcyjnym polem form i kształtów”.

Dzieła z cyklu *Rysunek rzeźby* prezentowane były m.in. na Ogólnopolskiej Wystawie ZRĄB w Centrum Nauki i Sztuki Stara Kopalnia w Wałbrzychu (2018), na dwóch wystawach indywidualnych Bożenny Biskupskiej w Sokołowsku: *Od materii do materii* podczas 10. Festiwalu Konteksty (2020) oraz *Rysunek rzeźby* (2021) w Międzynarodowym Laboratorium Kultury w dawnym sanatorium dr. Brehmera, gdzie od 2012 działa założona przez artystkę razem z Zygmuntem Rytką i Zuzanną Fogtt Fundacja Sztuki Współczesnej In Situ.

Wybrana bibliografia: *Bożenna Biskupska. Monument*, red. Małgorzata Dzięgielewska, kat. wyst., Miejska Galeria Sztuki – Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź 4.03–25.04.2010, Łódź 2010; *Bożenna Biskupska. Wytęczenie obrazu. Prace 1982–2002*, red. Magdalena Świątczak, kat. wyst., Pałac Królikarnia – Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Warszawa 11–12.2002, Galeria Program, Warszawa 1–2.2003, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 1–4.2003, Warszawa 2002.

Marlena Chybowska-Butler



50. **Rysunek rzeźby V**, 2021

olej, węgiel, płótno, 180 × 120 cm

sygn., dat. ołówkiem verso: *Bożenna / Biskupska / Rysunek rzeźby V / 180 × 170 cm / olej, węgiel, płótno / 2021–2022*

zakup: od artystki, 29.12.2022

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie



51. **Rysunek rzeźby VI**, 2021/2022

olej, węgiel, płótno, 180 × 120 cm

sygn., dat. czarnym flamastrem verso: *Bożenna / Biskupska / Rysunek rzeźby VI / 180 × 170 cm / olej, węgiel, płótno / 2021–2022*

zakup: od artystki, 29.12.2022

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie

(ur. 1952 Szczecin)

Maciej Woltman

Maciej Woltman jest plakacistą, ilustratorem i malarzem reprezentowanym w zbiorach Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie przez kilkanaście obrazów. W roku 1982 ukończył Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych w Poznaniu (obecnie Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu). Uzyskał dyplom w dziedzinie plakatu i ilustracji książkowej w pracowni Waldemara Świerzego oraz malarstwa w pracowni Jana Świtki. Autor plakatów filmowych i ilustracji. Laureat Nagrody Artystycznej Miasta Szczecin (2006).

W latach 80. ubiegłego wieku, u progu artystycznej kariery, Woltman wypracował charakterystyczny styl obrazowania, w którym swoboda malarska łączy się z zamiłowaniem do syntetycznego, graficznego znaku. Formacyjny wpływ na jego twórczość miały z całą pewnością studia pod okiem Waldemara Świerzego – czołowego przedstawiciela „polskiej szkoły plakatu”, promującego ekspresjonistyczną stylistykę i śmiałość w operowaniu warsztatem malarskim, oraz Jana Świtki – mistrza „nowej figuracji”, jednego z bardziej wyrazistych kierunków we współczesnym malarstwie.

Podobnie jak w przypadku Świerzego i Świtki, także dla Woltmana decydującym impulsem twórczym jest kreowanie wizualnego przekazu poprzez postać ludzką. Ta wcześniej przyjęta zasada, lokująca studium

ciała zarówno w centrum komponowanego obrazu, jak i artystycznych zainteresowań, miała fundamentalne znaczenie dla jego dalszej twórczości – skoncentrowanej od początku lat 90. do chwili obecnej w głównej mierze na malarstwie. Założeniu temu artysta pozostał wierny do dziś, podobnie jak nieodmienne bliskie są mu sensualne wartości koloru, choć paleta barw w pracach malarskich wysubtelniała, a plakatowa brawura ustąpiła kolorystycznemu wyrafinowaniu.

Od kilku dekad Woltman uprawia malarstwo konsekwentnie skupione na człowieku i jego cielesności. Sens tego wieloletniego, obsesyjnego wręcz zmagania się z ciałem i jego wizerunkiem pozostaje niejednoznaczny. Czasem bliższy jest formalnej zabawie, której celem jest warsztatowy perfekcjonizm i flirt z kanonicznymi dziełami sztuki (*W ka-*

drze, 2010). Często oscyluje wokół erotycznej aury i pożądania, zmysłowej natury życia i poszukiwań fizycznego piękna (*Na krześle*, 2006). Bywa jednak, że ujawnia ograniczenia i kruchość jednostkowej egzystencji (obrazy z cyklu *Ja i przestrzeń*, 2002–2003).

Fascynacji klasyczną formułą idealnego ciała, konstruowanego z wykorzystaniem matematycznych proporcji i geometrycznej precyzji, towarzyszy w malarstwie Woltmana refleksja o ciele niepełnym, sfragmentaryzowanym, oddzielonym od innych ciał nieprzezwyciężalną barierą fizycznej odrębności. Malarska wyobraźnia artysty w ten sposób wciąż na nowo i niestrudzenie poszukuje prawdy ciała i prawdy o ciele jako nieodzownym sposobie naszego uczestnictwa w świecie.

Wybrana bibliografia: *Wernisaz wystawy „Spojrzenie i akty wybrane” Macieja Woltmana w Mo Galerii*, 20.10.2022, Studio Mo, <https://www.youtube.com/watch?v=HF-3k5PRNdW&t=18s> (dostęp 30.08.2023); *Rysunki konturowe. Maciej Woltman*, kat. wyst., Galeria Sztuki Zamek, Szczecinek 18.11–31.12.2022, Szczecinek 2022; *Woltman – Malarstwo. Prace na mapach*, kat. wyst., Morskie Centrum Nauki w Szczecinie, Szczecin 2023; *Osobowości – Maciej Woltman*, Studio Mo, https://www.youtube.com/watch?v=RsS_SCFA9os (dostęp 30.08.2023); *Maciej Woltman in Berlin / w Berlinie. Szczeciński artysta malarz, grafik i plakacista*, CPTH, <https://www.youtube.com/watch?v=rUGCx-Rnqhl> (dostęp 30.08.2023); www.maciej-woltman.art (dostęp 30.08.2023).

Magdalena Lewoc



52. *Na krześle*, 2006

akryl, olej, płótno, 180 × 100 cm

sygn., dat. l.d.: *Woltman'06*

nap. verso ś.: *Maciej Woltman / „Na krześle” /*

akryl + olej / 2006 r / 180 × 100 cm

zakup: od artysty, 7.07.2016

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie



53. **Zawieszeni**, 2006
akryl, olej, płótno, 180 × 100 cm
sygn., dat. l. d.: *Woltman / 2006*
zakup: od artysty, 7.07.2016
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie



54. **Bez tytułu**, 2003
akryl, płótno, 200 × 130 cm
sygn., dat. l. d.: *Woltman 2003*
zakup: od artysty, 7.07.2016
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie



55. *Ja i przestrzeń*, 2002
akryl, tkanina syntetyczna, 198 × 130 cm
sygn., dat. l. d.: *Woltman 2002*
zakup: od artysty, 7.07.2016
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie



56. *Ja i przestrzeń*, 2002
akryl, tkanina syntetyczna, 198 × 130 cm
sygn., dat. l. d.: *Woltman 2002*
zakup: od artysty, 7.07.2016
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie



57. ***Ja i przestrzeń***, 2002

akryl, tkanina syntetyczna, 201 × 130 cm

sygn. l. d.: *Woltman*, ndat.

zakup: od artysty, 7.07.2016

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie



58. ***Ja i przestrzeń***, 2003

akryl, tkanina syntetyczna, 198 × 131 cm

sygn., dat. l. d.: *Woltman 2003*

zakup: od artysty, 7.07.2016

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie



59. *Ja i przestrzeń*, 2002

akryl, tkanina syntetyczna, 168 × 130 cm

sygn., dat. l. d.: *Woltman 2002*

zakup: od artysty, 7.07.2016

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum

Narodowego w Szczecinie



60. *W kadrze*, 2010

akryl, olej, płótno, 140 × 160 cm

sygn., dat. l. d.: *Woltman 2010*

sygn. dat. verso l. g.: *Maciej / Woltman / 2010 / akryl + olej na płótnie*, p. g.: „*Relacje*” / *Relation* / „*W kadrze*” (przekreślone)

zakup: od artysty, 7.07.2016

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum

Narodowego w Szczecinie



61. **Relacje**, 2013–2014
akryl, olej, płótno, 150 × 150 cm
sygn., dat. l. d.: *Woltman'14*, sygn., dat.
verso l. g.: *Maciej / Woltman / 2013 /*
„Relacje”, l. ś.: *akryl + olej*
zakup: od artysty, 7.07.2016
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie



62. **Prawa burta**, 2013–2014
akryl, olej, płótno, 162 × 130 cm
sygn., dat. l. d.: *Woltman'14*, sygn., dat. verso
l. ś.: *Maciej / Woltman / 2013 / akryl, p. ś.:*
symbol strzałki skierowanej w górę
Góra / Prawa burta
zakup: od artysty, 7.07.2016
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie



63. Refleksja, 2011

akryl, olej, płótno, 100 × 100 cm

sygn., dat. verso l. g.: *Maciej / Woltman / 2011 / „Refleksja” / 100 × 100 cm*, l. d.: *akryl + olej / na płótnie*

zakup: od artysty, 7.07.2016

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum

Narodowego w Szczecinie

64. Emocje 3, 2019

akryl, płótno, 100 × 140 cm

sygn. l. d.: *Woltman 2019*, sygn., dat. verso p. g.: *Maciej / Woltman / 2019 / „Emocje - 3” / akryl / płótno*

zakup: od artysty, 20.12.2019

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum

Narodowego w Szczecinie



(ur. 1954 Szczecin)

Przemysław Cerebież-Tarabicki

Studiował w latach 1975–1979 na Wydziale Architektury Politechniki Szczecińskiej (obecnie Zachodniopomorski Uniwersytet Technologiczny) i Politechniki Gdańskiej, w latach 1979–1983 w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku (obecnie Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku). Dyplom z malarstwa uzyskał w pracowni Kazimierza Ostrowskiego. W 1994 roku założył w Szczecinie Galerię Trystero, którą prowadził do 2012 roku.

W swoich obrazach Przemysław Cerebież-Tarabicki łączy motywy figuratywne z abstrakcyjnymi. W jego dorobku odnaleźć można zarówno przedstawienia inspirowane geometrią, w których niemal w pełni rezygnuje z mimetyzmu, jak i kompozycje scalające układy uproszczonych kształtów i płaszczyzn z przedstawieniami postaci zwierzęcych i ludzkich. Często jego obrazy mają charakter metaforycznych autoportretów, a postać artysty pojawia się w nich w otoczeniu form i elementów symbolicznych.

Wielkoformatowe płótna Tarabickiego z lat 2010–2013 zakupione do kolekcji Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie należą do tej drugiej kategorii. To autotematyczne, rozbudowane, symbolicznie przedstawienia, w których artysta posługuje się specyficznym dla siebie repertuarem form. Charakterystyczny słownik

ikonograficzny jest bez wątpienia znakiem rozpoznawczym twórczości Tarabickiego. Emblematycznym wizerunkom, takim jak ptak, szczur, całun i czapka błazeńska, towarzyszą w nim równie silnie nacechowane znaczeniami wyobrażenia podstawowych figur geometrycznych.

Jednym z fundamentalnych tematów w twórczości artysty jest istota ludzkiej egzystencji, dokonującej się na dwóch odrębnych planach, w porządku materii i w porządku ducha. W obrazie *Wystawa* (2013) spowite w całun ciało artysty przewyższa grawitację, balansując w strefie zawieszenia pomiędzy dwoma rzeczywistościami symbolizowanymi przez ptaka (duchowość) i szczura (cielesność). Podobnie przeciwstawne znaczenia zakodowane są w tworzących tło: dynamicznej figurze trójkąta oznaczającej ruch, pełnię i nieskończoność oraz stabilnej formie

czworokąta kojarzącego się z materią i mierzalnym trudem istnienia.

W *Manife II* (2010) i wielu innych obrazach Tarabicki portretuje się w błazeńskiej czapce. Ten autoironiczny kostium pozwala mu z jednej strony stawiać pytania o sens twórczości i status artysty, z drugiej w krytyczno-refleksyjny sposób artykułować swoje przemyślenia na temat otaczającej go rzeczywistości.

Szczególne miejsce w twórczości Tarabickiego zajmuje cykl *Vanitas Ziemnik* (2020), który jest retrospektywnym, wizualnym pamiętnikiem i traktatem o przemijaniu. Wizerunkom artysty i bliskich mu osób towarzyszą w nim symbole śmierci i upływającego czasu – krzyż, nagrobek i zegar, oraz rekwizyty świadczące o marności i ulotności doczesnego życia – muszle, karty do gry i pióra. Ta-

rabicki intensywnie wykorzystuje tu bogatą ikonografię wanitatywną, konfrontując ją z wątkami biograficzno-genealogicznymi. Gest ten pozwala w uniwersalne rozważania o kruchości życia wpleść osobiste akcenty i nurtującą artystę problematykę indywidualnej tożsamości, transpokoleniowej pamięci i formatywnego wpływu przeszłości na teraźniejszość i przyszłość.

Wybrana bibliografia: Przemysław Cerebież-Tarabicki, *Malarstwo*, Szczecin 2013; Przemysław Cerebież-Tarabicki, *Vanitas Ziemnik*, Szczecin 2020; Przemysław Cerebież-Tarabicki, *Projekt Vanitas Repetycje. Instalacja Niebezpieczne harce*, Szczecin 2022 (druk ulotny); Przemysław Cerebież-Tarabicki, *Respice finem*, Szczecin 2023; <https://tarabicki.art> (dostęp 30.08.2023).

Magdalena Lewoc

65. **Wystawa**, 2013
akryl, wydruk cyfrowy, płótno, 180 × 120 cm
sygn. p. d.: Tarabicki; sygn., dat. verso
l. g.: Przemysław / Cerebież Tarabicki /
„Wystawa” / akryl, wydruk cyfrowy /
180 × 120 / 2013
zakup: od artysty, 15.11.2018
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie





66. **Nie dotykaj mnie**, 2010/2011
akryl, płótno, 200 × 135 cm
sygn. p. d.: *Tarabicki*, sygn., dat. verso l. g.:
Przemysław / Cerebież Tarabicki / 2011 / akryl /
200 × 135; nap. verso p. g.: „Nie dotykaj mnie”
zakup: od artysty, 15.11.2018
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie



67. **Do pracy rodacy**, 2010
akryl, płótno, 200 × 135 cm
sygn. p. ś.: *Tarabicki*, sygn., dat. verso l. ś.:
Przemysław / Cerebież Tarabicki / akryl, płótno /
2010 / 135 × 200; nap. verso l. g.: „Do pracy
rodacy / do roboty”
zakup: od artysty, 15.11.2018
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie



68. *Manifa II*, 2010

akryl, druk cyfrowy, płótno, 180 × 360 cm

nsygn., ndat.

zakup: od artysty, 19.02.2021

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie, depozyt w Muzeum
Narodowym w Szczecinie od 5.02.2022, nr inw. MNS/WDEP/261/A-C



69. *Dialog*, z cyklu *Vanitas Ziennik*, 2020

masa cementowa, akryl, fotografia,
decoupage, płyta mdf, 70 × 100 cm

sygn., dat. p. d.: Tarabicki 2020, verso ś.:
Przemysław / Cerebież Tarabicki / „Dialog”
2020 / 70 × 100 / technika własna

zakup: od artysty, 19.02.2021

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie



70. *Vanitas vanitatum*, z cyklu *Vanitas Ziennik*, 2020

masa cementowa, akryl, fotografia,
decoupage, płyta mdf, 100 × 70 cm

sygn., dat. p. d.: Tarabicki 2020, verso ś.:
Przemysław / Cerebież Tarabicki / „Vanitas
vanitatum” 2020 / 100 × 70 / technika
własna

zakup: od artysty, 19.02.2021

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie



71. *In extenso*, z cyklu *Vanitas Ziemiak*, 2020
masa cementowa, akryl, fotografia,
decoupage, płyta mdf, 70 × 100 cm
sygn., dat. p. d.: Tarabicki 2020, verso ś.:
Przemysław / Cerebież Tarabicki / 70 × 100
„In extenso” 2020 / technika własna
zakup: od artysty, 19.02.2021
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie



72. *Nec plus ultra*, z cyklu *Vanitas Ziemiak*,
2020
masa cementowa, akryl, fotografia,
decoupage, płyta mdf, 100 × 70 cm
sygn., dat. p. d.: Tarabicki 2020, verso ś.:
Przemysław / Cerebież Tarabicki / „Nec
plus ultra” 2020 / 100 × 70 / technika
własna
zakup: od artysty, 19.02.2021
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie



73. **In petto**, z cyklu **Vanitas Ziemnik**, 2020
masa cementowa, akryl, fotografia, decoupage,
płyta mdf, 70 × 50 cm
sygn., dat. p. d.: *Tarabicki 2020*, verso ś.:
Przemysław / Cerebież Tarabicki / „In petto” 2020 /
technika własna / 70 × 50
zakup: od artysty, 19.02.2021
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie



74. **Infamis**, z cyklu **Vanitas Ziemnik**, 2020
masa cementowa, akryl, fotografia, decoupage,
płyta mdf, 70 × 50 cm
sygn., dat. p. d.: *Tarabicki 2020*, verso ś.:
Przemysław / Cerebież Tarabicki / „Infamis” 2020 /
70 × 50 / technika własna
zakup: od artysty, 19.02.2021
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie



75. **Efektor**, z cyklu **Vanitas Ziemnik**, 2020
masa cementowa, akryl, fotografia,
decoupage, płyta mdf, 70 × 50 cm
sygn., dat. ś. d.: Tarabicki 2020, verso ś.:
Przemysław / Cerebież Tarabicki / „Efektor”
2020 / 70 × 50 / technika własna
zakup: od artysty, 19.02.2021
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie

76. **Nic**, z cyklu **Vanitas Ziemnik**, 2020
masa cementowa, akryl, fotografia,
decoupage, płyta mdf, 50 × 70 cm
sygn., dat. p. d.: Tarabicki 2020, verso ś.:
Przemysław / Cerebież Tarabicki / „Nic”
2020 / technika własna / 50 × 70
zakup: od artysty, 19.02.2021
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie





77. **Quo vadis?**, z cyklu **Vanitas Ziennik**, 2020

masa cementowa, akryl,
fotografia, decoupage, płyta
mdf, 50 × 70 cm
sygn., dat. p. d.: Tarabicki 2020,
verso ś.: Przemysław / Cerebież
Tarabicki / 50 × 70 / „Quo
vadis” 2020 | *technika własna*
zakup: od artysty, 19.02.2021
Towarzystwo Przyjaciół
Muzeum Narodowego
w Szczecinie

78. **Bracia patrzcie jeno**, z cyklu
Vanitas Ziennik, 2020

masa cementowa, akryl,
fotografia, decoupage, płyta
mdf, 50 × 70 cm
sygn., dat. p. d.: Tarabicki 2020,
verso ś.: Przemysław / Cerebież
Tarabicki / „Bracia patrzcie
jeno” 2020 / *technika własna*
zakup: od artysty, 19.02.2021
Towarzystwo Przyjaciół
Muzeum Narodowego
w Szczecinie





79. *Innocencia*, z cyklu *Vanitas Ziemnik*, 2020

masa cementowa, akryl,
fotografia, decoupage, płyta
mdf, 50 × 70 cm

sygn., dat. p. d.: *Tarabicki*
2020, verso ś.: *Przemysław /*
Cerebież Tarabicki / 50 × 70 /
„Innocencia” 2020 / technika
własna

zakup: od artysty, 19.02.2021
Towarzystwo Przyjaciół
Muzeum Narodowego
w Szczecinie



80. *Blizej*, z cyklu *Vanitas Ziemnik*, 2020

masa cementowa, akryl, fotografia,
decoupage, płyta mdf, 70 × 50 cm

sygn., dat. p. d.: *Tarabicki 2020*, verso ś.:
Przemysław / Cerebież-Tarabicki / „Blizej”
2020 / technika własna

zakup: od artysty, 19.02.2021
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie



81. **Gloria artis**, z cyklu **Vanitas Ziemnik**, 2020

masa cementowa, akryl, fotografia,
decoupage, płyta mdf, 70 × 50 cm
sygn., dat. p. d.: *Tarabicki 2020*, verso ś.:
*Przemysław / Cerebież-Tarabicki / „Gloria
artis” 2020 / technika własna*
zakup: od artysty, 19.02.2021
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie

82. **Dixi**, z cyklu **Vanitas Ziemnik**, 2020
masa cementowa, akryl, fotografia,
decoupage, płyta mdf, 50 × 35 cm
sygn., dat. p. d.: *Tarabicki 2020*, verso ś.:
*Przemysław / Cerebież-Tarabicki / „Dixi”
2020 / 50 × 35 / technika własna*
zakup: od artysty, 19.02.2021
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie





83. *Exul*, z cyklu *Vanitas Ziemiak*, 2020
masa cementowa, akryl, fotografia
decoupage, płyta mdf, 35 × 50 cm
sygn., dat. p. d.: *Tarabicki / 2020*, verso ś.:
Przemysław / Cerebież-Tarabicki / „Exul”
2020 / 35 × 50 / technika własna
zakup: od artysty, 19.02.2021
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie



84. **1,2,3,4...**, z cyklu **Vanitas Ziemi**, 2020
masa cementowa, akryl, fotografia, decoupage, płyta mdf
50 × 35 cm
sygn., dat. p. d.: *Tarabicki / 2020*, verso ś.: *Przemysław / Cerebież-Tarabicki / „1, 2, 3, 4...” 2020 / 50 × 35 / technika własna*
zakup: od artysty, 19.02.2021
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie



85. *Raz rodyła maty raz nam umyraty*,
z cyklu *Vanitas Ziemiak*, 2020
masa cementowa, akryl, fotografia, decoupage, płyta mdf
100 × 70 cm
sygn., dat. p. d.: Tarabicki 2020, verso ś.: Przemysław /
Cerebież-Tarabicki / „Raz rodyła maty raz nam umyraty”
2020 / 100 × 70 / technika własna
zakup: od artysty, 19.02.2021
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie

(ur. 1954 Szczecin)

Ryszard Szymański

Ryszard Szymański studiował z przerwami w latach 1974–1984 na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Chciał być konserwatorem sztuki, jednak najpierw dostał się na malarstwo. Potem kilkakrotnie przerywał naukę i powracał na Wydział Sztuk Pięknych UMK, który ukończył na kierunku grafiki. W tym samym roku (1984) jego praca wysłana na wystawę w Bankside Galery w Londynie zdobyła I Nagrodę Królewskiego Towarzystwa Malarzy-Rysowników i Rytowników (The Royal Society of Painter-Etchers and Engravers).

Po powrocie do Szczecina rozpoczął pracę w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych, gdzie prowadził pracownię grafiki warsztatowej. Był pomysłodawcą, organizatorem i kuratorem Ogólnopolskiego Biennale Grafiki Artystycznej Uczniów Średnich Szkół Plastycznych. To najstarsza cykliczna impreza w dziedzinie grafiki odbywająca się w Szczecinie od 1996 roku, a od 2018 funkcjonująca jako konkurs międzynarodowy.

Niedoścignionymi mistrzami dla Szymańskiego są, między innymi: Francisco Goya (1746–1828), oczywiście Albrecht Dürer (1471–1528), oraz tak zwani „Little Masters”, mistrzowie grafiki działający w XVI wieku. Była to grupa niemieckich artystów, głównie drzeworytników i miedziorytników (np. Heinrich Aldegrever, 1502–1538), którzy kontynuowali i rozwijali grafikę jako samo-

dzielną gałąź sztuki. W katalogu swojej indywidualnej wystawy w Galerii 111 w Szczecinie (2016) Szymański pisze: „(...) wszyscy oni byli i są ogromną inspiracją dla mnie do dzisiaj. Sposoby, w jakich tworzyli swoje dzieła są kunsztem najwyższej klasy, wirtuozerią sztuki graficznej i realizacji wizji artystycznych. Każdy milimetr kwadratowy ich dzieł jest koniecznym dopełnieniem całości kompozycji, w ich pracach nie ma przypadku czy spontanicznego gestu”.

Ryszard Szymański w swojej twórczości jest absolutnie oddany graficznym technikom metalowym (akwatincie i akwaforcie), najbardziej manualnym i wymagającym spośród wszystkich technologii graficznych. Krakowski grafik, Krzysztof Tomalski, trafnie zauważył, że „technologia wklęsłodruku jest wymarzoną dla specyficznych osobowości

twórczych: trochę mnichów, trochę przekornych kontestatorów cywilizacyjnej nowoczesności odpornych na zmieniające się szybkie trendy, za to podatnych na smak specyficznych kameralnych eksperymentów”. Szymański niewątpliwie jest taką indywidualnością.

Twórczość Szymańskiego jest metaforyczna. Najczęstszymi motywami wykorzystywanymi w jego monochromatycznych pracach są ptaki, ryby i ludzie. Ptaki kojarzone są z wolnością, wyzwoleniem duchowym czy fizycznym, lecz także z kruchością, egzystencją w lęku, w poczuciu zagrożenia. Ryby, jako istoty wodne, mogą być symbolem głębi nieświadomości, jak również obfitości, narodzin, odrodzenia. Sam artysta przyznaje, że bardzo lubi rytuał łowienia ryb. W każdej z grafik kryje się intymny świat autora, ten realny, jak i wyobrażony.

W kolekcji Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie znajduje się dziewięć reprezentatywnych, ważnych pod względem artystycznym i ikonograficznym prac artysty. Dwie, powstałe 1990 roku, to ekspresyjne, metaforyczno-symboliczne przedstawienia inspirowane klimatem burzliwych czasów zmian społecznych i ustrojowych w Polsce. Zaplątane, rozrzucone pióra w dynamicznej kompozycji *Matni* przywodzą na myśl niepewność, zagrożenie, chaos i lęk. W kompozycji *Świat* rozpadający się, może okaleczony ptasi kadłub z rozpostartymi skrzydłami co prawda unosi się, wyłania z czarnych czeluści ku światłu, jednak ciemna kula słońca, z którą zaraz może się zderzyć, nie napawa optymizmem. *Śmierć rybaka* (1999) przedstawia głowę ryby zwróconą do dołu wśród splątanych wodorostów, będącą jednocześnie zwieńczeniem nagiego torsu kobiety.

Grafiki z drugiej dekady XXI wieku również naprowadzają na egzystencjalne tropy. *Co się tak dziwisz Ziółko?* to cytat z filmu *Ja-*

sminum Jana Jakuba Kolskiego, w którym rezolutna pięcioletnia bohaterka często podobnym pytaniem odpowiada dorosłym, zwłaszcza mnichowi Ziółce. Szeroko otwarte, duże oczy dziewczynki zwrócone są na postać w czapce w paski, nakryciu głowy charakterystycznym dla Szymańskiego. Jest to symboliczny autoportret artysty, osoby, którą świat i inni ludzie cały czas potrafią wprawić w zdumienie. W podobnym klimacie refleksji nad życiem, otaczającą nas rzeczywistością są prace *Spotkanie* (2015), *Pejzaż S i Obserwator* (obie z 2016). *Egon tu był...* (2017) nawiązuje do charakterystycznej twórczości austriackiego artysty Egon Schielego. Naszkicowany akt leżącej kobiety, skonfrontowany z kukłą, metaforą pustej egzystencji, przedstawia tragiczny wymiar ludzkiego losu w ciągłym konflikcie między życiem a śmiercią, lecz przede wszystkim w niepewności.

Najważniejszą dla samego artysty jest praca *Czekając na fryzjera* (2015). Jej tytuł narzuca skojarzenie z dramatem Samuela Becketa *Czekając na Godota* – parabolą ludzkiej egzystencji wypełnionej cierpieniem, samotnością, wyczekiwaniem na coś, co nie wiadomo, kiedy i czy w ogóle się wydarzy. Ojciec Ryszarda Szymańskiego był fryzjerem. Rzadko bywał w domu, tak że jego syn z dzieciństwa zapamiętał przede wszystkim to, że zawsze długo i beznadziejnie na niego czekał. Grafika przedstawia autora siedzącego na krześle fryzjerskim na środku podwórka wśród kamienic przy ulicy Bohaterów Getta Warszawskiego w Szczecinie, gdzie znajdował się jego rodzinny dom. Z góry pada światło słoneczne, siedzący mężczyzna opiera głowę o zagłówek i patrzy w niebo, sprawia wrażenie zamyślnego. Trudno powiedzieć, czy już pogodził się z losem, czy jednak wciąż pełen nadziei czeka.

Szymański po mistrzowsku potrafi wykorzystywać możliwości techniki, którą konsekwentnie uprawia od 40 lat. Jego monochromatyczne grafiki rozwijają artystycznie metaforyczne narracje i symboliczne myślenie, uruchamiają wyobraźnię i zachęcają

do dłuższego obcowania z tak doskonałymi dziełami sztuki.

Wybrana bibliografia: *Grafika. Wystawa grafiki. Ryszard Szymański*, Galeria 111, Szczecin 2016.

Marlena Chybowska-Butler



86. **Matnia**, 1990

akwafora, papier, 16 × 17 cm

sygn. p. d. nieczytelnie, ndat.

nap. ołówkiem d.: *akwafora / 20/65 / Matnia*

zakup: od artysty, 19.12.2022

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie

depozyt w Muzeum Narodowym w Szczecinie

od 23.01.2023, nr inw. MNS/WDEP/287



87. **Świt**, 1990

akwaforta, akwatinta, papier, 27,2 × 19,5 cm

sygn. ołówkiem p. d., ndat.

nap. ołówkiem d.: *aquatinta + akwaforta / 14/30 / Świt*

zakup: od artysty, 19.12.2022

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego
w Szczecinie, depozyt w Muzeum Narodowym
w Szczecinie od 23.01.2023

nr inw. MNS/WDEP/288



88. **Śmierć rybaka**, 1999

akwaforta, akwatinta, papier, 62 × 42,2 cm

sygn. ołówkiem p. d.: nieczytelnie, ndat., nap.

ołówkiem d.: *aquatinta + akwaforta, A/P,*

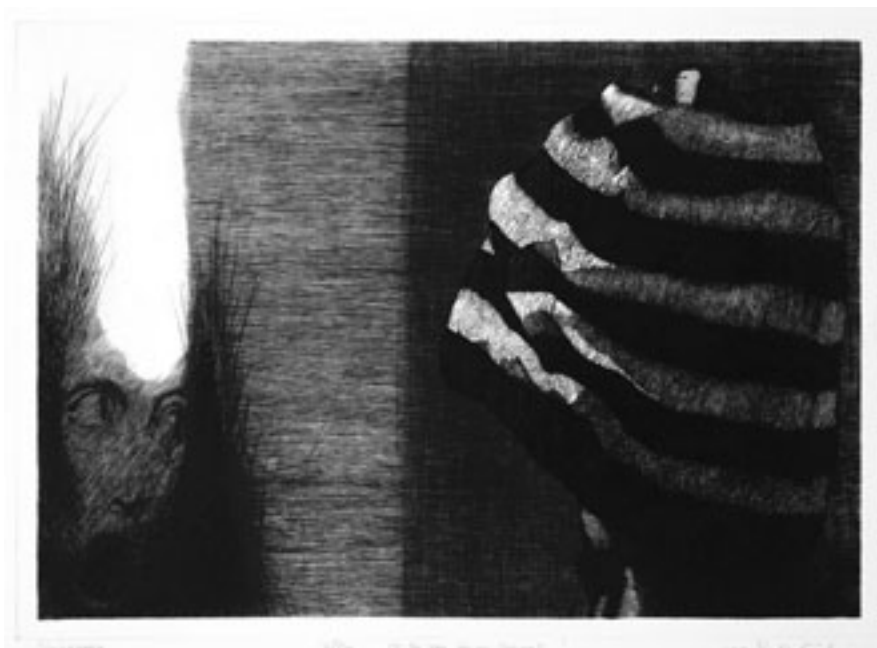
Śmierć rybaka

zakup: od artysty, 19.12.2022

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego
w Szczecinie, depozyt w Muzeum Narodowym
w Szczecinie od 23.01.2023

nr inw. MNS/WDEP/284

89. **Co się tak dziwisz
ziółko?**, 2014
akwaforta, papier,
44,5 × 63 cm
sygn. ołówkiem p. d.:
nieczytelnie, ndat.
nap. ołówkiem d.:
*akwaforta, 7/60, „Co się
tak dziwisz ziółko?...”*
zakup: od artysty
19.12.2022
Towarzystwo Przyjaciół
Muzeum Narodowego
w Szczecinie, depozyt
w Muzeum Narodowym
w Szczecinie
od 23.01.2023
nr inw. MNS/WDEP/280



90. **Spotkanie**, 2015
blacha miedziana, akwaforta, papier
odbitka 3/60, 49,8 × 44 cm
sygn. ołówkiem p. d.: nieczytelnie,
ndat.
nap. ołówkiem d.: *akwaforta, 3/60,
„Spotkanie”*
zakup: od artysty, 19.12.2022
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie depozyt
w Muzeum Narodowym w Szczecinie
od 23.01.2023
nr inw. MNS/WDEP/286



91. **Pejzaż S**, 2016

akwaforta, papier, 70 × 44,5 cm

sygn. ołówkiem p. d.: nieczytelnie

ndat., nap. ołówkiem d.: *akwaforta, 6/60, Pejzaż S*

zakup: od artysty, 19.12.2022

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego

w Szczecinie, depozyt w Muzeum Narodowym

w Szczecinie od 23.01.2023

nr inw. MNS/WDEP/283



92. **Czekając na fryzjera**, 2016

akwaforta, papier, 66 × 47,5 cm

sygn. ołówkiem p. d.: nieczytelnie, ndat.

nap. ołówkiem d.: *akwaforta, 10/60,*

Czekając na fryzjera

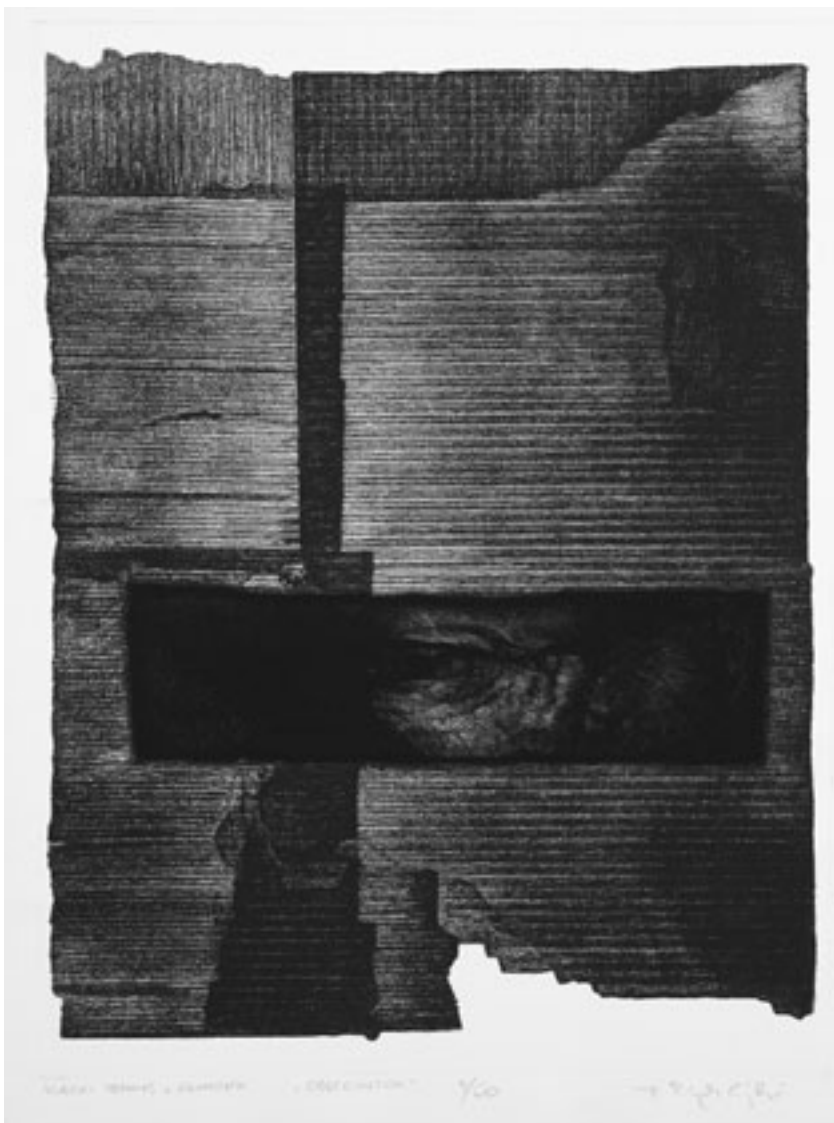
zakup: od artysty, 19.12.2022

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego

w Szczecinie, depozyt w Muzeum Narodowym

w Szczecinie od 23.01.2023

nr inw. MNS/WDEP/282



93. **Obserwator**, 2016

akwaforta, miękki werniks, papier, 66 × 49,5 cm

sygn. ołówkiem p. d.: nieczytelnie, ndat.

nap. ołówkiem d.: *miękki werniks + akwaforta, 5/60, „Obserwator”*

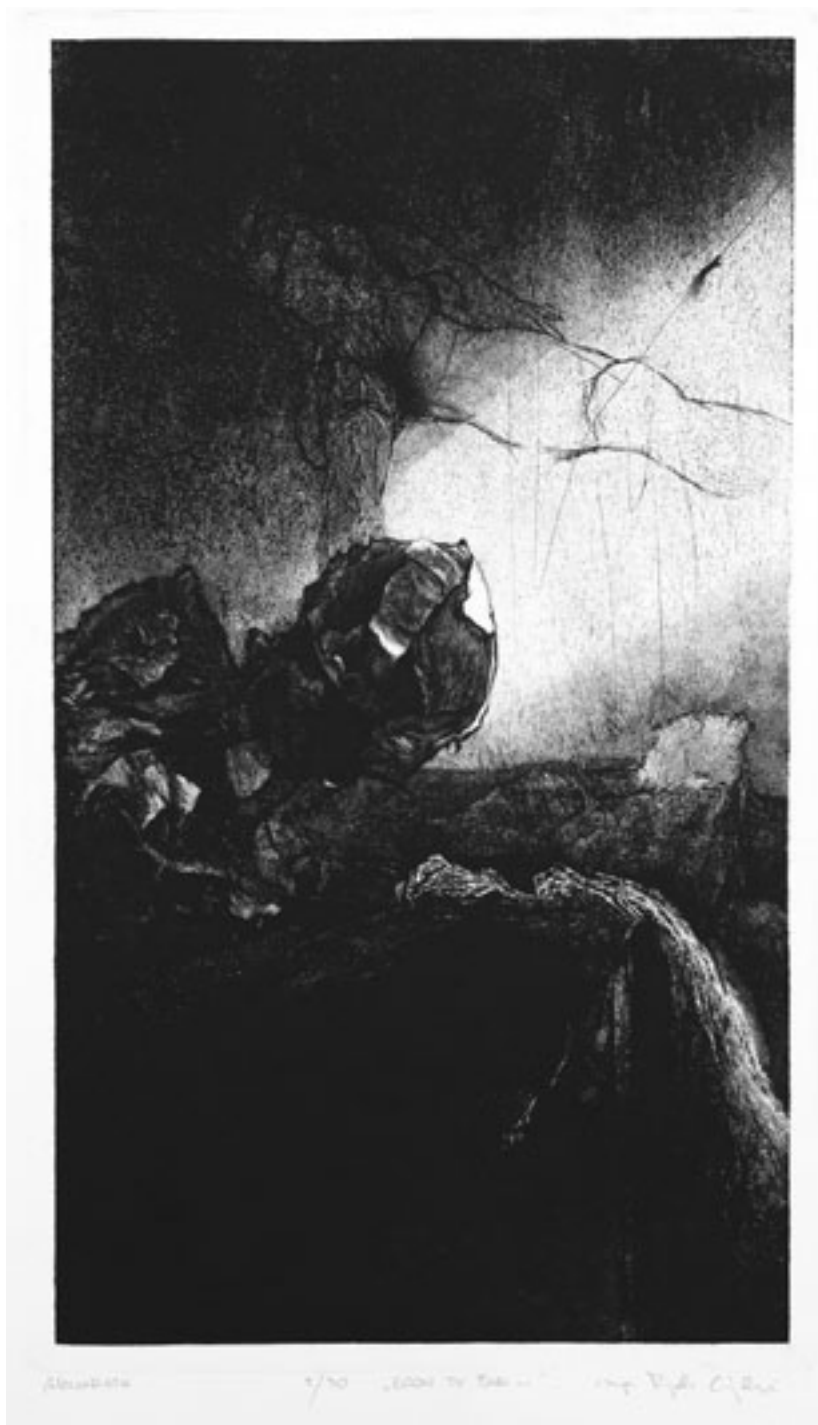
zakup: od artysty, 19.12.2022

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie, depozyt

w Muzeum Narodowym w Szczecinie od 23.01.2023

nr inw. MNS/WDEP/285

94. *Egon tu był...*, 2017
 akwaforta, papier
 69,5 × 40,5 cm
 sygn. ołówkiem p. d.:
 nieczytelnie, ndat.
 nap. ołówkiem d.: *akwaforta,*
5/50, „Egon tu był...”
 zakup: od artysty, 19.12.2022
 Towarzystwo Przyjaciół
 Muzeum Narodowego
 w Szczecinie, depozyt
 w Muzeum Narodowym
 w Szczecinie od 23.01.2023
 nr inw. MNS/WDEP/281



(ur. 1956 Słubice)

Ryszard Górecki

Ukończył Wyższą Szkołę Pedagogiczną w Zielonej Górze (obecnie Uniwersytet Zielonogórski). W latach 1980–2002 stworzył i prowadził Galerię Prowincjonalną w Słubicach. Laureat Paszportu Polityki (1994). Mieszka i pracuje w Berlinie.

Ryszard Górecki jest artystą interdyscyplinarnym, kuratorem i pedagogiem. Zajmuje się malarstwem, sztuką obiektu i instalacją. Jego debiut przypadł na wczesne lata 80. ubiegłego wieku. W latach 90. Górecki z powodzeniem łączył indywidualną twórczość z prowadzeniem autorskiej galerii. W 2002 roku wyemigrował do Berlina.

Scenariusz biograficzny ma w przypadku Góreckiego fundamentalne znaczenie dla uprawianej przez niego sztuki. Artysta urodził się w apogeum zimnej wojny, wychował w położonych na polsko-niemieckiej granicy zmilitaryzowanych podówczas Słubicach, w kontekście dwóch zantagonizowanych systemów polityczno-ekonomicznych. Dynamika dziejowa sprawiła, że realia, w których funkcjonował, ulegały szybkim zmianom, a obserwacja i krytyczna refleksja nad nimi stały się jego główną inspiracją.

Zmysł analityczny, dystans i subtelna ironia pozwoliły Góreckiemu wypracować dla wszystkich tych doświadczeń unikatowy

język wizualny, w jawny lub aluzyjny sposób ujawniający przemocowe struktury zarówno w społecznej organizacji PRL-u, mechanizmach wczesnego polskiego turbokapitalizmu, jak i w dojrzałych strukturach społeczeństwa konsumpcyjnego. Formalny język Góreckiego na sposób właściwy sztuce współczesnej łączy wielorakie inspiracje. Rodowód modernistyczny mają uproszczone kompozycje i preferowana przez twórcę technika montażu dzieła z niejednorodnych elementów. Górecki z upodobaniem stosuje metodę recyklingu, wykorzystując istniejące już znaki i obrazy, wydobywa je z oryginalnych kontekstów i twórczo przetwarza. Zakupiony przez Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie obraz pt. *Przychodzę, żeby Cię zabrać w ostatnią cudowną podróż* należy do jednego z najnowszych cykli malarskich artysty. W cyklu tym warstwa malarska poszczególnych obrazów została wzbogacona o nietypowe dla malarstwa elementy, takie jak: puch albatrosa, pył

z areny Koloseum w Rzymie, fragmenty flagi III Rzeszy czy proteiny, jak w przypadku obrazu z kolekcji TPMNS.

Obraz ten został namalowany w 2020 roku na początku błyskawicznie rozwijającej się pandemii COVID-19 (popularnie nazywanej epidemią koronawirusa), która wywołała ogromny strach i niepewność. Na berlińskich ulicach pojawiło się wówczas sporo graffiti z wizerunkami duchów w koronach w stylu filmowych animacji. W swoim obrazie Górecki przetworzył ten motyw, czyniąc go bardziej biologicznym i groźnym symbolem dominującego wówczas lęku. W warstwę malarską obrazu oprócz farby wprowadził także materiał biologiczny – drobiny własnych protein, zwyczajowo stanowiące podstawę do labo-

ratoryjnego określenia kodu DNA. W efekcie powstało złożone znaczeniowo dzieło, stopniowo ujawniające sens w relacjach pomiędzy materialnymi warstwami tworzywa i jego poetyckim, niepokojącym tytułem.

Wybrana bibliografia: Maryla Sitkowska, *Górecki, Ryszard*, w: *Słownik Malarzy Polskich*, t. 2, Warszawa 2001, s. 111; *Ryszard Górecki. Pomaluj to! Paint it!*, red. Sebastian Cichocki, kat. wyst., Galeria Kronika, Bytom 28.05–26.06.2004, Bytom 2004; *Ryszard Górecki Hope. Obiekty i obrazy*, kat. wyst., Galeria Arttrakt, Wrocław 3.10–25.10.2014, Wrocław 2014; *Ryszard Górecki LOVE*, red. Wojciech Kozłowski, Karolina Spiak, Zielona Góra 2020; ryszardgorecki.de (dostęp 30.08.2023).

Magdalena Lewoc



95. *Przychodzę żeby cię zabrać w ostatnią cudowną podróż*, 2020

Olej, proteiny, płótno, 200 × 160 cm

Sygn., dat. verso l. ś.: *Ryszard Górecki 2020 / „Przychodzę żeby cię zabrać / w ostatnią cudowną podróż” / ol., proteiny*

zakup: od artysty, 12.09.2023

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum

Narodowego w Szczecinie, depozyt

w Muzeum Narodowym w Szczecinie

od 23.08.2023, nr inw. MNS/WDEP/289

(ur. 1962 Miastko)

Krzysztof Gliszczyński

Malarz, rysownik, twórca obiektów i wideo, pedagog. W latach 1982–1987 studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku (obecnie Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku) w pracowni Hugona Laseckiego oraz w pracowni dyplomowej Kazimierza Ostrowskiego. W latach 1995–2002 założył i współprowadził Galerię Koło w Gdańsku. Obecnie profesor Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

Twórczość Krzysztofa Gliszczyńskiego jest często analizowana w kontekście teorii i symboliki alchemicznej. Sam autor w terminologii pojawiającej się w tytułach prac, zapiskach i komentarzach odwołuje się do alchemicznych inspiracji. Jego metoda pracy, polegająca na łączeniu farby z innymi substancjami – pigmentami, woskiem pszczelim, terpentyną i pyłem marmurowym, przywodzi na myśl procesy „łączenia i stapiania”, stanowiące podstawę alchemicznych praktyk. Ten laboratoryjny i eksperymentalny charakter działań artysty nawiązuje do rzemieślniczego aspektu alchemii, której zasadniczym celem była przemiana materii nieożywionej i transmutacja metali nieszlachetnych w czyste złoto. W przypadku Gliszczyńskiego na plan pierwszy wysuwa się jednak inny, bardziej subtelny sens alchemicznych poszukiwań, gdzie rzecz idzie nie tylko o przemianę tworzywa-materii, lecz także o duchową przemianę człowieka.

W tym rozszerzonym ujęciu tradycja ezoteryczna staje się jedną ze ścieżek poznawczych umożliwiających artyście badanie związków pomiędzy duchem, ciałem, umysłem i materialną rzeczywistością.

Zainteresowanie dziedzictwem alchemicznym przywiodło Gliszczyńskiego do studiów nad symboliką barw i do koncepcji residuum. Etymologia tego pojęcia odsyła do materii pozostającej z czegoś lub po czymś. Od wczesnych lat 90. ubiegłego wieku Gliszczyński tworzył reliefowe, najczęściej abstrakcyjne obrazy, zbudowane z wielu warstw farby. W roku 1992 po raz pierwszy ściągnął ostatnią warstwę farby z obrazu. Resztki farby, które znalazły się na podłodze, skłoniły go o refleksji na temat destrukcji materii malarzkiej i jej przemiany z pożądanego, wartościowego materiału w nieistotny i zbędny odpad. Od tego momentu artysta zaczął zbierać resztki pozostające po akcie twórczym –

zeskrobane z powierzchni płócien warstwy masy malarskiej, zużyte rękawice, puste puszki po farbie. W kolejnych realizacjach stawały się one równoprawnym elementem dzieła.

Praca *Residuum* z kolekcji Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie zbudowana jest z dwóch części – pierwszą jest płótno namalowane pozostałościami farb użytych przez artystę do przygotowania obrazów *Mitologia czerwieni*, *Dialog z nieobecny* i *Materia prima*, drugą – obiekt zbudowany z resztek zeskrabanych z powierzchni właśnie tworzonego płótna. Szarość uzyskaną po stopieniu wszystkich składników w kąpeli wodnej Gliszczyński odniósł do pierwszego z siedmiu stopni procesu alchemicznego (*calcinatio*), kiedy dochodzi do spopielenia materii. Na powierzchnię obrazu nałożył warstwę popiołu, który będąc z jednej strony symbolem śmierci, z drugiej odrodzenia, odsyła do fundamentalnych dla twórczości artysty wątków – przemian, trwania i pozostałości.

Wybrana bibliografia: *Krzysztof Gliszczyński. Autoportret à retour*, red. Agnieszka Wołodźko, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 12.2007–1.2008, Gdańsk 2007; *Krzysztof Gliszczyński. Materia Prima. De-, Re-, konstrukcja malarstwa*, kat. wyst., Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 4.03–10.04.2011, Sopot 2011; *Geometrica de physiologiam pictura. Malarstwo / obiekty / wideo*, kat. wyst., Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 23.02–25.03.2018, Sopot 2018; *Krzysztof Gliszczyński. Malarstwo / rysunek / obiekt / wideo*, red. Krzysztof Gliszczyński, Gdańsk 2020; www.krzysztofgliszczynski.com (dostęp 30.08.2023).

Magdalena Lewoc



96. *Residuum*, 1998/1999

olej, enkaustyka, popiół, płótno
200 × 150 cm

sygn., dat. p. d.: *Gliszczyński 99*
zakup: od artysty, 25.10.2019

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie, depozyt
w Muzeum Narodowym w Szczecinie od
12.11.2019, nr inw. MNS/WDEP/257/A-B

(ur. 1983 Goleniów)

Katarzyna Szeszycka

Malarka, artystka interdyscyplinarna, wykładowczyni akademicka. W 2008 roku ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Poznaniu (obecnie Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu). Laureatka Grand Prix 24. Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie (2012). Od 2013 roku współtworzy Fundację Upside Art. Jest profesorką Akademii Sztuki w Szczecinie, obecnie prodziekaną Wydziału Malarstwa tejże uczelni.

Głównym medium w twórczości Katarzyny Szeszyckiej jest malarstwo. O jego wyjątkowości i charakterze decyduje w równej mierze warsztatowa maestria artystki, co interdyscyplinarny styl jej pracy. Malarskim cykлом towarzyszą działania multimedialne, często to one poprzedzają malowanie obrazów, stając się nieodzownym elementem procesu twórczego. Metoda pracy Szeszyckiej zakłada wykorzystanie potencjału fotografii i wideo w toku dochodzenia do zakomponowanych na płótnie obrazów.

Trzy wielkoformatowe płótna artystki zakupione przez Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie w 2023 roku należą do jednych z jej najnowszych prac. Pierwsze z nich, *Volcano Lake* (2019), pochodzi z serii *The Empty Landscape*, pozostałe dwa: *bez tytułu* (2021) oraz *Drzwi* (2022), powstały w ramach cyklu *W nocy będę opisywał słońca*.

Wszystkie są efektem dominującego w twórczości Szeszyckiej od co najmniej dekady zainteresowania przestrzenią naturalną – nieurbanizowanym pejzażem obserwowanym zarówno w najbliższym artystce otoczeniu – Puszczy Goleniowskiej i zachodniopomorskiej Rokicie, jak i w miejscach jej dalszych podróźniczych peregrynacji – na Dalekim Wschodzie i Islandii. Co więcej, jest to przestrzeń oglądana w nocy, czasem w trakcie pełni księżyca, czasem o świetle – ulubionej przez artystkę porze obserwacji świata. Nikłe światło rejestrowane w pejzażu i percepcja związanych z nim kolorów jest, jak w komentarzach autorskich podkreśla Szeszycka, kluczową inspiracją dla jej malarskiej praktyki.

Noc w obrazach Szeszyckiej staje się w ten sposób nie tylko tłem, lecz także współbohaterem i motywem wiodącym. Wpisując się w wielowiekową tradycję nokturnów,

artystka proponuje jednak coś więcej niż romantyczne reprezentacje mroku. W przypadku *The Empty Landscapes* w centrum jej zainteresowania jest analiza mechanizmów postrzegania i granic widzialności w kontekście percepcji otwartej przestrzeni. Prace te mają zatem walor badawczy i są rodzajem eksperymentu poznawczego. Z kolei w cyklu *W nocy będę opisywał słońca*, mocno osadzonym w biografii artystki, zmysł analityczny łączy się z potężnym ładunkiem emocjonalnym. Seria ta jest z jednej strony hołdem oddanym zmarłemu w 2019 roku ojcu, z drugiej formą pożegnania z nim. Szeszycka podkreśla, że jej intencją było opracowanie w warsztacie malarskim fragmentu dorobku Tomasza Szeszyckiego, inicjatora lub współinicjatora powołania kilkunastu obszarów ochrony przyrody na terenie Puszczy Goleńiewskiej, gdzie był gospodarzem w Nadleśnictwie Rokita przez ponad 36 lat, a gdzie ona się wychowała. W efekcie powstał zbiór niepokojących, głęboko zapadających w pa-

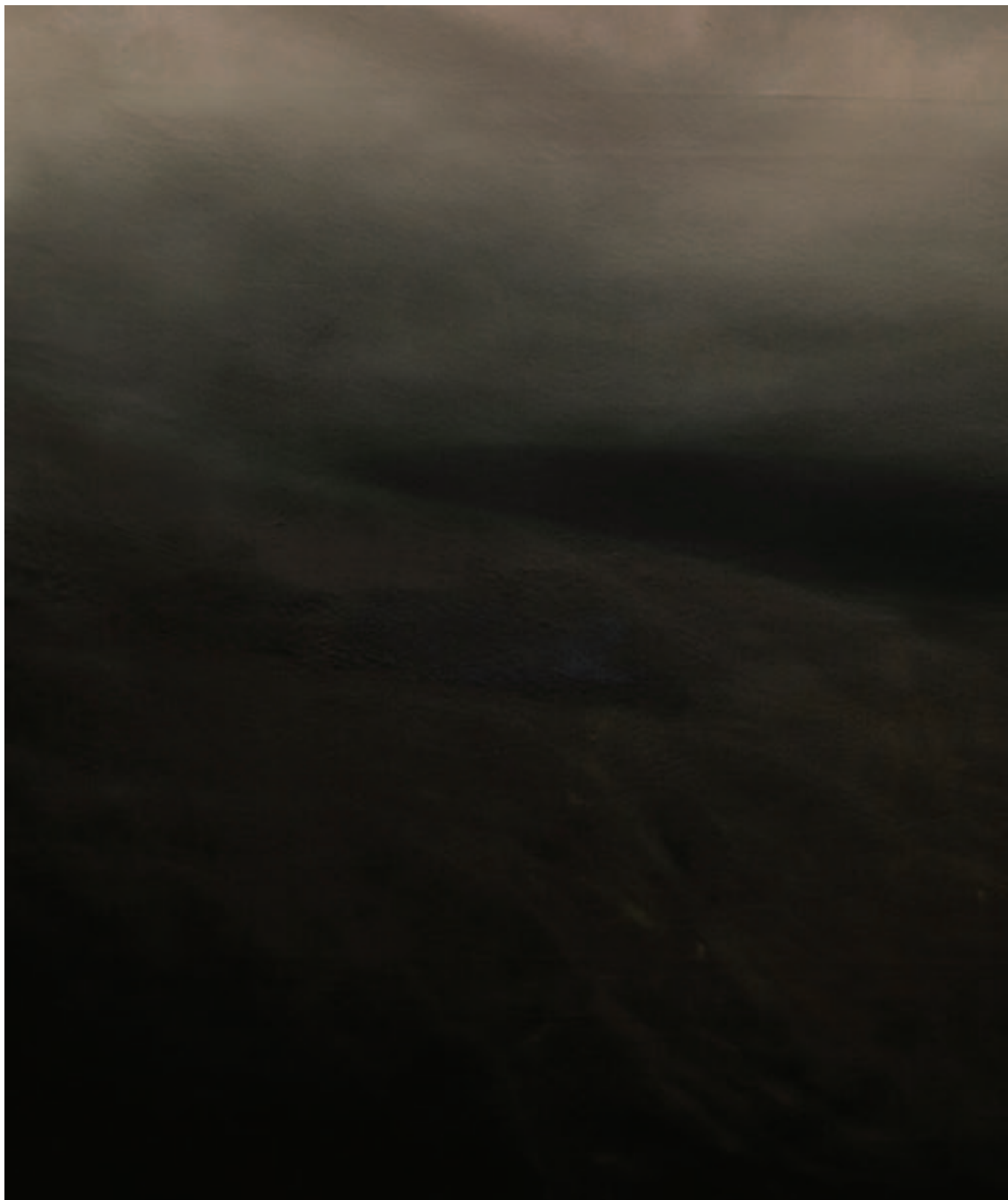
mięć obrazów. Ich siła tkwi w balansowaniu pomiędzy realistycznym, empirycznie doświadczanym krajobrazem i treściami, które wydobywa on z podświadomości.

Wybrana bibliografia: Katarzyna Szeszycka, *The Dim Light*, kat. wyst., BWA Ostrowiec Świętokrzyski 7.08–4.09.2015, Ostrowiec Świętokrzyski 2015; Katarzyna Szeszycka, *Volcano Area*, kat. wyst., Miejsce Sztuki 44, Świnoujście 2.04–2.05.2016, Świnoujście 2016; *Cud*, red. nauk. Krzysztof Polkowski, kat. wyst., Galeria Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin 27.06–31.07.2015, Gdańska Galeria Miejska, Gdańsk 10.03–9.04.2017, Gdańsk 2017, s. 64–66; Katarzyna Szeszycka, *Czy łąka bez światła jest zielona? O barwach w świetle nikłym*, w: Paweł Książek, Zbigniew Rogalski, Katarzyna Szeszycka, Małgorzata Szymankiewicz, Mariusz Waras, *Malarze o sztuce*, Szczecin, 2022, s. 138–175; Katarzyna Szeszycka, *Chęć rozumienia jest aktem oporu*, kat. wyst., Galeria Miejska bwa w Bydgoszczy, Bydgoszcz 6.02–24.03.2024, Szczecin 2024, <https://www.instagram.com/rokipany/> (dostęp 30.08.2023).

Magdalena Lewoc

97. *Volcano Lake*, z serii: *The Empty Landscape*, 2019
olej, płótno, 150 × 220 cm
sygn., dat. verso d.: *Katarzyna Szeszycka / olej na płótnie / 150 x 220 / seria Empty Landscapes / 2019*
zakup: od artystki, 18.01.2023
Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie

na następnej stronie







98. *Bez tytułu*, z serii: *W nocy będę opisywał słońca*, 2021

olej, płótno, 225 × 205 cm

sygn., dat. verso d.: *Katarzyna Szeszycka* /

2021 / oil on canvas olej na płótnie /

bez tytułu / no title / 225 x 205 cm /

Roki Pany

zakup: od artystki, 18.01.2023

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie



99. *Drzewo*, z serii: *W nocy będę opisywał słońca*, 2022

olej, płótno, 205 × 173 cm

sygn., dat. verso d.: *Katarzyna Szeszycka / 2022 / z serii / Nocą będę / opisywał / słońca / olej na / płótnie*

zakup: od artystki, 18.01.2023

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum
Narodowego w Szczecinie



2013 • 2023



TOWARZYSTWO •
PRZYJACIÓŁ • •
MUZEUM • • • • •
NARODOWEGO • •
W S Z C Z E C I N I E



2013 • 2023



TOWARZYSTWO •
PRZYJACIÓŁ • •
MUZEUM • • • • •
NARODOWEGO • •
W SZCZECINIE



ISBN 978-83-67578-29-5

PRZYJACIELEMUZEUM.PL