



# KOLEKCJONERSTWO POLSKIE XX I XXI WIEKU. SZKICE

BIBLIOTEKA NARODOWEGO INSTYTUTU MUZEALNICTWA I OCHRONY ZBIORÓW



Kolekcjonerstwo polskie  
XX i XXI wieku. Szkice

Pod redakcją  
Tomasza F. de Rosseta,  
Agnieszki Kluczewskiej-Wójcik  
Aldony Tołysz

Biblioteka Narodowego Instytutu Muzealnictwa  
i Ochrony Zbiorów

7

# Kolekcjonerstwo polskie XX i XXI wieku. Szkice

Pod redakcją

Tomasza F. de Rosseta, Agnieszki Kluczewskiej-Wójcik,

Aldony Tołysz

Materiały konferencji zorganizowanej w 2014 roku  
przez Zakład Muzealnictwa Wydziału Sztuk Pięknych  
Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu



Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

Warszawa 2015

# SPIS TREŚCI

Od redakcji	9
<b>Agnieszka Kluczevska-Wójcik</b>	19
Kolekcjoner polski u progu nowoczesności – szkic do portretu	
<b>Kamila Kłudkiewicz</b>	40
Bardzo długie trwanie. O zainteresowaniach kolekcjonerów sztuką polskiego modernizmu w dwudziestoleciu międzywojennym	
<b>Barbara Chojnacka</b>	53
Kolekcja polskiej sztuki współczesnej w Muzeum Okręgowym im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy	
<b>Agnieszka Salamon-Radecka</b>	70
Poznańscy kolekcjonerzy grafiki w dwudziestoleciu międzywojennym i ich zbiory w świetle dokumentów archiwalnych Muzeum Wielkopolskiego (1919–1939)	
<b>Paulina Kurc-Maj</b>	81
Rola inicjatyw i kolekcji prywatnych w muzealnictwie polskim na przykładzie polityki budowania zbiorów w Muzeum Sztuki w Łodzi w latach międzywojennych i bezpośrednio powojennych XX wieku	
<b>Ewa Bobrowska</b>	94
Polska sztuka w Paryżu w drugiej połowie XX wieku i jej wsparcie instytucjonalne: zbiory, galerie, stowarzyszenia. Próba wstępnego rozpoznania	
<b>Małgorzata Baka-Theis</b>	115
Polskie kolekcje artefaktów afrykańskich. Między zbiorem pamiątek a kolekcją sztuki	
<b>Joanna Gojżewska</b>	136
Sztuka nowoczesna i reklama w działalności Heleny Rubinstein	
<b>Milena Woźniak-Koch</b>	144
Bronisław Krystall. Warszawski kolekcjoner początku XX wieku	

<b>Anna Kroplewska-Gajewska</b>	157
Od Andrzeja Wróblewskiego do Włodzimierza Pawlaka. Kolekcja pakoska w 2014 roku	
<b>Anna Saciuk-Gąsowska</b>	169
Kolekcja sztuki nowoczesnej z okazji pewnego jubileuszu	
<b>Aldona Tołysz</b>	181
Kolekcje (nie)świadome: Muzeum w Koszalinie, Galeria EL w Elblągu, Fundacja Bęc Zmiana w Warszawie	
<b>Julianna Makiła-Polak</b>	193
Przypadek Antoniego M. – kolekcjonera prywatnego epoki PRL-u	
<b>Wojciech Kowalski</b>	204
Dawne i współczesne uwarunkowania prawne kolekcjonerstwa w Polsce	
<b>Janusz Miliszkiewicz</b>	220
Propozycja interdyscyplinarnych badań historii prywatnego kolekcjonerstwa i rynku kolekcjonerskiego	
<b>Ryszard Kruk</b>	228
Czy doświadczenia XX wieku spowodują, że kolekcjonerstwo XXI wieku dopracuje się lepszych form współpracy z nauką i poprawy stanu upowszechniana kolekcjonerskiego dorobku. Punkt widzenia kolekcjonera	
<b>Maria Sołtysiak</b>	242
O „Katalogu kolekcjonerów polskich XIX i XX wieku” autorstwa Profesora Andrzeja Ryszkiewicza	
<b>Tomasz F. de Rosset</b>	248
O polskich kolekcjach artystycznych XX wieku	
Indeks osobowy	259



## OD REDAKCJI

Oddajemy w ręce czytelnika książkę, która odzwierciedla zainteresowanie, jakie w ostatnich latach budzi w Polsce fenomen kolekcjonerstwa. Tytułem przykładu wymienić można chociażby tylko konferencje naukowe „Sztuka nie-dawna. Kolekcja w muzeum” (Łódź 2012), „Kolekcjonerstwo na ziemiach polskich w XIX wieku” (Poznań 2012), „Przedmioty, obrazy, idee... Źródła i konteksty muzealnictwa w kulturze Oświecenia” (Warszawa 2014), a także wystawy muzealne, a wśród nich m.in. „Swingujący Londyn” (Muzeum Sztuki w Łodzi 2007), „Zapisy przemian. Sztuka polska ze zbiorów Krzysztofa Musiała” (Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Muzeum Książąt Pomorskich w Szczecinie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Narodowe w Poznaniu 2007–2008), „Kolekcja. Dwadzieścia lat Galerii Starmach” (Muzeum Narodowe w Krakowie 2009), „Dada impuls. Kolekcja Egidio Marzony” (Muzeum Sztuki w Łodzi 2015). Publikacja nasza stanowi rezultat konferencji „Kolekcjonerstwo polskie XX i XXI wieku” zorganizowanej przez Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika i Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” w Toruniu (21–22.11.2014). Dzięki tym dwóm instytucjom wytworzył się tu poważny ośrodek badań naukowych i artystycznych analiz dotyczących kolekcji i jej twórcy. Im właśnie dedykowany był pierwszy okres działalności CSW. Zainaugurowały ją w 2008 roku wystawy „Kwiaty naszego życia” (własna) i „Jak się rzeczy mają...” (ze zbiorów fundacji Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Franceski von Habsburg) oraz zorganizowane wspólnie z Uniwersytetem międzynarodowe kolokwium „Nowoczesność kolekcji”; potem na kolejnych wystawach prezentowane były zbiory Daros Latinoamericana Collection (2009), Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy (2009), Muzeum Sztuki Współczesnej w Antwerpii (2010), UniCredit (2012), Galerii Wymiany Józefa Robakowskiego (2012), Sandredo Re Rebaudengo (2013).

Dwudziesty wiek rozpoczął się zanim jeszcze zakończył się wiek dziewiętnasty, nazwany przez historyków długim, a zakończył zanim jeszcze rozpoczął się ten kolejny. Trwał więc znacznie krócej niż stulecie, bo właściwie tylko od Wielkiej Wojny 1914–1918, która brutalnie przerwała europejską *la belle époque* do upadku *żelaznej kurtyny* w 1989 roku. Dla Europy była to jednak trudna epoka i wcale nie łatwiejsza dla Pol-



ski, chociaż u jej zarania odzyskała ona niepodległy byt, ale wkrótce potem znów go straciła i znów odzyskała w nader okrojonej postaci... Oddziało to znacząco na rozwój kultury, a w tym i kolekcjonerstwa, które zaledwie zyskało możliwość wyzwolenia się z rozbiorowych obciążeń, to zostało całkiem nieledwie zniszczone najpierw przez wojnę, potem stalinowski reżim, a potem mozolnie odradzało się, funkcjonując w dziwacznych warunkach, albo na marginesie prawa, albo za granicą. Prawdziwa szansa otworzyła się dlań dopiero po 1989 roku i chyba – nie bez trudności – została dobrze wykorzystana, biorąc pod uwagę, że sztuka i jej kolekcjonowanie nigdy nie miały w naszej kulturze zbyt mocnej tradycji. O kolekcjonerstwie polskim XX wieku paradoksalnie wiemy może nawet mniej niż o innych, bardziej oddalonych jego epokach. Stąd pomysł aby, w ramach dość wyraźnych ostatnio w humanistyce tendencji, zorganizować konferencję naukową poświęconą tej problematyce. Z zaprezentowanego szerokiego spektrum zagadnień wyłoniła się ogólna konkluzja, wskazująca na niezmienną od ponad stu lat fascynację polskich zbieraczy rodzimą sztuką. Kwestie związane ze współczesnym kolekcjonerstwem poruszone zostały podczas dyskusji panelowej prowadzonej przez Agnieszkę Kluczewską-Wójcik i Tomasza F. de Rosseta, w której uczestniczyli kolekcjonerzy Krzysztof Musiał i Andrzej Lubawy, marszand i kolekcjoner Marek Mielniczuk, historyk sztuki Artur Winiarski, kustosz prywatnego muzeum Willa la Fleur w Konstancinie-Jeziornej, profesor Wojciech Kowalski, ekspert w dziedzinie rewindykacji i ochrony dóbr dziedzictwa kulturowego oraz publicysta Janusz Miliszkiwicz, współpracownik „Rzeczpospolitej” i „Parkietu”, znawca najnowszego kolekcjonerstwa.

Podsumowująca konferencję publikacja, która jako dzieło zbiorowe nie ma ściśle systematycznej struktury, dobrze oddaje złożoność tego fenomenu jakim było kolekcjonerstwo polskie minionego wieku: z jednej strony silnie zakorzenione w tradycji, z drugiej zaś – szukające drogi ku współczesności. Rozpoczynają ją teksty, w których Agnieszka Kluczevska-Wójcik i Kamila Kłudkiewicz zastanawiają się nad tradycją. W pierwszym przypadku jest to analiza funkcjonowania kolekcji i kolekcjonera we wkraczającej w XX wiek kulturze polskiej, w muzealnictwie, badaniach naukowych, piśmiennictwie, języku, a wreszcie jego stereotypowy obraz utrwalony w masowej wyobraźni (*Kolekcjoner polski u progu nowoczesności – szkic*

do portretu); w drugim – refleksja nad preferencjami artystycznymi kolekcjonera wielkopolskiego w dwudziestoleciu międzywojennym, w których można dostrzec wyraźne promowanie modernizmu i sztuki Młodej Polski na jeden z najistotniejszych elementów narodowego kanonu estetycznego (*Bardzo długie trwanie...*). Kolejne rozdziały mówią o relacjach między kolekcjonerami a muzeum oraz o rozwoju kolekcji muzealnych. Barbara Chojnacka omawia kształtowanie się zbiorów Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy (*Kolekcja polskiej sztuki współczesnej w Muzeum Okręgowym im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy*), Agnieszka Salamon-Radecka pisze o współtworzeniu wystaw w Muzeum Wielkopolskim przez prywatnych zbieraczy (*Poznańscy kolekcjonerzy grafiki w dwudziestoleciu międzywojennym i ich zbiory*), Paulina Kurc-Maj sygnalizuje ich wkład w historię Muzeum Sztuki w Łodzi (*Rola inicjatyw i kolekcji prywatnych w muzealnictwie polskim na przykładzie polityki budowania zbiorów w Muzeum Sztuki w Łodzi w latach międzywojennych i bezpośrednio powojennych XX wieku*). Ewa Bobrowska porusza problem powojennej kultury polskiej w Paryżu, przedstawiając emigracyjne kolekcje w instytucjonalnym otoczeniu stowarzyszeń artystycznych, galerii, muzeów (*Polska sztuka w Paryżu w II połowie XX w. i jej wsparcie instytucjonalne: zbiory, galerie...*); Małgorzata Baka-Theis zaś zajmuje się istotnym a nie dość jeszcze znanym aspektem kolekcjonerstwa polskiego, jakim są zbiory artefaktów afrykańskich (*Polskie kolekcje sztuki afrykańskiej*).

Następna część publikacji poświęcona jest indywidualnym kolekcjonerom. Joanna Gojżewska pisze o pochodzącej z Krakowa współtwórczyni amerykańskiego przemysłu kosmetycznego Helenie Rubinstein, która wykorzystała swoją kolekcję do kształtowania wizerunku nowoczesnej kobiety (*Sztuka nowoczesna i reklama w działalności Heleny Rubinstein*); Milena Woźniak-Koch przybliżyła interesującą działalność Bronisława Krystalla, jednego z niewielu zbieraczy polskich zainteresowanych rzeźbą (*Bronisław Krystall: warszawskie kolekcjonerstwo początku XX wieku*), Anna Kropiewska-Gajewska analizuje wizję sztuki polskiej, jaką współczesny amator Antoni Michalak buduje za pomocą swojego zbioru malarstwa, grafiki i rysunku (*Od Andrzeja Wróblewskiego do Włodzimierza Pawlaka: kolekcja Pakoska w 2014 roku*). W czasach PRL kolekcje prywatne tworzone były niemal „w podziemiu”, czasem na granicy obowiązującego prawa, jeszcze

inne powstawały jako wynik działań indywidualnych na rzecz państwowych instytucji, jak kolekcja sztuki współczesnej zgromadzona przez Bożenę Kowalską dla Muzeum Okręgowego w Chełmie Lubelskim (Galeria 72'). Do tej kategorii zaliczyć można omawiany przez Annę Saciuk-Gąsowską przypadek swego rodzaju prezentu jubileuszowego: kolekcji dzieł sztuki, jaką otrzymał dla Muzeum Sztuki w Łodzi jego wieloletni dyrektor Ryszard Stanisławski (*Kolekcja sztuki nowoczesnej z okazji pewnego jubileuszu*). Aldona Tołysz pisze o kolekcjach wyłaniających się z magmy dzieł i przedmiotów przypadkowych, jakie zgromadziły plenery w Osiekach i wystawy Galerii EL w Elblągu, a także o podobnej w charakterze, choć prowadzonej w nowej już sytuacji politycznej, działalności Fundacji Bęc Zmiana w Warszawie (*Kolekcje nie-świadome*), Julianna Makiła-Polak natomiast o niejasnościach prawnych sytuacji prywatnego kolekcjonera w czasach Polski Ludowej (*Przypadek Antoniego M.*).

W dalszych rozdziałach pojawiły się kwestie, dotyczące obecnej sytuacji polskich zbiorów. Wojciech Kowalski omawia status prawny kolekcji i kolekcjonerstwa w Polsce (*Dawne i współczesne uwarunkowania prawne kolekcjonerstwa w Polsce*), Janusz Miliszkiewicz zaś z pozycji długoletniego, wnikliwego obserwatora polskiego rynku sztuki wskazuje nowe obszary badawcze, nie mieszczące się w tradycyjnie rozumianej historii kolekcji. (*Propozycja interdyscyplinarnych badań historii prywatnego kolekcjonerstwa i rynku kolekcjonerskiego*). Bardzo istotna jest wypowiedź Ryszarda Kruka, który jako jedyny nie koncentruje się na problematyce kolekcji artystycznej, zwracając uwagę na inne nader rozległe pola zainteresowań wymagające specjalnego i fachowego postępowania dla właściwej organizacji, ekspozycji i opracowania zbiorów (*Czy doświadczenia XX wieku spowodują, że kolekcjonerstwo XXI wieku dopracuje się lepszych form współpracy z nauką i poprawy stanu upowszechniana kolekcjonerskiego dorobku. Punkt widzenia kolekcjonera*). Maria Sołtysiak przypomniała pioniera polskich badań nad kolekcjonerstwem profesora Andrzeja Ryszkiewicza i jego niezrealizowany projekt: katalog kolekcjonerów (*O „Katalogu kolekcjonerów polskich XIX i XX wieku” autorstwa Profesora Andrzeja Ryszkiewicza*). Książkę zamyka artykuł Tomasa F. de Rosseta, będący próbą syntetycznego ujęcia dwudziestowiecznej historii polskich kolekcji (*O polskich kolekcjach artystycznych XX wieku*).

Niniejsza publikacja nie mogłaby ukazać się bez wsparcia Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, a szczególnie życzliwości jego Dyrektora, doktora habilitowanego Piotra Majewskiego oraz odpowiedzialnej za koordynację projektu pani Joanny Grzonkowskiej. Szczególne podziękowania należą się również uczestnikom konferencji i autorom zamieszczonych w książce artykułów, którzy zechcieli podzielić się swoją często specjalistyczną wiedzą. Jeszcze raz serdecznie Państwu dziękujemy.

## From the editors

We offer our readers a book that reflects the interest the phenomenon of collecting has enjoyed over the past years in Poland. This question has already been considered by some universities and museums, which has resulted in numerous valuable publications, such as *Sztuka nie-dawna. Kolekcja w muzeum* [Art Not Long Past. Collection in Museum] (Łódź 2012), *Kolekcjonerstwo na ziemiach polskich w XIX wieku* [Art collecting on Polish territories in the 19th century] (Poznań 2012), *Przedmioty, obrazy, idee... Źródła i konteksty muzealnictwa w kulturze Oświecenia* [Objects, paintings, ideas... Sources and contexts of museology in the culture of the Enlightenment] (Warsaw 2014), as well as exhibitions such as *Swingujący Londyn* [Swinging London] (Museum of Art in Łódź 2007), *Zapisy przemian. Sztuka polska ze zbiorów Krzysztofa Musiała* [Records of changes. Polish art in the collection of Krzysztof Musiał], *Kolekcja. Dwadzieścia lat Galerii Starmach* [A collection: twenty years of the Starmach Gallery] (National Museum in Cracow 2009), and *Dada impuls. Kolekcja Egidio Marzony* [Dada Impulse. The Egidio Marzona collection] (Museum of Art in Łódź 2015). This publication is the result of a conference entitled *Kolekcjonerstwo polskie XX i XXI wieku* [Polish collecting in the 20th and 21st centuries] organised by the Faculty of Fine Arts of Nicolaus Copernicus University and the *Znaki Czasu* Centre of Contemporary Art in Toruń (21st–22nd November 2014). Thanks to those two institutions, an exceedingly serious centre for scientific and artistic research into collections and its creators has been called into existence. The first stage of the Centre's activity is dedicated to them. It was inaugurated in 2008 with the exhibitions *Kwiaty naszego życia* [Flowers of our lives] (its own collection) and *Jak się rzeczy mają...* [The way things are...] (from the collections of the Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Foundation) as well as one co-organised with the University, an international symposium entitled *Nowoczesność kolekcji/The Modernity of Collection*; subsequent exhibitions presented the Daros Latinoamericana Collection as well as those of the District Museum in Bydgoszcz, Zachęta in Szczecin, Unicredit, the Józef Robakowski Exchange Gallery, and Sandretto Re Rebaudengo.

Paradoxically, the 20th century started before the actual end of the 19th century, which historians have called the 'long century'. Therefore, it last-

ed much less than a century, as in fact it was only from the Great War of 1914–1918 which brutally interrupted the European *belle époque* to the fall of the Iron Curtain in 1989. However, for Europe it was a difficult period, and it was no easier for Poland, despite the fact that it came into independent existence at its beginning but soon lost it, and was only regained in a very truncated way... It has significantly influenced the development of culture, including collecting, which had just gained the possibility to liberate itself from the burdens of partition. It was almost entirely destroyed first by the war, then the Stalinist regime, and then it revived laboriously by functioning in bizarre conditions on the edges of the law, or abroad. A real opportunity opened up for it after 1989, which was used rather well, although not without difficulties, given the fact that art and its collecting had never had much tradition in our culture. Nevertheless, we know less about Polish 20th-century art collecting than about its other, more distant, periods. Hence the idea to organise an academic conference devoted to this issue, as part of recent clear tendencies in the humanities. In their speeches the participants presented a wide range of various problems whose conclusion concerns the constant fascination, for almost 150 years, of our Polish collectors with our native art. Issues connected with modern collecting were brought up during panel discussions led by Agnieszka Kluczevska-Wójcik and Tomasz F. de Rosset. The discussion's participants were also: Krzysztof Musiał and Andrzej Lubawy, Marek Mielniczuk – a merchant and collector, Artur Winiarski – an art historian from the Villa La Fleur Collection in Konstancin-Jeziorna, Wojciech Kowalski – professor of law who specialises in museum matters and Janusz Mielezkiewicz – a journalist at the *Rzeczpospolita* newspaper who writes articles on collecting.

As a collective work, our publication does not have a pre-defined structure, but it reflects numerous features of Polish collections from the past century. In terms of chronology it links them with 19th-century tradition on the one hand, whereas on the other it enters modern times. It starts with texts by Agnieszka Kluczevska-Wójcik and Kamila Kłudkiewicz who reflect on tradition. In the former case, as an analysis of the function of the collection and the collector in Polish culture entering the 20th century, museology, research, literature, language, and finally its generally accepted cliché (*Kolekcjoner polski u progu nowoczesności – szkic do portretu* [The Polish

collector on the verge of modernity – a sketch for a portrait]); and in the latter, a reflection on the artistic preferences of a collector in the Greater Poland province during the interwar period, which promotes modernism and ‘Young Poland’ art as one of the most important elements of the national aesthetic system (*Bardzo długie trwanie...*[Very long duration...]). The subsequent chapters examine the relations between collectors and museums and the development of museum collections. Barbara Chojnacka discusses the way the collections at the Leon Wyczółkowski District Museum in Bydgoszcz were created (*Kolekcja polskiej sztuki współczesnej w Muzeum Okręgowym im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy* [Polish contemporary art in the collections of the Leon Wyczółkowski District Museum in Bydgoszcz]), Agnieszka Salamon-Radecka writes about private collectors co-organising exhibitions at the Museum of the Greater Poland Province (*Poznańscy kolekcjonerzy grafiki w dwudziestoleciu międzywojennym i ich zbiory* [Graphic collectors from Poznań in the interwar period and their collections]), Paulina Kurc-Maj mentions their contribution to the history of the Museum of Art in Łódź (*Rola inicjatyw i kolekcji prywatnych w muzealnictwie polskim na przykładzie polityki budowania zbiorów w Muzeum Sztuki w Łodzi w latach międzywojennych i bezpośrednio powojennych XX wieku* [The role of initiatives and private collections in Polish museology, on the basis of the policy of creating collections in the Museum of Art in Łódź in the interwar and immediate post-war period in the 20th century]). Ewa Bobrowska raises the problem of post-war Polish culture in Paris and emigration collections supported by institutionalised artistic societies, galleries and museums (*Polska sztuka w Paryżu w drugiej połowie XX w. i jej wsparcie instytucjonalne: zbiory, galerie, stowarzyszenia* [Polish art in Paris in the second half of the 20th century and its institutional support: collections, galleries, associations]); and Małgorzata Baka-Theis deals with the significant but still unknown aspect of Polish collection which is African collections (*Polskie kolekcje sztuki afrykańskiej* [Polish collections of African art]).

The authors of the next chapters consider individual collectors. Joanna Gojżewska writes about Helena Rubinstein, the cocreator of the American beauty industry, whose roots lay in Cracow, and who used her collection in order to create an image of modern woman (*Sztuka nowoczesna i reklama w działalności Heleny Rubinstein* [Modern art and marketing in the activity

of Helena Rubinstein]); Milena Woźniak-Koch zooms in on the interesting activity of Bronisław Krystall, a rare example of a collector of sculptures (*Bronisław Krystall. Warszawski kolekcjoner początku XX wieku.* [Bronisław Krystall - collector from Warsaw from the beginning of the 20th century.]), and Anna Kroplewska-Gajewska analyses the vision of Polish art created by Antoni Michalak, a modern amateur, with his collection of painting, sculpture and drawings (*Od Andrzeja Wróblewskiego do Włodzimierza Pawlaka: kolekcja Pakoska w 2014 roku* [From Andrzej Wróblewski to Włodzimierz Pawlak: the Pakoska Collection in 2014]). Communist period's collections were sometimes created in a rather peculiar way; sometimes they balanced on the verge of legality, sometimes private ones were created for state institutions, such as the collection of modern art assembled by Bożena Kowalska for the District Museum in Chełm Lubelski (Gallery 72'). In the light of these issues, Anna Saciuk-Gąsowska discusses a case of a kind of anniversary present, the collection of artworks which Ryszard Stanisławski received as director of the Museum of Art in Łódź (*Kolekcja sztuki nowoczesnej z okazji pewnego jubileuszu* [A collection of modern art on the occasion of a certain anniversary]), Aldona Tołysz writes about collections emerging from the magma of random works and objects assembled by the Osieki Open-Air Meetings and exhibitions at the EL Gallery in Elbląg, as well as the activity of the Bęc Zmiana Foundation in Warsaw which functions in other political reality, the one created by the 21st century (*Kolekcje nie-świadome* [Unaware collections]), whereas Julianna Makiłła-Polak discusses the legal ambiguities of a private collector in Communist times in Poland (*Przypadek Antoniego M.* [The case of Antoni M.]).

Later chapters deal with more general issues, concerning the current situation of Polish collections. Wojciech Kowalski discusses collections and collecting in terms of Polish law and its tradition (*Dawne i współczesne uwarunkowania prawne kolekcjonerstwa w Polsce* [Past and contemporary legal conditions for collecting in Poland]), and Janusz Miliszkiewicz highlights important research fields and his reflections on collecting, resulting from his journalistic experience in contact with collectors and antiquarians (*Propozycja interdyscyplinarnych badań historii prywatnego kolekcjonerstwa i rynku kolekcjonerskiego* [A proposal for interdisciplinary research on the history of private collecting and the collecting market]). Another impor-



tant contribution comes from Ryszard Kruk, who alone did not focus on the artistic aspect and drew attention to other, equally broad fields of interests which require special and professional conduct for the proper organisation, display and elaboration of collections (*Czy doświadczenia XX wieku spowodują, że kolekcjonerstwo XXI wieku dopracuje się lepszych form współpracy z nauką i poprawy stanu upowszechniana kolekcjonerskiego dorobku. Punkt widzenia kolekcjonera* [Will 20th-century experiences lead to 21st-century collecting devising better forms of cooperation with science, and improving the dissemination of its achievements? A collector's point of view]). Maria Sołtysiak recalls Andrzej Ryszkiewicz the pioneer of Polish research on collecting and his unfinished catalogue of collectors (*O „Katalogu kolekcjonerów polskich XIX i XX wieku” autorstwa Profesora Andrzeja Ryszkiewicza* [On 'The Catalogue of 19th- and 20th-century Polish collectors' by Professor Andrzej Ryszkiewicz]). The book ends with a kind of summary by Tomasz F. de Rosset, who attempts to synthesise the 20th-century history of Polish collections (*O polskich kolekcjach artystycznych XX wieku* [On 20th-century Polish artistic collections]).

This publication would not have been possible without support by the National Institute for Museums and Public Collections, and particularly the kindness of its Director, Piotr Majewski, and the person responsible for the coordination of the project, Ms Joanna Grzonkowska. We also particularly wish to thank the participants in the conference and the authors of the articles published herein who wanted to share their expert knowledge. Once again, thank you all very much.

## KOLEKCJONER POLSKI U PROGU NOWOCZESNOŚCI – SZKIC DO PORTRETU

„Ażeby nas nie pomówiono nawet o cień złośliwości w określeniu stanowiska p. F. Maniaka jako ‘znawcy sztuki’, a więc stanowiska równającego się zeru – przytaczamy (...) następujące zdanie odzwierciedlające pojęcia p. Maniaka z dziedziny sztuki. ‘Należy panów radnych (którzy delegowani byli do zakupu obrazu dla tworzącego się muzeum sztuki we Lwowie) pouczyć – pisze ów Maniak – że obrazów na wystawach nie należy kupować prawie nigdy’. A jeżeli się już kupuje, ‘należy znać skład jury wystaw i okoliczności towarzyszące ich urzędzeniu’. Dalej: ‘obrazy i w ogóle dzieła sztuki należy kupować od artystów w pracowniach (a jakże!)’ i w dodatku ‘trzeba znać całokształt działalności tych artystów’. Gdy się tych wskazówek p. Feliksa Maniaka trzymać będą radni m. Lwowa – natrafią z pewnością i bezwarunkowo na dzieło istotnej wartości artystycznej – tak sądzi p. Maniak i trzymając się zapewne sam przy zakupie ‘dzieł sztuki’ tych swoich reguł – sądzi, że się w wyborze nie omyli i na tem widocznie gruntuje swe znawstwo sztuki!” – pisał w 1905 roku lwowski tygodnik „Reformator”<sup>1</sup>.

Artykuł, zatytułowany znamienne *Feliks Maniak i jego aroganckie występy*, był głosem w dyskusji na temat Galerii Miejskiej we Lwowie, a zarazem odpowiedzią na propozycję Feliksa Jasieńskiego dotyczące programu i sposobu budowania kolekcji tego nowego miejskiego muzeum sztuki. W publikacji skupiły się jak w soczewce główne problemy spowodowane zmianą statusu i zredefiniowaniem pojęć związanych z prywatnym kolekcjonerstwem w Polsce: przerysowany obraz „kolekcjonera-maniaka”, „amatora” i „znawcy” sztuki – wszystkie te określenia miały oczywiście charakter ironiczno-prześmiewczy – kontrastował z „urzędową” siłą i powagą przedstawicieli miasta, przyjmujących na siebie odpowiedzialność za powiększanie zbiorów. Rzeczywistość przyznała rację Jasieńskiemu; pokazała to zakup do lwowskiego muzeum kolekcji Jana Jakowicza z Sitkowiec, składającej się niemal wyłącznie z kopii i drugorzędnych oryginałów, z kilkoma zaledwie

---

1 *Feliks Maniak i jego aroganckie występy*, „Reformator”, 1905, nr 35, s. 2–3.

cennymi obiektami dawnego rzemiosła. Wycucie i wiedza zdobyte w bezpośrednim kontakcie z dziełami okazały się celniejszym kryterium wyboru niż „oficjalne” kompetencje. Jasieński i inni przedstawiciele jego pokolenia wyznaczyli tej dziedzinie aktywności społecznej, jaką jest kolekcjonerstwo, nowe perspektywy i nowe metody działania, właściwe kształtującej się kulturze masowej. Stereotypowy obraz amatora nowoczesności – „maniaka” lekceważącego autorytety czy wręcz zasady współżycia społecznego – okazał się jednak niezwykle trwały; nakreślony w polskiej publicystyce i literaturze początków XX wieku był powielany w następnych dekadach.

„Kolekcjoner” i „kolekcjonerstwo” to terminy, które w Polsce weszły w użycie stosunkowo późno, jako zapożyczenia z języka francuskiego. Pierwszą nowoczesną definicję kolekcji (*collection*, z łacińskiego *collectio*) podał w 1869 roku Pierre Larousse w IV tomie *Grand Dictionnaire Universel du XIX siècle*<sup>2</sup>. Określenie „kolekcjoner” (*collectionneur*) pojawiło się natomiast, na miejsce używanych wcześniej pojęć *curieux*, *collecteur*, w siódmym wydaniu *Dictionnaire de l'Académie française* z 1879 roku<sup>3</sup>. Kolekcjoner – w nowym już rozumieniu – różni się od amatora sztuki (*amateur d'art*) tym, że poszukuje nie jednego pięknego przedmiotu, ale stara się zgromadzić ich serię. Epitet *curieux* (ciekawski), oznaczający kogoś, komu sprawia przyjemność gromadzenie obiektów rzadkich i niezwykłych, nabiera pejoratywnego wydźwięku, co znajdzie także odbicie w polskiej interpretacji zarówno osoby, jak i zjawiska. Kolekcjoner to ktoś inny niż *patron* (w angielskim rozumieniu, nieprzetłumaczalnym na inne języki), czyli zamawiający obraz, inny też niż mecenas, zgodnie z łacińską etymologią tego słowa (i w znaczeniu przyjętym w językach francuskim i polskim) wspierający artystę, a od końca XIX wieku także dziedzictwo kulturowe.

W Polsce terminologię związaną z kolekcjonerstwem jako pierwszy uwzględnił *Słownik języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego w wydaniu z lat 1854–1860 (pierwsze wydanie 1807–1814). Określenie „anty-

---

2 P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX siècle*, Paris 1869, t. IV, s. 598. Na temat funkcjonowania i zmiany zakresu pojęcia *collection* por. F. Hamon, *Collections: ce que disent les dictionnaires*, «Romantisme» 2001, nr 112, s. 55–70.

3 *Dictionnaire de l'Académie française*, wyd. VII, Paris 1879.

kwaryusz”, czyli „biegły w starożytnościach, starożytnik, odkrywa tajemnice wieków, tłumaczy je i światłem erudycy oświeca ich ciemne pamiątki (...) u Niemców handlarz starzyny, tandeciarz”<sup>4</sup>, zostało przejęte z języka francuskiego (*antiquaire*), gdzie dodatkowo kojarzono je z pasją gromadzenia, czasem ocenianą negatywnie, ale także ze studiującymi przeszłość *Sociétés des Antiquaires*, z odesłaniem do pojęcia „amator sztuki” (*amateur d’art*)<sup>5</sup>. Słowo „kolekcja” pojawia się u Lindego w haśle „Zbiór” jako objaśnienie: „kolekcya np. obrazów, ob. Galerya, obrazozbiór, zbiór książek”<sup>6</sup>. Natomiast „galeria” występuje w tym słowniku wyłącznie jako miejsce prezentowania dzieł: „nazwisko gmachu, popolicie rozciągniętego, gdzie najwięcej zbiory obrazów lub posągów bywają pomieszczone”<sup>7</sup>.

W najważniejszym dziele polskiej leksykografii początku XX wieku, czyli *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego i Władysława Niedźwieckiego, opracowanym przez najwybitniejszych przedstawicieli świata nauki i opublikowanym w Warszawie w latach 1900–1927, hasła dotyczące kolekcjonerstwa, a także handlu dziełami sztuki, odzwierciedlają już nowe podejście do tych dziedzin; znaczący jest również dobór autorów. „Antykwaryusz a. Antykwarz” to (za słownikiem Lindego): „1. Starożytnik znajdujący się na starożytnych przedmiotach sztuki. 2. Handlujący starymi książkami albo dziełami sztuki. Antykwaryuszowstwo, Antykwarstwo zamiłowanie albo manja do zbierania starożytnych przedmiotów sztuki albo starych książek: nieznacznie wpadł w A[ntykwarstwo], w bibliomanię”<sup>8</sup>; autorem hasła był Józef Ignacy Kraszewski. „Galerja”, zgodnie z nowym rozumieniem tego słowa, została objaśniona jako „lokal z wystawą dzieł sztuki, salon artystyczny, zbiory dzieł sztuki”<sup>9</sup>, takie jak galerie wilanowska i drezdeńska; ta definicja odpowiadała w pełni praktyce polskiego życia artystycznego tego czasu, z rozwijającym się rynkiem sztuki. „Kolekcja” oznacza „zbiór, asortyment, komplet starych monet, marek, minerałów

4 S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, Lwów 1854–1860, t. 1, s. 21.

5 P. Larousse, dz. cyt., t. I, s. 452.

6 S. B. Linde, dz. cyt., t. VI, cz. II, s. 970.

7 Tamże, t. II, s. 18.

8 *Słownik języka polskiego*, J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiecki (red.), Warszawa 1900–1927, t. I, s. 44.

9 Tamże, t. I, s. 795.

(z łac. *Collectio*)”, obok niej pojawia się „Kolekcjomania, kolekcjonerstwo, jako manja tworzenia kolekcji, zbierania” – jako ilustracja posłużył słynny cytat z J. I. Kraszewskiego „K[olekcja] jest niewolą”<sup>10</sup>; autorem hasła był Ludwik hr. Dębicki. Kolejne pochodne pojęcia to „kolekcjonista” (i w wersji sfeminizowanej „kolekcjonistka”), czyli „zbieracz kolekcji, gromadzący zbiory”, oraz „kolekcjonować”, czyli „zbierać w kolekcję, kolekcjonować marki pocztowe, kolekcjonował i badał florę litewską (od niem. *Collectioniren* [nie *sammeln*])”<sup>11</sup>. Dwa ostatnie hasła opracował historyk Władysław Smoleński, który posługiwał się tymi terminami w swoich publikacjach, omawiając działalność kolekcjonerską magnaterii i patrycjatu Warszawy w końcu XVIII wieku<sup>12</sup>. Określeń tych używano także w sensie przenośnym; o kolekcjonerstwie „podobnych do cacek uczuć, myśli i wrażeń” pisał w *Szkicach węglem* (1876) Henryk Sienkiewicz. Wreszcie hasło „Starożytnik, staroznawca”, autorstwa Wojciecha Gersona, odnosi się do „badacza starożytności, archeologa” lub „kupca, przekupnia starożytności, antykwariusza”<sup>13</sup>.

*Ilustrowana encyklopedia* Trzaski, Ewerta i Michalskiego przynosi pełną definicję pojęcia „kolekcjonerstwo”: jest to „namiętność lub umiejętność zbierania przedmiotów jednego rodzaju, mających szczególną wartość. Kolekcjonerstwo artystyczne dotyczy zbiorów dzieł sztuki: obrazów, rzeźb, naczyń, wyrobów ceramicznych, broni ozdobnej, tkanin, wyrobów jubilerskich, medali itp.”<sup>14</sup> Hasło zawiera też historię kolekcjonerstwa i muzeów, od starożytności po współczesność, z wyakcentowaniem typu kolekcjonerstwa amatorskiego – tzw. *cabinet d'un amateur* (dywany, meble, szafy itp.) oraz, jako oddzielnej kategorii, malarskich *ateliers* powstających od lat siedemdziesiątych XIX wieku. Dzieje polskiego kolekcjonerstwa i muzealnictwa zostały omówione w obszernym haśle „Muzeum”<sup>15</sup>.

Podsumowując ten krótki przegląd należy podkreślić żywotność terminów „zbiory” i „zbieracze” w polskiej literaturze poświęconej kolekcjoner-

10 Tamże, t. II, s. 400.

11 Tamże.

12 W. Smoleński, *Mieszkaństwo warszawskie w końcu wieku XVIII*, Warszawa 1917; tenże, *Przewrót umysłowy w Polsce wieku XVIII*, Petersburg – Kraków 1891.

13 *Słownik języka polskiego*, dz. cyt., t. I, s. 44.

14 *Ilustrowana encyklopedia* Trzaski, Ewerta i Michalskiego, St. Lam (red.), Warszawa 1927, t. II, s. 985.

15 Tamże, t. III, s. 666–667.

stwu. Przykładem są tytuły publikacji zestawiających nazwiska i zakres zainteresowań polskich kolekcjonerów: od *Spisu prywatnych zbieraczy z wyszczególnieniem ich zbiorów i kierunku, w jakim przede wszystkim swoim studiom się oddają* Stanisława Krzyżanowskiego, opublikowanego nakładem autora w Krakowie w 1870 roku (jako pierwszy numer „Rocznika dla archeologów, numizmatyków i bibliografów polskich”)<sup>16</sup>, przez *Polskie archiwa, biblioteki, muzea, zbiory i zbieracze. Ułożone według miejscowości* Hieronima Wildera, wydrukowane w *Roczniku naukowo-literacko-artystycznym (encyklopedycznym) na rok 1905 Władysława Okręta*<sup>17</sup>, po *Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie* Edwarda Chwalewika, wydane w 1906 i w wersji rozszerzonej w 1926 roku, wzbogacone później „Kartoteką uzupełnień” (opracowaną w latach 1934–1935)<sup>18</sup>. Stosowana w nich terminologia wyraźnie wskazuje na wpływy niemieckie (*sammeln, sammlung*), mimo że wszystkie te wydawnictwa odwoływały się mniej lub bardziej bezpośrednio do wzorów francuskich, takich jak *Répertoire annuaire général des collectionneurs de la France et de l'étranger* Ris-Paqueta i Renarta, którego kolejne tomy ukazały się w latach 1895–1896 i 1901 w Paryżu<sup>19</sup>.

Nowe pojęcie „kolekcjoner” kształtuje się wraz z rodzącą się na Zachodzie kulturą masową, zwiększającą tempo transferu dóbr symbolicznych. Pojawienie się „masowego” kolekcjonerstwa, jednego z najważniejszych fe-

---

16 S. Krzyżanowski, *Spis prywatnych zbieraczy z wyszczególnieniem ich zbiorów i kierunku, w jakim przede wszystkim swoim studiom się oddają*, „Rocznik dla archeologów, numizmatyków i bibliografów polskich”, t. I, Kraków 1870. Drugi i ostatni numer „Rocznika” ukazał się rok później.

17 H. Wilder, *Polskie archiwa, biblioteki, muzea, zbiory i zbieracze. Ułożone według miejscowości*, [w:] W. Okręt, *Rocznik naukowo-literacko-artystyczny (encyklopedyczny) na rok 1905*, Warszawa 1905, s. I–XXIX.

18 E. Chwalewik, *Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie*, Warszawa – Kraków 1926 (reprint Kraków 1991).

19 *Répertoire annuaire général des collectionneurs de la France et de l'étranger, fondé par Ris-Paquet et continué par E. Renart, avec des notices par Ris-Paquet et P. Eudel*, Paris 1895–1896, 1901.

nomenów kulturowych nowoczesności – jak zauważył Walter Benjamin<sup>20</sup> – wiąże się więc nierozzerwalnie z rozwojem sieci rozpowszechniania informacji, takich jak prasa, ruch wydawniczy ze stale zwiększającą się liczbą przekładów, szkolnictwo średnie i wyższe, wystawy czasowe, *tournée* teatralne oraz podróże – stopniowo przeradzające się w turystykę. Szczególna rola przypada jednak rynkowi sztuki i instytucjom muzealnym. Zmiana, zarówno jakościowa, jak i ilościowa, polskiego kolekcjonerstwa w początkach XX wieku jest, podobnie jak w Europie i Stanach Zjednoczonych, nierozłącznie związana ze wzrostem liczby muzeów. Obok teatrów, bibliotek, uniwersytetów, prasy artystycznej to właśnie muzeum jest głównym atutem każdego miasta aspirującego do rangi stolicy kulturalnej. W Polsce muzea są zakładane od drugiej połowy XIX wieku: w Warszawie, Krakowie, Lwowie, Wilnie, Poznaniu, z nasileniem w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku i – z oczywistych względów – po 1918 roku<sup>21</sup>. W roku 1914 powstaje Związek Muzeów Polskich. Pojawiają się specjalistyczne opracowania dotyczące muzealnictwa i historii muzeów oraz poświęcone ich zbiorom wydawnictwa albumowe. Z opracowań warto przypomnieć publikacje Mieczysława Tretera, od 1918 roku kolejno kustosza muzeum Lubomirskich i Biblioteki Pawlikowskich we Lwowie, dyrektora Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie, w 1930 roku współzałożyciela Instytutu Propagandy Sztuki: *Muzea współczesne* (1918) oraz *Organizacja zbiorów państwowych Rzeczypospolitej Polskiej* (1922)<sup>22</sup>. W roku 1927 ukazuje się, jako VII tom „Rocznika Kasy im. Mianowskiego”, opracowanie *Nauka polska. Materiały do spisu instytucji i towarzystw naukowych w Polsce*, z rozdziałami poświęconymi archiwom, „Muzeom i zbiorom o charakterze muzealnym w Polsce”, z uwzględnieniem zbiorów prywatnych oraz w posiadaniu towarzystw i instytucji naukowych (w tym stowarzyszeń artystycznych)<sup>23</sup>. Rozdział o muzeach,

---

20 W. Benjamin, *Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts*, 1940 (Leipzig 1984).

21 Por. *Muzea polskie*, D. Folga-Januszewska (red.), Olszanica 2012.

22 M. Treter, *Muzea współczesne. Studium muzeologiczne. Początki, rodzaje*, Petersburg 1918 (I wyd.: „Muzeum Polskie”, I, s. 5–32, II, s. 1–70, Kijów 1917–1918); tenże, *Organizacja zbiorów państwowych Rzeczypospolitej Polskiej*, „Wiadomości Archeologiczne”, t. VII, 1922.

23 *Nauka polska. Materiały do spisu instytucji i towarzystw naukowych w Polsce*, „Rocznik Kasy im. Mianowskiego”, t. VII, 1927.

opracowany przez Edwarda Baranowicza na podstawie odpowiedzi na ankiety rozsyłane do instytucji i kolekcjonerów, zawiera szczegółowe informacje na temat zawartości kolekcji i sposobów ich udostępniania<sup>24</sup>. W 1930 roku, jako tom XII „Rocznika Kasy im. Mianowskiego”, wychodzi *Suplement* dopełniający *Naukę polską. Materiały...*<sup>25</sup> Wśród drugiego typu publikacji na wyróżnienie zasługują *Muzea polskie* (1923–1929) pod redakcją dyrektora Muzeum Narodowego w Krakowie Feliksa Koperę: pięć luksusowo wydanych i bogato ilustrowanych tomów z „wyborem i opisem celniejszych zabytków”, w tym także depozytów wycofanych później z muzealnych kolekcji – informacjami szczególnie istotnymi dla historii zbiorów prywatnych w Polsce<sup>26</sup>. Wydawnictwa, opracowane przez dyrektorów prezentowanych muzeów, poświęcone były kolejno: Muzeum Narodowemu w Krakowie, z przedstawieniem w osobnym tomie Galerii Malarstwa Współczesnego w Sukiennicach (otwartej dla publiczności w 1915 roku), Muzeum XX Czar-toryskich, Muzeum Wielkopolskiemu w Poznaniu, Muzeum Narodowemu i Zamkowi Królewskiemu w Warszawie. To oczywiście tylko drobny, chociaż niezwykle efektowny przykład działalności wydawniczej muzeów, a wszystkie jej przejawy pozostają interesującym źródłem do badań nad polskim kolekcjonerstwem pierwszej połowy XX wieku. Warto przypomnieć je także z dwóch innych powodów. Po pierwsze, publikacje muzealne z lat 1918–1939 znacząco odbiegają od wydawanych w latach 1950–1980 (z nielicznymi wyjątkami), jeśli chodzi o „obecność” i kreowanie pozytywnego obrazu kolekcjonerów-darczyńców, których nazwiska na długo „zniknęły” z kart historii polskiego muzealnictwa. Po drugie, kustosze muzeów zakładanych lub odradzających się po pierwszej wojnie światowej byli w pełni świadomi, że placówki te, powstałe z inicjatywy i darów prywatnych – emanacja społeczeństwa, jak określił ten fenomen Krzysztof Pomian, opisując go jako charakterystyczną cechę naszej części Europy: od Warszawy przez Pragę i Budapeszt po Zagrzeb<sup>27</sup> – pozostają zależne od zainteresowania i hoj-

24 E. Baranowicz, *Muzea i zbiory o charakterze muzealnym w Polsce*, tamże, s. 98–161.

25 *Nauka Polska. Materiały do spisu instytucji i towarzystw naukowych w Polsce. Suplement do t. VII*, „Rocznik Kasy im. Mianowskiego”, t. XII, 1930.

26 *Muzea polskie*, F. Kopera (red.), Kraków 1923–1929.

27 K. Pomian, *Le musée: émanation de la société (Europe centrale et orientale)*,



ności kolekcjonerów-donatorów. Najbardziej wymownym przykładem takiej właśnie metody pozyskiwania zbiorów, z publikacją katalogu natychmiast po utworzeniu muzeum, jest doskonale znana historia kolekcji sztuki nowoczesnej w Łodzi<sup>28</sup>. Katalogi ekspozycji darów i nabytków publikowało także w latach trzydziestych Muzeum Narodowe w Warszawie<sup>29</sup>. W drugiej połowie stulecia polskie muzea niestety całkowicie zrezygnowały z tej taktyki zdobywania przychylności darczyńców.

Uprzywilejowaną platformą współpracy muzeów z miłośnikami sztuki – sięgając po termin z epoki – były Towarzystwa Przyjaciół. Do roku 1914 takie stowarzyszenia istniały przy Muzeum Narodowym i Muzeum Etnograficznym w Krakowie, przy Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie, Muzeum Muzyki, Nauki i Sztuki w Wilnie, Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem. Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Warszawie powstało w 1916 roku, niemal natychmiast po powołaniu placówki. Ponieważ głównym celem stowarzyszeń było wspieranie rozwoju kolekcji muzealnych, a po roku 1918 także ochrona dziedzictwa narodowego, odzyskiwanie i zabezpieczenie dzieł przed wywozem – raz jeszcze warto dodać, że był to fenomen na skalę europejską – nic dziwnego, że wśród założycieli i członków najliczniejszą grupę stanowili kolekcjonerzy. Ich listę otwierał Feliks Jasieński, inicjator powołania w 1903 roku pierwszego Towarzystwa Przyjaciół – Muzeum Narodowego w Krakowie. W gronie założycieli Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego w Warszawie znaleźli się przedstawiciele czynników oficjalnych, arystokracji i kręgów artystycznych: księżna Maria Zdzisławowa Lubomirska, dyrektor placówki Bronisław Gembarzewski, marszałek Jan Krywult i malarz Tadeusz Rychter.

Zachowawcze z definicji – nastawione na długie trwanie – instytucje muzealne były niechętne, a w najlepszym razie nieufne wobec artystycznych nowości. W tej sytuacji trudno przecenić udział kolekcjonerów w gromadzeniu „nowej sztuki”, wprowadzaniu jej w obieg, a potem stopniowej

---

[w:] *Le rôle de l'Etat dans la constitution des collections des musées de France et l'Europe*, Paris 2001, s. 197–211.

28 *Katalog numer 1 Działu Sztuki Muzeum Miejskiego Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów w Łodzi*, wstęp P. Smolik, Łódź 1930.

29 *Muzeum Narodowe w Warszawie. Wystawa darów i nabytków I*, 1936; *Muzeum Narodowe w Warszawie. Wystawa darów i nabytków II*, 1937.

„muzealizacji”. Droga do „muzealizacji” bywała jednak długa, wymagała od kolekcjonera siły i wytrwałości, wypracowania specjalnej strategii w celu nakłonienia muzeum do zaakceptowania warunków donacji. Wiele oporów musiał pokonać Jasieński, który swe „japońsko-polskie” zbiory ofiarował w 1900 roku „Zachęcie”, w latach 1903 i 1906 Krakowowi, w 1914 muzeum warszawskiemu, ostatecznie zaś przyjęło je w 1920 roku Muzeum Narodowe w Krakowie<sup>30</sup>. Podobnie potoczyły się losy awangardowej – bo złożonej z zabytków archeologicznych – kolekcji Erazma Majewskiego, który jeszcze przed wojną chciał ją przekazać „Zachęcie”, potem Muzeum Narodowemu i Muzeum Wojska Polskiego, a w końcu trafiła do Muzeum Archeologicznego w Warszawie<sup>31</sup>. Pozycja muzeum jest związana przede wszystkim z wartością zbiorów, a w pewnym stopniu także z jego usytuowaniem w „geografii” miasta – w akcie donacji Jasieński zastrzegł, by jego kolekcję eksponowano w kamienicy Szolańskich lub innym budynku położonym w równie atrakcyjnym punkcie Krakowa. Niezwykle ważna jest również umiejętność przyciągania publiczności, szczególnie zaś kolekcjonerów-donorów. Tworzy się swego rodzaju układ zamknięty: pozycja muzeum wpływa na wzrost prestiżu kolekcjonera-donatora, a cenny dar wzmacnia rangę muzeum; układ ten ma charakter ponadczasowy.

W omawianym tu okresie kształtował się też w Polsce nowoczesny rynek sztuki i sieć instytucji wystawienniczych, które jako źródło wzbogacania zbiorów i wiedzy artystycznej w oczywisty sposób rzutowały na działalność kolekcjonerską. Nie rozszerzając tematu, warto jednak przypomnieć kilka elementów tego skomplikowanego systemu. Centrum polskiego rynku sztuki w pierwszych dekadach XX wieku była Warszawa, stolica polityczna i ekonomiczna kraju. W roku 1931 Warszawa liczyła 1289 tys. mieszkańców, dalej plasowały się Łódź – 672 tys., Lwów – 318 tys., Poznań – 272 tys., Kraków – 259 tys. i Wilno – 209 tys.<sup>32</sup>. Kolejność ta w dużym stop-

---

30 Por. A. Kluczevska-Wójcik, *Feliks „Manggha” Jasieński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie / Feliks ‘Manggha’ Jasieński and His Collection at the National Museum in Krakow*, MNK, Kraków 2014.

31 S. Lencewicz, *Muzeum przedhistoryczne Erazma Majewskiego w Warszawie*, „Ziemia”, t. IV, s. 422; K. Malinowski, *Prekursorzy muzeologii polskiej*, Poznań 1970, s. 33–35.

32 W. Morawski, *Dzieje gospodarcze Polski*, Warszawa 2010, s. 215.

niu odpowiadała randze miast i ich miejscu na „artystyczno-handlowej” mapie Polski. Obecność potencjalnych odbiorców i siła ekonomiczna środowiska były – wydaje się – ważniejsze niż rozbudowana infrastruktura kulturalna, jak dowodzi porównanie sytuacji Krakowa i Warszawy. Przykładem ilustrującym ten fenomen może być kariera Aleksandra Krywulta, pierwszego polskiego marszanda w typie europejskim, który w 1880 roku przeniósł się z Krakowa do Warszawy, opuszczając miasto tak przecież przychylne artystom – z prestiżową Akademią Sztuk Pięknych, Towarzystwem Artystów Polskich „Sztuka”, Towarzystwem Przyjaciół Sztuk Pięknych i... jedną tylko galerią: salonem „Ars” Zygmunta Sarneckiego<sup>33</sup>. Na rynku „zimnym, kalkulującym, bez zachwyty”, gdzie jedynym probierzem były „moda, cena, wiek artysty”, gdzie „nie ma kultu ludzi ani ich twórczości, jakim Kraków otacza chociażby kilku” – jak pisał w 1922 roku Mieczysław Sterling<sup>34</sup> – do salonu artystycznego Krywulta dołączyły wkrótce następne: Abe Gutnajera, Czesława Garińskiego, Feliksa Rychlinga, Franciszka Studzińskiego, żeby przywołać galerie najbardziej zasłużone w promowaniu sztuki współczesnej. Po 1918 roku, a więc ze znacznym opóźnieniem w stosunku do Europy Zachodniej, powstały też pierwsze domy aukcyjne – Dom Sztuki i Pałac Sztuki – wprowadzając do Polski światowe standardy w zakresie sprzedaży dzieł artystycznych na licytacji. Historię warszawskiego rynku sztuki, ze wszystkimi wahaniami spowodowanymi kolejnymi kryzysami ekonomicznymi i towarzyszącymi im falami spekulacji, opracował szczegółowo Sławomir Bołdok<sup>35</sup>.

Warunkiem rozwijania zainteresowań kolekcjonerskich jest stały kontakt z „żywą” twórczością artystyczną, w salonach i galeriach, ale także na wystawach organizowanych przez stowarzyszenia artystów – których listę otwiera Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka” – oraz przez instytucje wspierania sztuki, z krakowskim i lwowskim TPSP oraz warszawskim TZSP

---

33 M. Płażewska, *Warszawski salon Aleksandra Krywulta, 1880–1906*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie t. X, 1966, s. 297–422.

34 M. Sterling, *Rynek sztuki w Warszawie*, „Biuletyn Domu Sztuki”, 1922, cyt. za: S. Bołdok, *Antykwarjaty artystyczne, salony i domy aukcyjne*, wyd. II, Warszawa 2004, s. 161.

35 S. Bołdok, dz. cyt. Znamienne, że nie ma podobnych opracowań dla innych miast.

na czele, o dziewiętnastowiecznym jeszcze rodowodzie i bliskich ówczesnemu modelowi metodach działania. „Zachęta”, kierowana przez Komitet złożony w równej części z artystów i miłośników sztuki, była nieco bardziej „demokratyczna” i zbliżała się raczej do typu niemieckiego *Kunstverein* niż francuskiego *Société des amis des arts*, w którym wymiar filantropijny wyraźnie górował nad rewindykacją kompetencji kulturalnych, tak jak w krakowskim TPSP, zdominowanym przez przedstawicieli arystokracji<sup>36</sup>. Działalność wystawiennicza obu tych instytucji ograniczała się jednak niemal wyłącznie do prezentacji rodzimej sztuki, z rzadkimi próbami zaznajomienia polskich widzów ze sztuką europejską i jeszcze mniejszym zainteresowaniem najnowszymi osiągnięciami awangardy. Jeśli prezentowano artystów francuskich, belgijskich lub niemieckich, byli to w przeważającej części przedstawiciele „oficjalnej” sztuki, ilościowo zaś przeważały dzieła na papierze, głównie grafika.

W roku 1911 „Zachęta” z inicjatywy Juliusza Hermana, przemysłowca i kolekcjonera (pełniącego funkcję wiceprezesa, a *de facto* kierującego TZSP), zorganizowała wystawę sztuki francuskiej, na której obok Carolusa-Duranda i Gérôme’a pokazano także Maneta, Moneta, Renoira, Sisleya i Rodina<sup>37</sup>. Jednak tylko kilka z czterystu zaprezentowanych dzieł znalazło nabywców. Podobnie zresztą kształtowała się polityka wystawiennicza – a co za tym idzie i oferta handlowa – warszawskich salonów i galerii, odpowiadając na oczekiwania publiczności. Jak zgodnie podkreślali marszandzi, artyści i krytycy komentujący poziom świadomości estetycznej „przeciętnego widza” – a opinię tę potwierdzają i współczesne badania – preferencje odbiorców nieodmiennie skłaniały się ku malarstwu ostatniej ćwierci XIX i początku XX wieku, największym autorytetem pozostawał Jan Matejko. Echem tej postawy było mieszane przyjęcie następnej dużej prezentacji sztuki francuskiej, złożonej z osiemdziesięciu dzieł pięćdziesięciu pięciu artystów i zatytułowanej „Od Maneta po dzień dzisiejszy”, a zor-

---

36 E. Swiekowski, *Pamiętnik Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie 1854–1904*, Kraków 1905; J. Wiercińska, *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zarys działalności*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1968.

37 *Wystawa dzieł artystów francuskich*, TZSP, Warszawa 1911. Por. J. Wiercińska, dz. cyt., s. 65–66.

ganizowanej w Muzeum Narodowym w Warszawie – dopiero! – w 1937 roku i szeroko komentowanej w prasie<sup>38</sup>. Sytuacja w Polsce pod tym względem w dosyć zasadniczy sposób odbiegała od tego, co działo się w innych krajach Europy Środkowej. Abstrahując od galerii i czasopisma „Der Sturm” Herwartha Waldena, jednej z najbardziej wpływowych postaci europejskiej awangardy, można przypomnieć inne przykłady. Miklós Rózsa, krytyk i dyrektor galerii Dom Sztuki (Művészház) w Budapeszcie, zorganizował w 1913 roku Międzynarodową Wystawę Postimpresjonistyczną, która wbrew tytułowi prezentowała twórczość najwybitniejszych przedstawicieli kubizmu, ekspresjonizmu i abstrakcji. Grupa „Mánés” przygotowała serię ekspozycji w Pradze: w 1902 roku była to „Nowa sztuka francuska i Rodin”, w 1907 roku „Impresjoniści i postimpresjoniści”, w 1909 roku „Bourdelle”, w 1910 roku „Les Indépendants”, w 1914 roku „Francuska sztuka plastyczna” (malarstwo i rzeźba)<sup>39</sup>. Jak dowodzi kolekcja zgromadzona w praskim Muzeum Sztuki Współczesnej *Veletřní palác* (pałacu wystaw), ta aktywność nie była obojętna dla wzbogacania zbiorów sztuki awangardowej w Czechach. W tym miejscu nasuwa się pytanie o wpływ – lub brak wpływu – kolekcji sztuki nowoczesnej w Łodzi na kształtowanie się preferencji estetycznych łódzkich kolekcjonerów w ostatnich latach przed wybuchem wojny.

Na koniec spróbujmy się zastanowić, jak wizerunek kolekcjonera kształtował się i jak funkcjonował w świadomości społecznej. Pierwszym źródłem wiadomości, które mogłyby posłużyć do zbudowania „roboczego portretu” polskiego zbieracza – to termin używany przez autorów ówczesnych publikacji – są cytowane wcześniej roczniki i spisy. Niestety dostarczają one tylko bardzo ogólnych wskazówek dotyczących zawartości kolekcji, kładąc nacisk na podstawowe dane jej właściciela: nazwisko i adres. W niektórych przewodnikach turystycznych znaleźć można ponadto szkic „topografii” kolekcji – opis mieszkania lub siedziby (jeśli była to willa, kamienica lub pałac)

---

38 *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, A. Wojciechowski (red.), Wrocław – Warszawa – Kraków 1970, s. 375.

39 B. Michel, *Sociabilité et nationalité à Prague à la fin du XIX siècle*, [w:] *Vienne, Budapest, Prague... Les Hauts-lieux de la culture moderne de l'Europe centrale au tournant du siècle*, M. Molnat (éd.), Paris 1988, s. 79.

wraz z rozmieszczeniem zbiorów oraz informacją o sposobie ich udostępniania. Na przykład Józef Piotrowski w przewodniku po Lwowie szczegółowo opisuje Muzeum Władysława Łozińskiego, które było otwarte codziennie, od godziny 10. do 2. po południu, a bilet wstępu kosztował 1 koronę, a także zbiory (*Privatsammlungen*) Leona hr. Pinińskiego, profesora Uniwersytetu Lwowskiego Władysława Łukasiewicza i Heleny Dąbczańskiej, dostępne publiczności wyłącznie za specjalnym zezwoleniem<sup>40</sup>.

Reputację kolekcjonera i prestiż kolekcji – zarówno pod względem wartości ekonomicznej, jak i artystycznej zbioru – podnosił opublikowany inwentarz lub katalog, szczególnie jeśli wydany był „wytwornie”, *in folio*, na czerpanym papierze i z ilustracjami, co w Polsce było jednak stosunkowo rzadkie. W 1906 roku Feliks Jasieński wydał przewodnik po własnych zbiorach sztuki japońskiej przy okazji ich prezentacji w salach Sukiennic, a Edward Reicher w 1918 roku – ilustrowany katalog swoich zbiorów<sup>41</sup>. Staranność edycji była sygnałem naukowego opracowania, wagi i powagi zarówno kolekcji, jak i jej twórcy. Innym rozwiązaniem było zlecenie omówienia zbiorów uznanemu specjalistce lub krytykowi, który własnym autorytetem potwierdzał ich znaczenie, jak uczynił to Stanisław Witkiewicz w szkicu o Józefie Siedleckim (1903)<sup>42</sup>. Podobną funkcję pełniły wstępy do katalogów wystaw obiektów z kolekcji lub katalogów aukcyjnych; pierwszy tego typu katalog zbiorów Mathiasa Bersohna opracował w 1909 roku Hieronim Wilder<sup>43</sup>. W tych wydawnictwach zwracano uwagę na „rodowód”, czyli pochodzenie obiektów, tradycje kolekcjonerskie, związki ze światem artystycznym i kompetencje zbieracza. W praktyce jednak były one opracowane mniej starannie, gdyż przyświecały im cele handlowe, przedkładane

---

40 J. Piotrowski, *Lemberg und Umgebung*, Wien 1916.

41 F. Jasieński, *Przewodnik po dziale japońskim Oddziału Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 1906 (okładka wg malowidła Suzuki Kiitsu); E. Reicher, *Katalog zbiorów*, z 40 tablicami, Wiedeń 1918.

42 S. Witkiewicz, *Dziwny człowiek*, Lwów 1903. Zob. np. M. Fedorowicz, *Zbiory graficzne Dominika Witke-Jeżewskiego*, Warszawa 1914.

43 Antykwariat Polski H. Wilder, *Zbiory artystyczne Mathiasa Bersohna*, Warszawa 1909. Także *Pamiętnik wystawy starych rycin polskich ze zbioru Dominika Witke-Jeżewskiego*, Warszawa 1914; *Sto pięćdziesiąt lat malarstwa polskiego w szkicach. Katalog IX-tej wystawy... ze zbiorów Dominika Witke-Jeżewskiego*, Warszawa 1918.

nad prestiż kolekcjonera. Ponadto ciekawych informacji, a także materiałów ikonograficznych dotyczących kolekcji w normalnych warunkach niedostępnych dla publiczności – na przykład należących do wielkiej burżuazji warszawskiej bądź łódzkiej – dostarczały katalogi wystaw czasowych urządzanych na cele dobroczynne<sup>44</sup>.

Niezwykle cenne źródło stanowią artykuły prasowe poświęcone jednej lub kilku kolekcjom zgrupowanym geograficznie. Kazimierz Bartoszewicz w serii *Prywatne zbiory krakowskie*, publikowanej w „Rzeczpospolitej” w 1924 roku, przedstawił kolekcje Erazma Barącza, Stanisława Ryszarda, Kazimierza Iwanickiego i Franciszka Macharskiego (właściciela restauracji „Hawelka”)<sup>45</sup>. Prywatne zbiory były omawiane na łamach najpoczytniejszego „Tygodnika Ilustrowanego”, tygodnika „Świat” specjalizującego się w aktualnościach fotograficznych – co było nowością na polskim rynku prasowym – ale także w periodykach takich jak „Ziemianin” oraz „Wieś i Dwór”, dzięki czemu wiadomości na ten temat trafiały do stosunkowo zróżnicowanego kręgu odbiorców<sup>46</sup>. Swoistą kategorią publikacji prasowych były nekrologi kolekcjonerów.

Niewiele jest niestety literackich „autoprezentacji” polskich „zbieraczy”. Za taką wypowiedź można uznać *opus magnum* Feliksa Jasieńskiego zatytułowane *Manggha. Promenades à travers le monde, l'art et les idées* (1901), z tym jednak zastrzeżeniem, że książka napisana po francusku (bez polskiego przekładu) ukazała się w Paryżu i adresowana była do czytelników nad Sekwaną<sup>47</sup>. Większość pamiętników, w tym wspomnienia Edwarda

---

44 *Wielka Kwesta Ogólnokrajowa pod hasłem „Ratujcie Dzieci. Katalog wystawy obrazów, rzeźb i sztychów*, Łódź [Pałac Heinzla] czerwiec 1916; *Album reprodukcji obrazów z wystawy „Sto lat malarstwa polskiego” z prywatnych zbiorów warszawskich w Pałacu Łazienkowskim*, Warszawa 1919.

45 K. Bartoszewicz, *Prywatne zbiory krakowskie*, „Rzeczpospolita” 1924, nr 12, 21, 74.

46 Np. T. Jaroszyński, *Wystawa sztuki japońskiej. (Zbiory Feliksa Jasieńskiego)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 8, s. 154; A. Łada-Cybulski, *Nowe muzeum w Krakowie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1904, nr 6, s. 105–106; muzeum i galeria L. Kronenberga – „Świat” 1909, nr 30, s. 2–3; zbiory M. Bersohna – „Świat” 1909, nr 20, s. 6–7; zbiory H. Dąbcańskiej – „Świat” 1911, nr 48, s. 5, 1913, nr 47, s. 12.

47 Félix [F. Jasieński], *Manggha. Promenades à travers le monde, l'art et les idées*, Paris – Varsovie 1901.

Chwalewika, pozostała w rękopisach, opracowanych później – lub nie – do druku<sup>48</sup>. Brakuje też przedstawień plastycznych, a ściślej portretów *en collectionneur*, w otoczeniu „atrybutów”: najcenniejszych obiektów ze zbiorów. Jedynym – raz jeszcze – reprezentantem tej grupy, który z upodobaniem pozował z dziełami ze swojej kolekcji był Jasieński; tak figuruje na portretach pędzla Boznańskiej (1907), Malczewskiego (1903), Pankiewicza (1908) czy Wyczółkowskiego (1908, 1911). Edwarda Raczyńskiego przedstawił Malczewski na tle korowodu fantastycznych postaci (1903), Leopold Kronenberg wolał wersję *en grand bourgeois*, namalowaną przez portrecistę sfer arystokratycznych Leopolda Horowitza (1897). Jasieński zadbał nawet o uwiecznienie swojego krakowskiego „muzeum” na fotografiach, wykonanych w pracowni Tadeusza Jabłońskiego i opublikowanych jako pocztówki nakładem „Salonu malarzy polskich” (przed 1914 rokiem).

Opisy kolekcji i wizerunki kolekcjonerów pojawiają się też w powieściach wydanych na przełomie wieków – choć nie tak często jak w literaturze francuskiej. Listę otwiera *Ziemia obiecana* (1899) Władysława Reymonta, w modelowy niemal sposób charakteryzująca wszystkie stadia rozwoju łódzkiego kolekcjonerstwa: od fałszywego przepychu nowej rezydencji Mullera, z pokojem mauretańskim, łazienką w stylu pompejańskim i salonem, w którym królowały obrazy w ramach robionych „na obstalunek w Berlinie”, przez galerię obrazów Endelmanów „zbieraną nie tyle ze znanstwem, ile z namiętnością”, buduar Lucy Zuckerowej ze ścianami obitymi jedwabiem, pełen nagromadzonych bezładnie „dziwacznych kosztownych sprzętów o formach wschodnio-japońskich”, wśród których nie brakowało nawet posążku Buddy, po niewielki, ale wysublimowany zbiór pani Trawińskiej, którego perłą była florencka mozaika<sup>49</sup>. Krakowskim alter ego Zuckerowej wydaje się Melania Barchan, jedna z bohaterek dramatu *Nowe Ateny* Adolfa Nowaczyńskiego (1913), w której buduarze gotyckie witraże i francuskie

---

48 E. Chwalewik, *Z moich wspomnień o zbieractwie*, Warszawa 2006; K. Uniechowska, *Uniechowski opowiada, czyli tajemnice mafii antykarskiej*, Warszawa 1975; W. Płachciński, *Wspomnienia zbieracza*, mps, ok. 1942/1944, Instytut Sztuki PAN.

49 W. S. Reymont, *Ziemia obiecana*, Warszawa 1899 (pierwodruk: „Kurier Codzienny”, Łódź, 1897–1898); cyt. za wyd. Kraków 1956, s. 56–57, 182, 229, 278–279.



porterty sąsiadują z kopią Donatella, starą zbroją i ryngrafami<sup>50</sup>. Bardziej wyrafinowana „kolekcyonistka”, starzejąca się „jejmość” miłośniczka miniatur, pojawia się w *Dziejach grzechu* Stefana Żeromskiego (1908)<sup>51</sup>. Mocno dwuznaczny jest wizerunek kolekcjonera-dekadenta, hrabiego Edwarda Bukackiego z *Rodziny Połanieckich* Sienkiewicza (1894), trwoniącego czas, pieniądze i zdrowie w pogoni za rycinami Falcka i obrazami Masaccia; morfinomana cierpiącego na „chorobę wieku”: „kolekcjonerstwo i kolekcjonerstwo na wszystkie strony”.

„Co pan masz przeciw kolekcjonerstwu? Nic – odpowiedział Waskowski. To jest taki staruszkowaty, godny naszych czasów, sposób kochania sztuki. Czy nie myślicie, że jest w tem coś zgrzybiałego? Podług mnie, to jest bardzo charakterystyczne. Niegdyś nosiło się w sobie zapal dla wielkiej sztuki, kochało się ją tam, gdzie była: w muzeach, kościołach; dziś sprowadza się ją sobie do prywatnego gabinetu. Dawniej kończyło się na kolekcjonowaniu, dziś się od niego zaczyna – i zaczyna się od dziwactw. Nie mówię do Bukackiego, ale dziś najmłodszy chłopak, byle miał trochę pieniędzy, poczyna kolekcjonować. I co? nieraz nie przedmioty sztuki, ale jej dziwactwa, albo przynajmniej drobiazgi. Widzicie moi drodzy, mnie się zdawało zawsze, że miłość i amatorstwo, to są dwie rzeczy różne, i przypuszczam na przykład, że wielki amator kobiet nie jest człowiekiem zdolnym do podniosłego uczucia”<sup>52</sup>.

Jaki natomiast obraz przynosi literatura popularna, w istotny przeciwie sposób kształtująca masową wyobraźnię Polaków? Przytoczmy opis „idealnej” kolekcji, zaczerpnięty z najpoczytniejszego polskiego romansu, odrzuconego przez krytykę, ale nieodmiennie cieszącego się uznaniem czytelników, a przede wszystkim czytelniczek – *Trędownatej* Heleny Mniszkówny (1909). Bohaterka powieści, skromna szlachcianka z Królestwa, zwiedza

50 A. Nowaczyński, *Nowe Ateny. Satyra na wielki Kraków*, Kraków 1913.

51 S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, Warszawa 1908 (pierwodruk: „Nowa Gazeta”, Warszawa, 1906–1908).

52 H. Sienkiewicz, *Rodzina Połanieckich*, Warszawa 1894, rozdz. IV, cyt. za: [https://pl.wikisource.org/wiki/Rodzina\\_Po%C5%82anieckich/ca%C5%82o%C5%9B%C4%87](https://pl.wikisource.org/wiki/Rodzina_Po%C5%82anieckich/ca%C5%82o%C5%9B%C4%87) [dostęp: 15.06.2015].

położoną gdzieś na Kresach dumną magnacką siedzibę z jej reprezentacyjnymi częściami: biblioteką, zbrojownią, salą z trofeami myśliwskimi, salonem muzycznym i galerią sztuki.

„Niezmierznie długa hala galerii miała sklepiony sufit, malowany ręcznie w wojenne sceny. Płótna znakomitych malarzy wisiały w pewnych odstępach w stylowych ramach. Niektóre obrazy były wielkich rozmiarów, prawdziwie imponujące. Kilka oryginałów Matejki, Siemiradzkiego, Norblina, parę dzieł Kossaka. Kopie i oryginały, nabyte kiedyś za szalone sumy, Rembrandta, Tycjana i innych artystów wszechświatowych. Wiele obrazów przedstawiało epokę napoleońską oraz motywy swojskie: heroiczne walki z historii polskiej, portrety królów, typy i krajobrazy. Galeria zdawała się nieskończona. Mieściła bardzo piękne posągi z marmuru, rzeźby i popiersia znakomitych ludzi”<sup>53</sup>.

Dla porównania przypomnijmy – w wersji odbitej w krzywym zwierciadle – jak w tym samym czasie obcowały ze sztukami wizualnymi sfery drobnej burżuazji. W bardzo chłodno przyjętej przez krytykę i dziś już zapomnianej nowelce *Z pamiętnika* (1903) Władysław Reymont opisuje niedzielną wizytę mieszczańskiej rodziny w salonie „Zachęty”.

„Byliśmy także na wystawie sztuk pięknych bo deszcz zaczął padać... i ani jednej dorożki nie było. Chodzimy tam często, bo ‘Pa’ jest członkiem. Ogromnie dużo ludzi było. (...) Ale na wystawie nie ma nic szczególnego, same wody, lasy, zachody słońca, młyny (...). ‘Pa’ powiedział, że na drugi rok już nie kupi biletu, bo szkoda pieniędzy i mamy dosyć landszaftów, jakie Towarzystwo daje członkom, chyba, że będą dawali w porządnym ramach! Pan Henryk zaprowadził nas do osobnej sali na ‘Szał’ Podkowińskiego. Ciągłe o tem piszą w Kuryerach i cała Warszawa chodzi oglądać. (...) Wyszliśmy zaraz, bo ‘Ma’ się oburzyła na pana Henryka, że na takie bezecne rzeczy nas zaprowadził. ‘Pa’ też się rozgniewał i powiedział (...): ‘Psiakość nóżki baranie, gdzie tu jest sztuka? – Goła pannica na koniu – to ma być sztuka? – sztuka dla po-

---

53 H. Mniszkówna, *Trędowata*, Warszawa 2014, t. II. s. 5.

rządnych ludzi, dla rodzin polskich? Nasza, polska sztuka? (...) Malują gołe panny, jakieś nastroje, jakiś oberwańców, chłopów, Żydów i inne tałatajstwo i ma tu się kraj podnieść! Mają nas za to szanować! Nie, musimy zginąć! I do tego każą nam płacić za oglądanie takich paskudztw, każą chodzić, każą popierać polską sztukę, bo inaczej, to gazety wymyślają nam zaraz od Bóg wie jakich. Cóż to, psiakość, nóżki baranie, to ja płacę pięć rubli rocznie gotowemi pieniędzmi i nie mogę zaprowadzić córki ani żony na wystawę, żeby się nie zgorszyły! (...) To są kpiny z porządnych ludzi! Trzeba o tym napisać do Kuryera. Co oni sobie myślą... ci... ci... pacykarze... Jak sufitu, to nie ma komu porządnie namalować, bo wszyscy są panowie artyści-malarze! Tfu! (...) Pan Henryk tłumaczył, że 'Pa' niesprawiedliwie sądzi sztukę dzisiejszą. Może ma rację, ale 'Pa' od tylu lat jest członkiem Towarzystwa zachęty sztuk pięknych, to także musi znać się na sztuce..."<sup>54</sup>

Literacki portret polskiego „zbieracza” rozpięty jest więc gdzieś pomiędzy wizją przeciętnego konsumenta kultury wywodzącego się z klasy średniej, członka warszawskiej „Zachęty” albo krakowskiego TPSP oczekującego, że sztuka, którą wspiera regularnie płacąc składki, wpisze się w jego – niezbyt wygórowane – możliwości i oczekiwania intelektualne, a obrazem przedstawiciela „sfer wyższych”, właściciela „modelowych” zbiorów sztuki i dziedzica tradycji arystokratycznej, przez dwa stulecia kształtującej podstawy teoretyczne i praktykę kolekcjonerską w Polsce. Najwyraźniej nie ma w nim miejsca dla wyrafinowanego miłośnika nowoczesnej grafiki, takiego jak Henryk Grohman, Dominik Witke-Jeżewski, a tym bardziej dla „działacza na polu artystycznym” Feliksa „Maniaka” Jasieńskiego, twórców „kolekcji skierowanych na przyszłość” – według definicji zaproponowanej przez Krzysztofa Pomiana<sup>55</sup> – chociaż to właśnie oni wyznaczyli kierunki rozwoju polskiego kolekcjonerstwa w XX wieku.

---

54 W. S. Reymont, *Z pamiętnika*, Warszawa 1903, s. 47–50.

55 K. Pomian, *Collections: une typologie historique*, «Romantisme», t. XXXI, 2001, nr 12, s. 9–22.

**ABSTRACT:****The Polish collector on the verge of modernity – a sketch for a portrait**

‘Collector’ and ‘collecting’ are terms which have entered into Polish relatively late, as borrowings from French. Their usage was legitimised by the *Słownik języka polskiego* [Dictionary of the Polish Language] (ed. J. Karłowicz, A. Kryński and W. Niedźwiecki) published in Warsaw in 1900–27, but was eventually defined by the *Ilustrowana Encyklopedia* [Illustrated Encyclopaedia] by Trzaska, Ewert and Michalski (Warsaw 1927). The first lists of collectors were published at the same time: H. Wilder, *Polskie archiwa, biblioteki, muzea, zbiory i zbieracze...* [Polish archives, libraries, museums, collections and collectors...] in *Rocznik naukowo-literacko-artystyczny (encyklopedyczny) na rok 1905* [A Scientific, Literary and Artistic (Encyclopaedic) Annual for 1905], W. Okręt and E. Chwalewik, *Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie* [Polish collections. Archives, libraries, cabinets, galleries, museums and other collections of memorabilia from home and abroad], 1906 and 1926. After 1918, together with the development of cultural institutions and museums, elaborations devoted to public collections, created in great majority with private collections started to be published, such as M. Treter, *Muzea współczesne* [Modern museums] (1918) and *Organizacja zbiorów państwowych Rzeczypospolitej Polskiej* [The organisation of public collections of the Republic of Poland] (1922), *Nauka polska. Materiały do spisu instytucyj i towarzystw naukowych w Polsce* [Polish Science. Materials for the inventory of institutions and scientific associations in Poland] (1927 and 1930), and the monumental *Muzea polskie* (1923–1929) [Polish museums (1923–1929)] edited by Feliks Kopera.

In the main economic and cultural centres of the reviving Poland, Warsaw, Cracow, Lwów and Łódź, a new generation came to the fore. Their representatives set out the new perspectives and new working methods for collecting, in a way creating the mass culture. Aware of their role in disseminating knowledge about modern art and shaping aesthetic criteria, they took care over the scientific elaboration of their collections, their presentations on exhibitions, and the preparation of press publications and catalogues. They modelled their actions on Feliks Jasiński, the exhibition curator and

editor-in-chief of artistic publications, who photographed his Cracow 'museum' and was the only Polish collector portrayed together with his collections.

However, the stereotypical image of the 'amateur' of modernity which was depicted in Polish journalism from the beginning of the 20th century is completely different. It presents a 'maniac' who disregards the authorities and even the existing rules of social co-existence. In fact, the literary portrait of a Polish 'collector' fell between the vision of an average consumer of culture, derived from the middle class, expecting that the art which he supports by paying contributions to the *Zachęta* Society of Fine Arts and the Society of Friends of Fine Arts would meet his not exorbitant abilities and individual expectations [W. Reymont *Z pamiętnika* (From memoirs) (1903)], and the image of a representative of the 'higher classes', an owner of collections of 'universal' art and Polish patriotic art, a successor to the tradition of aristocratic collecting 'oriented towards the past' [H. Mniszkówna, *Trędowata* (The Leper) (1909)].

#### AGNIESZKA KLUCZEWSKA-WÓJCIK

absolwentka Muzeologii École du Louvre w Paryżu, tytuł doktora historii sztuki uzyskała na Université Paris I Panthéon-Sorbonne. W latach 2000–2014 adiunkt w Katedrze Historii Sztuki i Kultury UMK. Autorka tekstów krytycznych z dziedziny sztuki współczesnej (m. in. na łamach czasopisma „Artluk”) i publikacji poświęconych historii kolekcjonerstwa, japonizmowi i relacjom międzykulturowym m. in. red.: *Nowoczesność kolekcji/ Modernity of Collection*, Toruń, 2010. Autorka monografii Feliksa „Manggha”Jasieński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie/ Feliks „Manggha”Jasieński and his Collection at the National Museum in Krakow (Muzeum Narodowe, Kraków, 2014) i redaktor naukowy opracowania Korpus daru Feliksa “Mangghi” Jasieńskiego / Corpus of Feliks ‘Manggha’ Jasieński’s Donation (Muzeum Narodowe, Kraków, publikacja do 2020).

#### AGNIESZKA KLUCZEWSKA-WÓJCIK

Graduate in Museology from the École du Louvre in Paris, PhD in Art History at Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Associate professor at the Department of Art History and Culture at Nicolaus Copernicus University, 2000–2014. Author of critical texts in the field of modern art (mainly in the *Artluk* Magazine) and publications devot-

ed to the history of collecting, Japanese studies and intercultural relations; she edited *Modernity of Collection*, Toruń, 2010, among other works. Author of monographs including *Feliks 'Manggha' Jasioński and his Collection at the National Museum in Krakow*, the National Museum in Cracow, 2014, and research editor of the *Corpus of Feliks 'Manggha' Jasioński's Donation*, (the National Museum in Cracow, to be published by 2020).

## **BARDZO DŁUGIE TRWANIE. O ZAINTERESOWANIACH KOLEKCJONERÓW SZTUKĄ POLSKIEGO MODERNIZMU W DWUDZIESTOLECIU MIĘDZYWOJENNYM**

Marian Swinarski, bibliofil i kolekcjoner pracujący w poznańskim antykwariacie „Mars”, zamieścił w swoich wspomnieniach, pisanych na przełomie 1955 i 1956 roku, nazwiska siedemdziesięciu sześciu kolekcjonerów działających w latach trzydziestych XX wieku w stolicy Wielkopolski<sup>1</sup>. Wymienił ziemian, lekarzy, urzędników, prawników, przedsiębiorców – elitę sfer wyższych i bogatą klasę średnią. Przywołane nazwiska to klienci wspomnianego antykwariatu „Mars” – miejsca niewyróżniającego się ani klasą sprzedawanych obiektów, ani specjalizacją w określonym rodzaju dzieł<sup>2</sup>. Można tam było nabyć bibeloty, rzemiosło artystyczne, meble, porcelanę, książki oraz obrazy mistrzów dawnych i współczesnych.

Ze wspomnień Swinarskiego, przepelnionych naiwnymi opiniami o „wspaniałych, pięknych, najlepszych” dziełach mistrzów polskich, wyłania się obraz sporej grupy zbieraczy, dziś nieznanych, posiadających przeważnie skromne zespoły dzieł. Można zaryzykować stwierdzenie, że grupa ta składa się na zbiorczy wizerunek przeciętnego miłośnika sztuki w dwudziestoleciu międzywojennym. Wprawdzie określenie „przeciętny” nie brzmi najlepiej, ale trudno oprzeć się wrażeniu, że zdecydowana większość kolekcjonerów owego czasu preferowała szeroko pojęte malarstwo figuralne, w tym przede wszystkim malarstwo okresu Młodej Polski. Niewiele wiadomo o polskim kolekcjonerstwie Dwudziestolecia; bywa uznawane za bezrefleksyjną kontynuację tendencji z przełomu wieków, chociaż nie zostało dotąd gruntownie zbadane i ocenione<sup>3</sup>.

---

1 [M. Swinarski], *Kolekcjonerzy i bibliofile – wspomnienia antykwariusza i bibliofila napisał Marian Swinarski w Poznaniu 1955/56*, Biblioteka Raczyńskich, rkps 2022.

2 M. Swinarski, *Antykwariusz. Jeden rok w życiu antykwariusza i bibliofila. Urywek z 1939 pamiątek – rok 1938*, Biblioteka Raczyńskich, rkps 2021.

3 Skrótoowo, bardziej intuicyjnie niż na podstawie badań źródłowych opisał je w dwóch akapitach S. Bóldok, *Smak artystyczny Polaków w kontekście rynku sztuki*, [w:] *Rozważania o smaku artystycznym*, J. Poklewski, T.F. de Rosset (red.), Toruń 2002, s. 301. Poświęciła tej tematyce również kilka słów H. Garlińska-Zembrzuska,

Dość dobrze rozpoznane polskie kolekcjonerstwo przełomu XIX i XX wieku rozkwitało pod znakiem fascynacji współczesnym rodzimym malarstwem. Około roku 1900 dominowało ono na ziemiach polskich<sup>4</sup>, ówcześni kolekcjonerzy nabywali dzieła artystów, których talent rozwijał się niejako na ich oczach. Zainteresowania zbieraczy nie zmieniły się po odzyskaniu niepodległości – konsekwentnie do 1939 roku gustowali w obrazach Malczewskiego, Kossaków, Boznańskiej, Wyczółkowskiego, Chełmońskiego, czyli przedstawicieli Młodej Polski, wówczas już nieżyjących bądź w podeszłym wieku. Wpłynęło na to wiele czynników: od repertuaru wystaw organizowanych w Polsce, zawartości wydawnictw popularyzujących sztukę, kreowania Młodej Polski na złoty okres polskiego malarstwa, po obecność w świadomości zbieraczy oraz dostępność dla publiczności ważnych na przełomie stuleci polskich kolekcji.

Na podstawie programów wystaw prezentowanych w muzeach – instytucjach kształtujących spojrzenie na sztukę – przez całe międzywojenne dwudziestolecie można by sądzić, że rozwój polskiej sztuki zatrzymał się około roku 1900. W Muzeum Narodowym w Krakowie, mieszczącym się wówczas

---

córka Czesława Garlińskiego, ważnego przedwojennego warszawskiego marszanda, odwołując się do własnych wspomnień w tekście *Salon Czesława Garlińskiego w latach 1922–1939*, [w:] *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, J. Starzyński (red.), Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 309–354. Na marginesie rozważań nad mecenatem artystycznym w Polsce, naszkicowała krąg ówczesnych odbiorców sztuki M. Rogoyska, *Z dziejów mecenatu artystycznego w Polsce w latach 1928–1930*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką” 1954, nr 3–4, s. 162–163. Na dwóch ostatnich tekstach oparł się S. Bołdok, *Antykwarjaty artystyczne, salony i domy aukcyjne. Historia warszawskiego rynku sztuki w latach 1800–1950*, Warszawa 2004, s. 120–123. W niniejszym tekście szkicuję kilka kolejnych kwestii związanych z tym zagadnieniem, moja wypowiedź nie ma jednak charakteru wyczerpującej analizy, jest przyczynkiem i postulatem kolejnych badań.

4 Por. T.F. de Rosset, *Malarstwo polskie w polskich kolekcjach prywatnych*, „Muzealnictwo” 2008, nr 49, s. 204–216; K. Kludkiewicz, *Kolekcjonerstwo europejskie na przełomie XIX i XX wieku. Szkic o różnorodności gustów oraz stosunku kolekcjonerów do sztuki współczesnej*, „Biuletyn Historii Sztuki” R. LXXVI, 2014, nr 2, s. 241–260.



w Sukiennicach, zaaranżowana na początku XX stulecia ekspozycja nie zmieniła się niemal do 1939 roku<sup>5</sup>. W borykającym się długo z problemami lokalowymi Muzeum Narodowym w Warszawie otwarta w 1922 roku Galeria Obrazów Polskich składała się z dzieł drugiej połowy XIX wieku i okresu Młodej Polski<sup>6</sup>. W poznańskim Muzeum Wielkopolskim<sup>7</sup> i Gallerii Narodowej miasta Lwowa<sup>8</sup> było podobnie. Założone nieco później, w 1927 roku Muzeum Śląskie w Katowicach już w 1930 roku dysponowało dziełami najważniejszych polskich twórców przełomu wieków<sup>9</sup>. Ekspozycje muzealne były ważną częścią życia kulturalnego, tradycyjnie cieszyły się dość wysoką frekwencją publiczności<sup>10</sup>, ale przede wszystkim dlatego, że zwiedzanie ich

---

5 *Przewodnik po Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 1914, s. 8–24; F. Kopera, *Muzeum Narodowe w Krakowie. Galeria sztuki współczesnej*, Kraków 1923, s. 5–15.

6 E. Charazińska, E. Micke-Broniarek, *Galeria Malarstwa Polskiego. Przewodnik Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 1995, s. 8–9; B. Gembarzewski, *Muzeum Narodowe w Warszawie. Wybór i opis cenniejszych zabytków i dzieł sztuki*, Kraków 1926, s. 39–40.

7 *Muzeum Wielkopolskie. Przewodnik po zbiorach muzealnych*, Poznań 1921, s. 34–36; *Muzeum Wielkopolskie. Przewodnik po zbiorach muzealnych*, Poznań 1923, s. 33–34; *Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu. Zbiory sztuki*, Poznań 1939, s. 34–37.

8 Założona w 1907 r. Galeria Narodowa m. Lwowa składała się z dwóch działów. Dział II, pomieszczony w Miejskim Muzeum Przemysłu Artystycznego, prezentował prace artystów polskich z drugiej połowy XIX w. i przełomu stuleci. Por. A. Medyński, *Przewodnik turystyczny po Lwowie*, Lwów 1936; J. Miller, *Zbiory Lwowskie (VII). Muzeum Przemysłu Artystycznego i Galeria Narodowa Miasta Lwowa*, „Cenne, bezcenne, utracone” 2000, nr 4, <http://www.nimoz.pl/wydawnictwa/czasopisma/cenne-bezcenne-utracone-archiwum/2000/nr-42000> [dostęp: 2.11.2015].

9 S. Herbst, *Muzea i zbiory o charakterze muzealnym w Polsce*, „Nauka Polska. Materiały do spisu instytucji i towarzystw naukowych w Polsce. Suplement do t. VII” t. XII, 1930, s. 92–93.

10 Średnia roczna frekwencja w Muzeum Narodowym w Warszawie wynosiła wtedy 20 tys. zwiedzających; S. Lorentz, *Muzeum Narodowe w Warszawie. Zarys historyczny*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” t. I, 1938, s. 37. W Muzeum Wielkopolskim na początku lat 20. frekwencja była wysoka (1922 rok – 76 tys.; 1923 rok – 107 tys.), następnie malała (1924 rok – 64 tys.; 1925 rok – 44 tys.;

było nieomal obowiązkowym punktem wizyty w dużym mieście przedstawicieli ziemiaństwa i inteligencji. Sztuka prezentowana w muzeum zaś od XIX wieku stanowiła dla kolekcjonerów pewien punkt odniesienia w ich własnych poszukiwaniach. Warto przypomnieć, że muzea niemal w ogóle nie pokazywały współczesnej sztuki zagranicznej. Dopiero w 1937 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie zorganizowano wystawę dzieł francuskich<sup>11</sup>.

W poczynaniach kolekcjonerów istotną inspiracją są zbiory innych miłośników sztuki. W międzywojniu było to sprzężenie szczególnie mocne, gdyż okres ten upłynął pod znakiem zbiorów prywatnych – ich prezentacji, przekazywania w darze lub w depozyt muzeom państwowym, przekształcania kolekcji prywatnych w państwowe. Galeria Rogalińska funkcjonowała w Drugiej Rzeczypospolitej jak w pełni dostępne muzeum<sup>12</sup>. Muzeum Narodowe w Krakowie w 1920 roku przyjęło donację Feliksa Jasieńskiego<sup>13</sup>, 1923 roku zaś otwarto Oddział z kolekcją Erazma Barącza<sup>14</sup>. We Lwowie w Muzeum Jana Kazimierza w 1919 roku udostępniono zwiedzającym zbiory Bolesława Orzechowicza<sup>15</sup>. Publiczność w tym mieście mogła również obejrzeć część zbiorów Leona Pinińskiego, zanim trafiły jako dar na Wa-

---

1928 rok – 51 tys.; w roku Powszechnej Wystawy Krajowej rekordowa – 133 tys.), by w latach 30. zatrzymać się na 40–50 tys. rocznie; J. Mulczyński, *Rozwój ośrodka artystycznego w Poznaniu w latach 1919–1939*, mps, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Lecha Trzeciakowskiego, Poznań 2013, s. 604.

11 S. Lorentz, dz. cyt., s. 54.

12 Katalog Galerii i zarys jej historii: *Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego*, A. Ławniczakowa (red.), Poznań 1997–1998.

13 Na temat kolekcji F. „Mangghi” Jasieńskiego por. A. Kluczevska-Wójcik, *Feliks Manggha Jasieński un collectionneur polonais au tournant du siècle*, „Histoire de l’Art” 1993, nr 21/22, s. 59–70; też, *Feliks „Manggha” Jasieński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 2014; B. Gumińska, *Feliks Manggha Jasieński. „Wszyscy marzymy, by osiągnąć księżycy...”*, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie, Seria Nowa” t. 3, 2010, s. 17–64.

14 E. Baranowicz, *Muzea i zbiory o charakterze muzealnym w Polsce*, „Nauka Polska. Materiały do spisu instytucji i towarzystw naukowych w Polsce” t. VII, Warszawa 1927, s. 116–117.

15 Tamże, s. 129.

wel<sup>16</sup>. W Warszawie otwarte dla zainteresowanych były prywatne kolekcje Juliusza Hermana, Tadeusza Reicher-Sosnowskiego, Adama Smolińskiego<sup>17</sup>. Osobne miejsce zajmowały donacje na rzecz muzeów i depozyty, akty współgrające zresztą z bardzo silną ogólnościową tendencją w tym okresie<sup>18</sup>. W Polsce szczególnie obdarowywano Muzeum Narodowe w Warszawie. W latach dwudziestych trafiły tam zbiory obrazów polskich z przełomu XIX i XX wieku z zapisów Karoliny Wereszczakowej, Seweryna Smolikowskiego, Franciszka Goldberg-Górskiego, Stanisława Łubieńskiego, Dominika Witke-Jeżewskiego<sup>19</sup>. W następnej dekadzie swoje kolekcje podarowali tej instytucji Franciszek i Józefa Krzyształowiczowie, Jakub Potocki, Jakub i Alina Glassowie, Kazimiera i Leon Nehringowie, Eugeniusz Lewenstein, pomniejszych zbiorów Adolf i Julia Peretzowie, Bronisław Krystall, Karol Smólski, Henryk Franciszek Zandbang, Bohdan Wydźga<sup>20</sup>. Informacje na ten temat pojawiały się w prasie, ale przede wszystkim muzeum urządzało regularnie ekspozycje darów<sup>21</sup>. W Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu już w 1919 roku odbyły się pierwsze pokazy darowanych dzieł sztuki, w tym kolekcji polskich obrazów Romana Janty-Połczyńskiego z Redgoszcy<sup>22</sup>, później zbiorów Zygmunta Rosińskiego<sup>23</sup>.

Sztuka Młodej Polski osiągnęła więc w Drugiej Rzeczypospolitej status muzealny. Szeroka publiczność poznawała ją również jako główny obiekt zainteresowania kolekcjonerów aktywnych przed 1914 roku. Wystawy w salach muzealnych nie informowały natomiast o bieżącej sytuacji artystycznej w Polsce. Podstawowej wiedzy w tym zakresie dostarczały pokazy urządzone przez główne organizacje wystawiennicze, po części wywodzące się jeszcze z dziewiętnastowiecznej tradycji. Wprawdzie formuła towarzystw przyjaciół sztuk pięknych, tak popularna w poprzednim stuleciu,

---

16 Tamże, s. 130.

17 S. Herbst, dz. cyt., s. 128–129.

18 Por. V. Long, *Mécènes des deux mondes. Les collectionneurs donateurs du Louvre et de l'art Institute de Chicago, 1879–1940*, Rennes 2007.

19 S. Lorentz, dz. cyt., s. 42–43.

20 Tamże, s. 48–51.

21 Tamże, s. 46.

22 Por. J. Mulczyński, dz. cyt., s. 582.

23 Tamże.

po pierwszej wojnie światowej uchodziła za przestarzałą, jednak zarówno frekwencja<sup>24</sup>, jak i liczba członków tych instytucji<sup>25</sup> wskazują, że ich ekspozycje nadal przyciągały (choć z czasem coraz mniejsze grono) miłośników i pasjonatów sztuki. Jednak również w tych salonach wystawy artystów zagranicznych należały do wyjątków i w ciągu dwudziestu lat odbyło się ich zaledwie kilka<sup>26</sup>.

W początkach Drugiej Rzeczypospolitej warszawskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych oraz krakowskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych kontynuowały przedwojenną działalność. W połowie lat dwudziestych wybuchły konflikty między tymi dość konserwatywnymi instytucjami a młodymi artystami. Bojkotowana od 1926 roku przez większość twórców „Zachęta” stała się miejscem pokazywania słabej sztuki salonowej<sup>27</sup>, krytykowanym zarówno przez ugrupowania awangardowe, jak i bardziej konserwatywnych krytyków, a przy tym synonimem złego gustu warszawskiej publiczności. Krakowskie TPSP z kolei zaczęło wystawiać prace artystów należących do nowych ugrupowań<sup>28</sup>, a jednocześnie regularnie urządzało retrospektywne ekspozycje twórców młodopolskich, które zapewniały wysoką frekwencję zwiedzających i renomę. Podobnie funkcjonowało powsta-

---

24 W 1922 roku wystawy TPSP w Krakowie odwiedziło ponad 67 tys. osób; „Ilustrowany Tygodnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie” 1923, s. 42; „Zachęta” w 1923 roku 114 922 osób, ale wraz z postępującym kryzysem gospodarczym ich liczba malała, w 1927 roku do 41 109; S. Bóldok, *Antykwarejaty artystyczne...*, dz. cyt., s. 126. Wystawy w poznańskim TPSP w 1934 roku odwiedziło 9500 widzów, w 1935 roku – 12 tys., a w 1936 roku – 12 500 osób; J. Mulczyński, dz. cyt., s. 316.

25 „Zachęta” liczyła w 1924 roku 5481 członków, w 1927 roku – 1892; S. Bóldok, *Antykwarejaty artystyczne...*, dz. cyt., s. 126. Liczba członków poznańskiego TPSP w latach 20. spadła z 1 tys. do 500, w 1934 roku było 700 członków; J. Mulczyński, dz. cyt., s. 314.

26 Por. H. Garlińska-Zembrzuska, dz. cyt., s. 326.

27 J. Wiercińska, *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, A. Wojciechowski (red.), Wrocław–Warszawa–Kraków 1974, s. 538.

28 I. Trybowski, *Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, [w:] tamże, s. 537.

łe dopiero w 1909 roku poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych oraz kopiujące wzorce działania towarzystw miłośników Stowarzyszenie Artystów w Poznaniu<sup>29</sup>. We lwowskim Towarzystwie w latach dwudziestych i trzydziestych wypracowano model organizacji corocznego Salonu Wiosennego, który można uznać za udaną próbę połączenia interesów różnych grup: „salę centralną wypełniały dzieła jakiejś uznanej wielkości (artyści lub związku pozalwowskiego), a w bocznych salach – po prawicy błogosławieni prowincjonalni epigoni, a po lewicy – potępieni”<sup>30</sup>.

Wydaje się, że taka metoda eksponowania polskiej sztuki współczesnej, tj. pokazywanie prac młodych, zbuntowanych twórców w bezpośrednim sąsiedztwie dzieł artystów ze starszego pokolenia, uznanych za „wielkich”, była jedynym sposobem przyciągnięcia szerszej publiczności. Z tej strategii korzystał nawet Stefan Garliński, który zręcznie przeplatał w swoim warszawskim Salonie Sztuki wystawy „kontrowersyjne” z aprobowanymi<sup>31</sup>. Pierwszą swoistą kulminacją takich ekspozycji, łączących pokolenie młodopolskie z młodszym, był Dział Sztuki na poznańskiej Powszechnej Wystawie Krajowej w 1929 roku, zdecydowanie największym pokazem artystycznym dwudziestolecia międzywojennego. Krakowskie Towarzystwo „Sztuka” – „elita malarstwa polskiego, mogąca zaimponować na każdym pokazie sztuki europejskiej”<sup>32</sup> – zajęło salę na pierwszym piętrze, bezpośrednio pod salą honorową na drugiej kondygnacji. Wystawiono tam prace Jana Matejki, Henryka Rodakowskiego, Henryka Siemiradzkiego oraz Olgi Boznańskiej,

---

29 Wystawy poznańskich towarzystw kładły przede wszystkim nacisk na prezentowanie lokalnych twórców (okazjonalnie nawet półamatorów), którym czasem towarzyszyły pokazy artystów spoza Wielkopolski. Por. J. Mulczyński, dz. cyt., s. 67–74; 322–323.

30 P. Łukasiewicz, *Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie*, [w:] *Polskie życie artystyczne...*, dz. cyt., s. 540.

31 Salon zainaugurowała w 1922 roku wystawa grupy F9, artystów wywodzących się głównie z ugrupowania Formistów, po niej zaś wystawa o znamienym tytule „Współczesne malarstwo polskie”, prezentująca obrazy najstarszych członków młodopolskiego krakowskiego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. H. Garlińska-Zembrzuska, dz. cyt., s. 314.

32 Cytat z wypowiedzi Z. Stankiewicz Skorobohatej za: D. Konstantynów, „*Gmach dziesięciolecia sztuki polskiej*”. *Pałac Sztuki na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2009, nr 4, s. 479.

Józefa Chełmońskiego, Juliana Fałata, Juliusza Kossaka, Jacka Malczewskiego, Jana Stanisławskiego, Leona Wyczółkowskiego, Stanisława Wyspiańskiego, tworząc niemal polski panteon artystyczny. Towarzyszyły mu rozmieszczone w innych salach i korytarzach współczesne ugrupowania (Rytm, Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków, Pro Arte, Jednoróg, Bractwo św. Łukasza, grupa „Praesens”) oraz artyści niezależni<sup>33</sup>.

Wystawa została przyjęta z mieszanymi odczuciami, poświadczają to zarówno relacje korespondentów, jak i katalog. Maciej Gumowski pisał wręcz o wrażeniu chaosu, z jakim zwiedzający opuszcza Pałac Sztuki<sup>34</sup>. Przyczyną były może nie tyle niedociągnięcia organizacyjne<sup>35</sup>, ile bardziej nagromadzenie w jednym miejscu współczesnych poszukiwań artystycznych w całej ich różnorodności. Widz, próbujący wyrobić sobie zdanie o stanie polskiej sztuki, pozostawał niepewny i zagubiony. Z pomocą spieszył mu Mieczysław Treter, który w tekście podsumowującym ekspozycję przypomniał, że lata 1893–1907, upamiętnione śmiercią Matejki i Wyspiańskiego, były najprężniejszym okresem w rozwoju polskiej sztuki<sup>36</sup>. Powtórzył również powszechną opinię o powiązaniu ówczesnej sztuki z życiem narodu, zrozumieniu przez artystów polskiej duszy, o pełnieniu przez nich ważnej misji społecznej i politycznej<sup>37</sup>. Dział Sztuki, tak jak cała Powszechna Wystawa Krajowa, która zgromadziła tłumy zwiedzających<sup>38</sup>, miał pokazywać dokonania dziesięciolecia 1918–1928, ale, co charakterystyczne, na honorowym, przyciągającym uwagę miejscu eksponowano sztukę okresu wcześniejszego – młodopolskiego.

Ostatecznie organizacją pokazów sztuki współczesnej miały się zająć – do dziś słabo rozpoznane – instytucje powstałe w latach trzydziestych: po-

---

33 *Dział Sztuki. Powszechna Wystawa Krajowa*, Poznań 1929 [b. p.].

34 Wypowiedź Gumowskiego przytoczył D. Konstantynów, dz. cyt., s. 477.

35 Organizatorom zarzucano, że pozwolili ugrupowaniom wybrać dzieła na wystawę, że nie przeprowadzili ich selekcji, a także brak syntetycznego spojrzenia na istniejące w sztuce polskiej kierunki. Por. D. Konstantynów, dz. cyt., s. 475–476.

36 M. Treter, *Sztuka polska i polskie życie (Dział Sztuki na P. W.K. w Poznaniu i dziesięciolecie 1918–1928)*, Kraków 1930, s. 6.

37 Tamże, s. 9.

38 Całą Wystawę obejrzało 5 milionów zwiedzających, w tym Pałac Sztuki pół miliona osób. D. Konstantynów, dz. cyt., s. 472.

wołany w 1930 roku Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie, dysponujący pierwszą dużą przestrzenią ekspozycyjną przeznaczoną wyłącznie dla artystów współczesnych<sup>39</sup> oraz krótko działający (1932–1935), zamknięty z braku zainteresowania publiczności Instytut Krzewienia Sztuki w Poznaniu<sup>40</sup>, poniekąd zastąpiony przez „Salon 35”<sup>41</sup>. Niewiele wiadomo o ich działalności: czy i na ile wykształciły stałą publiczność<sup>42</sup>, jak wyglądała sprzedaż dzieł sztuki na wystawach<sup>43</sup>, czy współpracowali z nimi kolekcjonerzy zainteresowani sztuką najnowszą. Jako instytucje wystawiennicze nie stanowiły jednak o charakterze rynku sztuki w międzywojennej Polsce. Nie jest dziś możliwe przeprowadzenie porównawczych i statystycznych badań na tym polu<sup>44</sup>, ale, jak się wydaje, *gros* obrotów handlowych na ówczesnym rynku generowały antykwarjaty i małe salony sztuki, którym byt zapewniał szero-

39 Instytut Propagandy Sztuki krótko opisała K. Kubalska-Sulkiewicz, *Instytut Propagandy Sztuki*, [w:] *Polskie życie artystyczne...*, dz. cyt., s. 556–560. Na brak opracowania na temat tej jednostki, wobec niemal w całości zachowanego archiwum działalności, zwróciła uwagę J. Sosnowska, zob. *Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930–1939)*, J. Sosnowska (wybór i oprac.), Warszawa 1992. M. Rogoyska, dz. cyt., zamykając swoje rozważania nad mecenatem w międzywojniu na 1930 roku stwierdziła, że IPS nie potrafił przyciągnąć publiczności (s. 199).

40 L. Wilkova, *Instytut Krzewienia Sztuki w Poznaniu*, [w:] *Polskie życie artystyczne...*, dz. cyt., s. 625–626.

41 L. Wilkova, *Salon 35*, [w:] tamże, s. 627–628. Por. M. Piotrowska, *Kariera epigona. Malarstwo Adama Hannytkiewicza jako ilustracja gustów artystycznych międzywojennego Poznania*, „Kronika Miasta Poznania” 1998, nr 2, s. 195–211.

42 Frekwencja na wystawach IPS powoli rosła w latach 30. W półroczu 1930/1931 odwiedziło je 20 022 osób; 1931/1932 – 33 553; 1932/1933 – 56 305; 1933/1934 – 45 170, 1934/1935 – 57 527; 1935/1936 – 52 624; 1936/1937 – 71 055. Za: *Sprawozdania Instytutu Propagandy Sztuki*, „Nike” t. I, 1937, s. 227.

43 W wykazach sprzedaży dzieł sztuki z wystaw IPS dominują zakupy państwowe. W początkach działalności Instytutu państwo było głównym nabywcą dzieł z wystaw, z czasem proporcje między prywatnymi nabywcami a państwem wyrównały się. Por. tamże, s. 292.

44 Na podstawie materiałów archiwalnych odtworzyć można obroty „Zachęty”, IPS, Towarzystw Przyjaciół Sztuk Pięknych, jednak niemal niemożliwe jest rozpoznanie sytuacji finansowej prywatnych antykwarjatów i salonów w dużych miastach, nie wspominając o mniejszych ośrodkach.

ki asortyment sprzedawanych dzieł<sup>45</sup>. Jak we wspomnianym na początku poznańskim antykwariacie „Mars”, można w nich było kupić antyki, meble, porcelanę, rzeźby, numizmaty, książki, a także obrazy szkół dawnych oraz okazjonalnie bądź stale dzieła artystów Młodej Polski.

Przywołana wyżej charakterystyczna dychotomia, czyli współistnienie w programach wystawienniczych młodopolskich mistrzów i różnie dobie-ranych artystów współczesnych, znamionowała również wydawnictwa o charakterze popularyzatorskim: albumy, popularnonaukowe teksty histo-ryków sztuki, czasopisma kierowane do szerszego grona odbiorców. Spory ideologiczne w obrębie ruchów awangardowych były znane i dyskutowa-ne w wąskim gronie zainteresowanych oraz osób powiązanych z artysta-mi, nie przedostawały się raczej poza ten krąg. Miłośnik sztuki śledzący współczesną prasową krytykę artystyczną, nawet tę w prasie codziennej, przede wszystkim napotykał pojęciowe zamieszanie, niezręczność w opisie nowych zjawisk artystycznych, niepewność co do tego, czym są kolejne „izmy”<sup>46</sup>, następnie zaś współistnienie kierunków zupełnie do siebie nieprzy-stawalnych – „nowatorskich i przejściowych”<sup>47</sup>. Tym bardziej więc szcze-gólną popularnością cieszyły się albumy jubileuszowe<sup>48</sup> oraz wydawnictwa kilkuczęściowe, przyciągające bogatą oprawą ilustracyjną, takie jak serie: „Malarstwo polskie”, „Monografie Artystyczne”, „Polskie Malarstwo Współ-czesne”, oraz czasopisma o charakterze popularyzatorskim, np. „Sztuki Piękne”.

W pierwszych opracowaniach podsumowujących dorobek najnowszej sztuki polskiej podkreślano współistnienie w niej różnorodnych tendencji artystycznych. Michał Walicki i Juliusz Starzyński w wydanych w 1934 roku *Dziejach sztuki polskiej* neutralnie opisali różne rodzaje się i umierające

45 Por. *Słownik antykwariatów warszawskich* [w:] S. Bóldok, *Antykwariaty arty-styczne...*, dz. cyt., s. 183–420.

46 D. Wasilewska, *Przełom czy kontynuacja? Polska krytyka artystyczna 1917–1930 wobec tradycji młodopolskiej*, Kraków 2013, s. 54–144.

47 Tamże, s. 57. Autorka cytuje wypowiedzi krytyka i artysty Konrada Winklera.

48 Np. „*Sztuka*” 1897–1922, Lwów–Kraków 1922; S. Świerz, *Dzieła malarskie Stanisława Wyspiańskiego*, Bydgoszcz 1925; M. Treter, *Fałt: charakterystyka jego działalności artystycznej w latach 1876–1926*, Kraków 1926; T. Makowiecki, *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1935.



nowe kierunki, a zakończyli swój przegląd prognozą, że sztuka polska dopiero zmierza do stworzenia oryginalnego stylu<sup>49</sup>, sugerując niejako, że coś na tyle trwałego i ważnego, jak kiedyś sztuka „dwóch wielkich artystów”<sup>50</sup> Malczewskiego i Wyspiańskiego, dopiero się wydarzy. Tymczasowość współczesnej twórczości, niepewność co do jej przyszłej oceny, różnorodność kierunków i przemian artystycznych wywołująca wrażenie chaosu – to wszystko sprawiało, że sztuka okresu przełomu wieków, o ugruntowanej wysokiej pozycji w historii, zdawała się idealnym obiektem kolekcjonerskiej pasji. Nie była synonimem braku gustu jak obrazy prezentowane w „Zachęcie”, nie była niepewna jutra i miejsca w historii jak dzieła kolejnych pojawiających się i znikających ugrupowań. Nawet ci twórcy dwudziestolecia międzywojennego, którzy nie odeszli od figuratywności, a więc faworyzowani w latach dwudziestych przez krytykę, a poniekąd także przez instytucje państwowe, członkowie ugrupowania Rytm, nie zdołali przekonać do siebie znaczącej liczby zbieraczy. Powtarzana w literaturze opinia (oparta na jednym źródle<sup>51</sup>), że sztuka Rytmu była adresowana do wąskiej kulturalnej elity<sup>52</sup>, wśród której znalazło się grono ambitnych nabywców, także wymaga weryfikacji, a przede wszystkim zrekonstruowania grupy kolekcjonerów obrazów Rytmistów.

Wyraźna dominacja malarstwa Młodej Polski w kolekcjach w dwudziestoleciu międzywojennym, a przede wszystkim utrzymujące się przeświadczenie kolekcjonerów o jego wyjątkowości, otwiera pole do dyskusji nad spadkiem po kolekcjonerskiej tradycji, która po okresie uśpiania w czasie PRL-u, zdaje się zaciążyła nad początkami polskiego zbieractwa w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Dość przypomnieć, że tacy kolekcjonerzy, jak Grażyna Kulczyk, Krzysztof Musiał, Jerzy Starak zaczęli zakupy bądź dążyli z czasem do posiadania dzieł Boznańskiej, Malczewskiego, Wyczółkowskiego. Nawet ci, którzy dziś w swoich wyborach zdecydowanie opowiadają się za sztuką drugiej połowy XX wieku, wracali lub wracają do

---

49 M. Walicki, J. Starzyński, *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1934, s. 1164.

50 Tamże.

51 Chodzi o relację córki Stefana Garlińskiego, zob. H. Garlińska-Zembrzuska, dz. cyt.

52 Por. K. Nowacka-Sito, *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm 1922–1933* (katalog wystawy), Warszawa 2001, s. 27.

ducha młodopolskiego przełomu, który na długo zaciążył nad polskim kolekcjonerstwem pierwszej połowy ubiegłego stulecia.

**ABSTRACT:**

**Very long duration.**

**On the interests of Polish collectors in Polish modernist art during the inter-war period**

Polish art at the turn of the 20th century almost immediately aroused the interest of local collectors. It was definitely the predominant trend on Polish territory in collecting from the turn of the 20th century, and this did not change after independence was regained. Until 1939 collectors were consistent in their choices of Malczewski, Kossak, Boznańska, Wyczółkowski and Chelmoński. Their conservative interests were the result of the coincidence of a number of factors, such as the traditional and constant repertoire of exhibitions by the main exhibition organisations in the Commonwealth of Poland: the Society of Friends of Fine Arts in Cracow and 'Zachęta' in Warsaw; the monopoly of 'Young Poland' artists in artistic life and on the art market in the interwar period; the main state institutions' preference for figurative art which drew upon the national/folk artistic tradition; the social impact of the biggest collections created before the Partitions, by disseminating knowledge about them at the turn of the 20th century. The collections of E.A.Raczyński, D. Witke-Jeżewski, F. 'Manggha' Jasieński and that of the Kronberg family at that time either started functioning as private museums (Raczyński's Rogalin) or they become known as long-term loans (Witke-Jeżewski's donation to the National Museum in Warsaw) or as branches of public museums (F. 'Manggha' Jasieński's Collection at the National Museum in Cracow).

**KAMILA KLUDKIEWICZ**

Absolwentka prawa i historii sztuki na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Od 2015 roku adiunkt w Instytucie Historii Sztuki UAM w Poznaniu. Jej zainteresowania badawcze dotyczą kolekcjonerstwa i bibliofilstwa europejskiego oraz sztuki w XIX i na początku XX wieku.

**KAMILA KLUDKIEWICZ**

Law and art history graduate of Adam Mickiewicz University in Poznań. Since 2015, associate lecturer at the Institute of Art History at Adam Mickiewicz University in Poznań. Her research interests include European collecting and bibliophily, as well as 19th- and early 20th-century art.

## KOLEKCJA POLSKIEJ SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W MUZEUM OKRĘGOWYM IM. LEONA WYCZÓŁKOWSKIEGO W BYDGOSZCZY

Tylko w nielicznych muzeach gromadzących obiekty artystyczne i historyczne udało się zbudować spójne kolekcje polskiej sztuki współczesnej. Do tego wąskiego grona należą bydgoskie Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego (jego zbiór Bożena Kowalska zaliczyła do „wartościowych muzealnych kolekcji” powstałych w drugiej połowie XX w.), Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowe we Wrocławiu i Muzeum w Chełmie Lubelskim<sup>1</sup>. Kolekcja łódzka wyróżnia się silnymi, udokumentowanymi tradycjami wyznaczonymi darem twórców z grupy „a.r.” (1931), który ukierunkował program kolekcjonerski Muzeum Sztuki na kolejne dziesięciolecia. Czy zaś obecna kolekcja bydgoskiego muzeum również nawiązuje do tradycji, a jeżeli tak, to w jakim zakresie?

Celem tego artykułu jest przedstawienie procesu kształtowania się zbiorów Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego, prezentacja przełomowych wydarzeń, zaakcentowanie głównych kierunków kolekcjonerskich oraz ekspozycyjnych. Pierwszą próbą usystematyzowania wiedzy o muzealnych zbiorach była wystawa historyczno-artystyczna „Od kościoła Klarysek po Wyspę Młyńską” (2008) poświęcona kształtowaniu się odrębnych zespołów, w tym sztuki współczesnej i dzieł Leona Wyczółkowskiego<sup>2</sup>.

Powstałe w sierpniu 1923 roku Muzeum Miejskie w Bydgoszczy przejęło zbiory niemieckiego Towarzystwa Historycznego Obwodu Nadnoteckiego, w tym tylko nieliczne dzieła sztuki. Od początku jednak rozumiano konieczność ich gromadzenia i prezentowania w przestrzeni muzealnej, o czym świadczyła skromna „galeria obrazów” na pierwszym piętrze siedziby muzeum przy Starym Rynku. W pierwszym etapie działalności muzeum, w la-

---

1 B. Kowalska, *Kolekcjoner wobec sztuki swoich czasów*, [w:] *Nowoczesność kolekcji*, T.F. de Rosset, A. Kluczeńska-Wójcik, K. Lewandowska (red.), Toruń 2010, s. 20.

2 *Od kościoła Klarysek po Wyspę Młyńską. Muzeum w Bydgoszczy 1923–2008*, t. II, oprac. zbior., B. Chojnacka, D. Sójkowska, M. F. Woźniak (red.), katalog wystawy, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2008.

tach 1923–1939, ważnym wydarzeniem było utworzenie w czerwcu 1929 roku stałej Miejskiej Galerii obrazów i rzeźb<sup>3</sup>. Do czasu powstania Galerii wybrane dzieła były prezentowane w różnych salach muzealnych. „Stałe pokazy” obrazów, o zmieniającej się formie, uzależnionej od pozyskiwanych stopniowo prac, urządzano w przerwach między wystawami czasowymi.

Miejska Galeria obrazów i rzeźb w założeniu była ekspozycją stałą, odzwierciedlającą rozwój zbiorów. Prezentowano w niej przede wszystkim obrazy, w mniejszym zakresie rzeźby i medale oraz prace rysunkowe i graficzne. Stanowiła uwieńczenie sześćioletniego, ale owocnego etapu działalności muzeum. Ówczesną kolekcję przedstawiono w katalogu ekspozycji, którego chronologiczny układ obrazuje proces narastania zbiorów, a jednocześnie zmiany sposobów pozyskiwania dzieł. Początkowo dominowały dary osób prywatnych i artystów (1923–1925), następnie depozyty i zakupy (1926–1927), później przeważały zakupy z funduszy muzealnych (1928–1929)<sup>4</sup>. Nie zachował się scenariusz wystawy; jedynie recenzja prasowa informuje o zasadniczym podziale obiektów na trzy grupy – „malarstwo starsze, z XIX wieku i nowsze” oraz „salę Maksymiliana A. Piotrowskiego” (kolekcję jego dzieł zaczęto tworzyć od 1925 roku). Ten podział określa charakter ówczesnej ekspozycji, nawiązującej do historycznych galerii dużych muzeów.

Istotna rola w wyznaczeniu profilu zbiorów sztuki przypadła Tadeuszowi Dobrowolskiemu, w latach 1925–1927 pełniącemu funkcję dyrektora Muzeum Miejskiego. Na początku swojej kadencji tak opisywał placówkę: „na pierwszym piętrze w widnych, dużych salach urządzono galerię obrazów, w której przeważają dzieła sztuki nowszej”<sup>5</sup>. Intensywnie zabiegał on o wzbogacenie kolekcji, skromne zakupy uzupełniając depozytami, spo-

---

3 B. Chojnacka, *Miejska galeria obrazów i rzeźb w Bydgoszczy. Przyczynek do genezy kolekcjonerstwa polskiej sztuki współczesnej w zbiorach Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy*, „Bydgoski Rocznik Muzealny” t. III, 2013/2014, s. 51–78.

4 *Katalog ilustrowany Miejskiej Galerii obrazów i rzeźb w Bydgoszczy*, Muzeum Miejskie, Bydgoszcz 1929: publikacja ta zawiera spis 223 prac 96 twórców, w tym dzieła malarskie (136), rysunki (53), grafiki (6), rzeźby i plakaty (28). Dzieła pozyskiwano drogą zakupów (101), darów (81), jako depozyty (32).

5 T. Dobrowolski, *Muzeum Miejskie w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” nr 230, 6.10.1925, s. 7.



1. *Miejska Galeria obrazów i rzeźb* w 1929 r. (?). Fragment ekspozycji z obrazami współczesnymi autorstwa Władysława Lama, Romana Kramsztyka, Fryderyka Pautscha, Władysława Jarockiego, Mariana Mokwy i prawdopodobnie Stanisława Czajkowskiego. Ze zbiorów Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak.

śród których spójny zespół stanowiło dwadzieścia dziewięć obiektów sztuki współczesnej pozyskanych w 1926 roku (obrazy pochodziły z Ministerstwa Oświaty, a rzeźby z Dyrekcji Zbiorów Państwowych). Już wtedy pojawiła się koncepcja utworzenia „stałej galerii sztuki współczesnej”<sup>6</sup> na pierwszym piętrze. Jej działalność w latach 1929–1939 przerywały duże wystawy czasowe, którym nie wystarczała niewielka powierzchnia wystawiennicza w muzealnym budynku przy Starym Rynku.

W programowej koncepcji muzeum priorytetem stała się polska sztuka współczesna – aktualna, a więc najbardziej dostępna, także ze względów finansowych. Starano się pozyskiwać dzieła zarówno wybitnych polskich twórców, o uznanym już dorobku, jak i młodszych artystów działających w różnych środowiskach. Mniej liczne zakupy dzieł polskich z XVIII i XIX stulecia świadczą o zamiarze wzbogacenia kolekcji o część historyczną.

6 Z *Muzeum Miejskiego*, „Dziennik Bydgoski” nr 285, 11.12.1929, s. 9.

Drugim nurtem w programie kolekcjonerskim było gromadzenie dzieł artystów związanych z Bydgoszczą i regionem, stanowiące wynik współpracy Muzeum Miejskiego z lokalnym środowiskiem. Już w latach dwudziestych pojawiły się też pierwsze sygnały świadczące o zainteresowaniu twórczością Leona Wyczółkowskiego, który od 1922 roku mieszkał w pobliskim Gościeradzu.

Założenia kolekcjonerskie wypracowane w pierwszym okresie działalności muzeum były kontynuowane w latach trzydziestych. Zbiory sztuki powiększały także dary, w tym większe zespoły, np. obrazy Leokadii Łempickiej i rysunki Stanisława Noakowskiego. Wyodrębniły się wtedy dwie nowe kolekcje – prac artystów z Bydgoszczy i regionu oraz dzieł Leona Wyczółkowskiego. Obie wyrastały z zainteresowania aktualnymi wydarzeniami w sztuce, pojawiającymi się „w zasięgu ręki”. Wystawy indywidualne i zbiorowe bydgoskich artystów organizowane były w muzeum w latach 1924–1929, do czasu powstania pierwszego stowarzyszenia artystycznego – Związku Plastyków Pomorskich<sup>7</sup>. Od września 1930 roku dzięki wieloletniej współpracy muzeum z miejscowym środowiskiem artystycznym powiększała się kolekcja prac artystów bydgoskich i działała niewielka stała galeria w sali na pierwszym piętrze (tzw. salon malarzy bydgoskich); wcześniej wybrane obiekty eksponowano na klatce schodowej. Współpraca ta była rozwijana w latach trzydziestych, a kolekcję wzbogacały obrazy wybierane z organizowanych wystaw, m.in. nagradzane na Salonach Bydgoskich (1936–1938).

Wynikiem kontaktów Leona Wyczółkowskiego z Muzeum Miejskim w latach dwudziestych, upamiętnionych pojedynczymi jego pracami w zbiorach, była indywidualna wystawa zorganizowana w 1934 roku, po której zakupiono kilkanaście dzieł artysty, a jedną z muzealnych sal przeznaczono do stałej prezentacji jego obrazów. Jednak przełomowy w historii bydgoskiej placówki był rok 1937 – Franciszka Wyczółkowska, zgodnie z wolą męża, przekazała wtedy miastu Bydgoszczy duży zbiór dzieł mistrza<sup>8</sup>. Ów dar,

---

7 B. Chojnacka, *Rola bydgoskiego Muzeum Miejskiego w kształtowaniu środowiska artystycznego w latach 1923–1929*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” (Toruń) 2003, nr 2 (5), s. 107–129.

8 Kolekcja obejmowała 410 obrazów oraz 496 szkiców i rysunków w 15 szkiełkach, pamiętki osobiste i wyposażenie pracowni.

uwieczony wystawą, ostatecznie wyznaczył jeden z głównych nurtów programu kolekcjonerskiego muzeum (obecnie od roku 2009 część tej kolekcji jest prezentowana jako stała ekspozycja w tzw. Domu Leona Wyczółkowskiego na Wyspie Młyńskiej)<sup>9</sup>.

W dwudziestolecium międzywojennym niewielki zbiór dzieł sztuki w znacznym stopniu nadawał kierunek działalności nowo powstałego muzeum. Organizowane wystawy sztuki współczesnej umożliwiały nabywanie prac bezpośrednio od artystów, a przy okazji również z innych źródeł (na podstawie ofert twórców, osób prywatnych, salonów sztuki). Budowanie kolekcji z dominującą sztuką najnowszą wiązało się więc nierozdzielnie z wystawiennictwem. Z ogólnej liczby 123 wystaw większość była poświęcona współczesnej plastyce: pokazy monograficzne (34), grup i stowarzyszeń artystycznych (29) oraz twórczości artystów bydgoskich, w tym indywidualne (16) i zbiorowe (12). Źródłem nabytków były m.in.: „Wystawa Wielkopolskiego Związku Artystów Plastyków” (1927), „Wystawa pejzaży włoskich Jerzego Rupniewskiego” (1927),



2. Rekonstrukcja sali *Miejskiej Galerii obrazów i rzeźb* zrealizowana na wystawie *Od kościoła Klarysek po Wyspę Młyńską* (2008) w oparciu o zachowane w zbiorach obiekty; widoczne obrazy Juliana Fałata, Stanisława Noakowskiego, Aleksandra Augustynowicza, Jacka Malczewskiego, Stanisława Korzeniewskiego i Leokadii Łempickiej oraz rzeźby Franciszka Blacka, Marcina Rożka, Olgi Niewskiej i Stanisława Popławskiego. Ze zbiorów Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak.

9 *Wokół daru Franciszki i Leona Wyczółkowskich*, B. Dygdała-Kłosińska, M.F. Woźniak (red.), Bydgoszcz 2012; *Twórczość Leona Wyczółkowskiego (1852–1936). Stała ekspozycja na Wyspie Młyńskiej w Bydgoszczy. Przewodnik*, oprac. E. Sekuła-Tauer, Bydgoszcz 2013.



„Anna Römerowa. Wystawa akwarel” (1928), „Wystawa Józefa Męciny-Krze-sza” (1928), „Wystawa akwarel Janiny Gessner i obrazów Bronisława Bartla” (1929), „Wystawa obrazów Bractwa św. Łukasza” (1929), „Wystawa grafiki polskiej” (1931), „Dwunasta wystawa Cechu Artystów Plastyków Jednoróg” (1931), „Wystawa obrazów warszawskiego Stowarzyszenia Artystów Malarzy 'Pro Arte'” (1931), „Wystawa Grupy Artystów Plastyków Wielkopolskich 'Plastyka'” (1936).

Po zakończeniu II wojny światowej, od 1945 roku, w działalności bydgoskiego muzeum można wyodrębnić kilka zasadniczych tendencji: kontynuacja przedwojennych koncepcji kolekcjonerskich, odbudowa kolekcji po stratach wojennych<sup>10</sup>, współpraca ze środowiskami artystycznymi w zakresie organizacji wystaw i pozyskiwania dzieł, i budowa kolekcji sztuki najnowszej, m.in. poprzez gromadzenie przejawów współczesnych działań artystycznych (obiekt, instalacja, nowe media, design).

Pierwsze powojenne dwudziestolecie (1945–1964) charakteryzowała kontynuacja programu kolekcjonerskiego, ale i pojawienie się nowych priorytetów. Otwarcie Muzeum Miejskiego i nadanie mu imienia Leona Wyczółkowskiego (11 kwietnia 1946 roku) nawiązywało do koncepcji sprzed 1939 roku, wyznaczając jeden z podstawowych profili instytucji, a udostępnione wówczas stałe ekspozycje – Galeria Leona Wyczółkowskiego oraz Galeria Malarstwa Polskiego XIX/XX wieku – obrazowały stan posiadania. Znaczenie zbiorów sztuki w wielodziałowym muzeum podkreślało wyodrębnienie dwóch jednostek: Działu Sztuki Polskiej i Działu Leona Wyczółkowskiego. Działalność wystawiennicza spletała się z kolekcjonerską – systematycznie pokazywano większe lub mniejsze fragmenty dużych muzealnych kolekcji uzupełniane nabytkami. Należy tu wymienić prezentacje obrazów z kolekcji Leona Wyczółkowskiego (niemal coroczne, tematyczne i problemowe), malarstwa polskiego XIX i XX wieku (1951, 1952, 1961, 1964), dzieł z kolekcji Maksymiliana A. Piotrowskiego (1948, 1950, 1963), twórczości artystów bydgoskich (Piotra Trieblera, 1953; Stanisława Bręczkowskiego, 1953; Teodora Gajewskiego, 1959). Udostępnione zostały także nowe ekspozycje o charakterze stałym – „Galeria plastyki pomorskiej” (1955–1959) i „Wystawa dzieł Leona Wyczółkowskiego” (1964–1973).

---

10 Do strat wojennych zalicza się m.in. ponad 50% prac z „Miejskiej Galerii obrazów i rzeźb” oraz ok. 150 obiektów z kolekcji Leona Wyczółkowskiego.

Już w drugiej połowie lat pięćdziesiątych zaczęto szerzej rozbudowywać kolekcję polskiej sztuki współczesnej, obejmującą malarstwo, grafikę, rysunek oraz rzeźbę. Po przejęciu przez muzeum spichrzy nad Brdą (1964) część tworzonej od lat Galerii Polskiej Sztuki Współczesnej została udostępniona jako „Galeria współczesnego malarstwa polskiego” (1964–1975)<sup>11</sup>. Równocześnie zapoczątkowano cykl wystaw indywidualnych współczesnych artystów reprezentujących różne pokolenia, zarówno nieżyjących już („Andrzej Wróblewski”, 1964<sup>12</sup>; „Malarstwo Zbigniewa Pronaszkii”, 1964), jak i czynnych („Ignacy Witz”, 1964<sup>13</sup>). W roku 1966, po śmierci Niesiołowskiego, w muzeum przygotowano ekspozycję retrospektywną „Tymon Niesiołowski 1882–1965. Malarstwo, rysunek, grafika, rzeźba” (prace z lat 1904–1965). Stanowiła wyraz hołdu dla artysty, którego łączyły bliskie kontakty artystyczne z Bydgoszczą (funkcja w Zarządzie Okręgowym ZPAP; udział w konkursie na polichromię do Teatru Polskiego, 1948; wystawa jubileuszowa, 1955)<sup>14</sup>. Przykładem współpracy z artystami oraz prezentacji aktualnych, często nowatorskich tendencji była wystawa „Tadeusz Dominik” (1965) przedstawiająca twórczość młodego wówczas malarza, adiunkta na Wydziale Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Pokazano na niej prace już znajdujące się w zbiorach muzealnych oraz użyczone przez autora, powstałe w latach 1960–1965<sup>15</sup>. Wymienione wystawy i sposób pozyskiwania prac świadczą o planowym budowaniu zbiorów dzieł wybranych artystów.

---

11 *Galeria współczesnego malarstwa polskiego. Malarstwo XX-lecia PRL. Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego*, wstęp K. Borucki, I. Witz, oprac. A. Borucka-Nowicka, A. Bartoszyńska-Potemska, Bydgoszcz 1964. Na ekspozycji zaprezentowano 133 prace, a kolekcję uzupełniono m.in. obiektami ze zbiorów Muzeów Narodowych w Warszawie i Poznaniu.

12 Po wystawie Wróblewskiego 4 prace zostały przyjęte w depozyt.

13 Po wystawie Witz (prace malarskie i rysunkowe z lat 1960–1964) w latach 60. i 70. pozyskano 8 obrazów oraz grafiki.

14 Obecnie w zbiorach znajdują się 23 obrazy i zespół ok. 50 rysunków i grafik Niesiołowskiego, są to zakupy od autora z lat 40 i 50., nabytki po wystawie oraz od osób prywatnych.

15 W zbiorach znajduje się 8 obrazów oraz podobna liczba grafik Dominika, częściowo zakupiono je od autora po wystawie, częściowo pozyskano w latach 70.

W kolekcji sztuki najnowszej nie pominięto prac graficznych, w tym reprezentujących nowe tendencje i eksperymenty w tej dziedzinie twórczości. Duże ogólnopolskie ekspozycje współczesnej grafiki, a także coraz szersze kontakty z twórcami sprzyjały pozyskiwaniu współczesnych dzieł. Wystawa „Współczesna grafika polska” (1965–1968), otwarta zaledwie rok po stałej galerii malarstwa, została zaplanowana jako ekspozycja stała<sup>16</sup>. Kazimierz Borucki, ówczesny dyrektor, podkreślił: „Galeria [grafiki], podobnie jak Galeria malarstwa, jest wynikiem bardzo dobrej współpracy muzeum ze wszystkimi artystami”<sup>17</sup>. Wyrazem zainteresowania środowiska artystycznego bydgoską kolekcją była propozycja Zarządu Głównego Związku Polskich Artystów Plastyków w Warszawie utworzenia przy Muzeum Ogólnopolskiego Centrum Dokumentacji Grafiki Polskiej; do realizacji tego projektu nie doszło m.in. z powodu braku pomieszczeń.

W związku z rozrastaniem się zbiorów sztuki i zróżnicowaniem się ich charakteru w 1968 roku nastąpiły zmiany w strukturze organizacyjnej instytucji. Powstał wtedy Dział Sztuki Współczesnej, kierowany przez Aurelię Borucką-Nowicką i Dział Sztuki Nowożytnej (obejmujący m.in. kolekcję dzieł Wyczółkowskiego) prowadzony przez Albinę Bartoszyńską-Potemską. W 1976 roku powołano Dział Sztuki i Dział Biograficzny Leona Wyczółkowskiego, a w 1982 roku z Działu Sztuki wyodrębniono kolekcje grafiki i rysunku tworząc Dział Grafiki.

Dwie odrębne muzealne Galerie – Malarstwa i Grafiki – w założeniu stałe, działały przez dłuższy, jednak określony czas. Powiększające się kolekcje, zmieniające się kryteria i koncepcje wystawiennicze, a przede wszystkim sama sztuka, podlegająca nieustannym zmianom, wymuszały korekty, powodując przerwy w ich funkcjonowaniu. Galeria Malarstwa, nieustannie uaktualniana i wzbogacana nabytkami, była wielokrotnie udostępniana w różnych odsłonach. Do ważniejszych wystaw czasowych prezentujących kolekcję na różnych etapach rozwoju w latach siedemdziesiątych

---

16 Galeria prezentowała 245 prac autorstwa 102 grafików. Znaczną część zespołu stanowiły prace zakupione od artystów, pozostałe były darami lub depozytami. W większości wybrano je z I–III Biennale Grafiki w Krakowie.

17 *Współczesna grafika polska. Galeria Muzeum. im. Leona Wyczółkowskiego*, Bydgoszcz 1965 (wstęp: K. Borucki, wprowadzenie: A. Jakimowicz, oprac. katalogu: A. Borucka-Nowicka, A. Bartoszyńska-Potemska), s. 2.

należały „Współczesne malarstwo polskie 1945–1977” (1978) i „Malarstwo polskie 1944–1979” (1979). W czasie gdy organizowano drugą z wymienionych ekspozycji kolekcja współczesnego malarstwa liczyła 913 obiektów, stanowiąc dokumentację „wszystkich środowisk artystycznych”. Jej autorka Aurelia Borucka-Nowicka podkreśliła zasadniczy, ale wciąż aktualny problem, z którym muszą się zmierzyć twórcy współczesnych kolekcji: „Brak jeszcze dostatecznej perspektywy czasu na szczegółowe określenie i obiektywne spojrzenie na zjawiska artystyczne, które miały miejsce, a nade wszystko na te, które dokonują się w chwili obecnej”<sup>18</sup>. Tych wątpliwości nie miała w odniesieniu do uznanej twórczości Stefana Gierowskiego, kiedy w 1972 roku Departament Plastyki Ministerstwa Kultury i Sztuki zatwierdził utworzenie kolekcji jego prac, podobnie jak do twórczości Ewy Śliwińskiej, której spuścizna artystyczna została przekazana do zbiorów w 1976 roku<sup>19</sup>.

W latach osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych kontynuowano czasowe prezentacje muzealnych zbiorów w różnych odsłonach, wzbogacane innymi ekspozycjami z dziedziny sztuki. Jedną z nich była wystawa retrospektywna „Marian Bogusz 1920–1980” (1987), obejmująca prace z lat 1941–1979 pochodzące z kolekcji oraz użyczone przez żonę artysty<sup>20</sup>. Systematycznie budowaną kolekcję współczesnej grafiki zaprezentowano na wystawie „Grafika polska 1944–1984” (1984). Był to drugi po 1965 roku tak duży pokaz zbiorów graficznych: obejmował pół tysiąca prac stu sześćdziesięciu autorów, w tym plansze powstałe w ostatnich latach<sup>21</sup>.

---

18 *Malarstwo polskie 1944–1979 ze zbiorów Muzeum. Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy*, oprac. A. Borucka-Nowicka, Bydgoszcz 1979. Na wystawie, dziesiątej od czasu otwarcia w 1964 roku stałej Galerii zbiorów sztuki współczesnej, pokazano 429 prac 166 artystów, w tym dzieła eksponowane na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie (1948/1949) i w warszawskim Arsenale (1955).

19 Obecnie muzeum ma w swych zbiorach 69 obrazów Gierowskiego z lat 1950–1991, wybranych z pracowni artysty, pozyskanych dzięki zakupom i darom. Część spuścizny Śliwińskiej zaprezentowano na wystawie „Ewa Śliwińska 1909–1976. Grafika, rysunek, malarstwo” (1977).

20 W zbiorach muzeum jest 12 obrazów Bogusza; kilka kupiono od autora, kilka od jego żony, dwa najwcześniejsze nabyto w 1948 roku w Desie.

21 *Grafika polska 1944–1984 ze zbiorów Muzeum*, oprac. A. Borucka-Nowicka, Bydgoszcz 1984. Grafikę zaczęto systematycznie gromadzić od 1960 roku, korzysta-



3. Wystawa *Polskie malarstwo współczesne. Malarstwo abstrakcyjne, część II* (1991); widoczne obrazy z kolekcji – Zbigniewa Gostomskiego, Jerzego Rosołowicza i Ryszarda Winiarskiego. Ze zbiorów Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak.

Malarstwo eksponowano na wystawach czasowych o charakterze problemowym, przy okazji przedstawiając aktualny dorobek kolekcjonerski w zakresie sztuki współczesnej. Wystawy „Współczesne malarstwo polskie. Nurt przedstawieniowy, część I” (1988) i „Polskie malarstwo współczesne. Malarstwo abstrakcyjne, część II” (1991) zamykały pewien etap w funkcjonowaniu kolekcji sztuki i Galerii. Ich autorka A. Borucka-Nowicka podkreśliła ponad dwudziestopięcioletnią tradycję „Galerii współczesnego malarstwa polskiego”, przypominając jej koncepcję: „Galeria już w swoich założeniach zakładała prezentację dzieł artystów wybitnych, takich, którzy swoją twórczością zaważyli na obliczu sztuki polskiej. Ich zmagania, żywiołowość i dojrzałość artystyczna przyczyniła się do tego, że sztuka naszych czasów włączyła się w nurt sztuki światowej”<sup>22</sup>.

---

jąc z krakowskich Biennale, wystaw ogólnopolskich, pracowni artystów. W czasie organizowania tej wystawy w muzeum znajdowały się już duże zespoły darów i spuścizny, m.in. Józefa Pakulskiego i Haliny Chrostowskiej, cała kolekcja liczyła 1740 prac 230 autorów.

<sup>22</sup> *Współczesne malarstwo polskie. Nurt przedstawieniowy, część I*, A. Borucka-Nowicka (oprac.), Bydgoszcz 1988.

Po długiej przerwie spowodowanej remontami budynków muzealnych, w nowym miejscu, w nowym kształcie i już w stałej formie Galeria odrodziła się w 2009 roku. Wcześniej, w 1991 roku Aurelia Borucka-Nowicka objęła stanowisko dyrektora muzeum, a kierownikiem Działu Sztuki została Małgorzata Winter, kontynuując główną koncepcję rozbudowywania kolekcji o dzieła współcześnie działających artystów.

W latach dziewięćdziesiątych i na przełomie XX i XXI stulecia przygotowano liczne wystawy przy współudziale artystów. Później, dzięki zakupom i darom, niektóre ich prace wzbogaciły kolekcję sztuki współczesnej. Współczesna działalność artystyczna, coraz większy w niej udział instalacji, sztuki obiektu i nowych mediów, stanowi wyzwanie zarówno dla instytucji, kuratorów, jak i samych twórców. W programie wystawienniczym znalazły się m.in. ekspozycje: „Miejsce zwane czaszką. Malarstwo i rysunek Jacka Sempolińskiego” (1993), „Gruppa” (1993), „Galeria wymiany Józefa Robakowskiego” (1996), „Edward Dwurnik. Od grudnia do czerwca” (1997) i „Izabella Gustowska. Śpiewające pokoje” (2001)<sup>23</sup>. Jednakże wydarzeniem, które zaakcentowało wagę przedsięwzięć bydgoskiego muzeum w sferze wystawiennictwa sztuki współczesnej były wystawy OIKOS – cykliczne pokazy, zrealizowane w sześciu edycjach (1994–2001), których kuratorem była Małgorzata Winter<sup>24</sup>. Otwarta formuła symbolicznego motywu przewodniego (*oikos* – dom), podejmującego problemy współczesnego człowieka,

---

23 Muzeum posiada 11 obrazów i kilka rysunków Sempolińskiego nabytych od autora w latach 80., 4 obrazy otrzymało w darze. Zespół obrazów członków Grupy (Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk, Ryszard Woźniak) nabytych w latach 80. zwiększył się po wystawie o prace nowo zakupione lub przyjęte w depozyt. Większość z 8 prac Robakowskiego nabyto w latach 90., kilka po ekspozycji obejmującej realizację artysty z różnych dziedzin (fotografia, video art, malarstwo, performance, instalacja). Duży zespół prac Dwurnika tworzą 23 obrazy oraz zestaw rysunków i grafik nabytych od artysty w latach 80. i 90. (w większości po wystawie w 1989 roku). Z realizacji Gustowskiej prezentowano najnowsze instalacje i prace z gatunku nowych mediów; w zbiorach muzeum znajduje się 6 jej prac z cyklu *Względne cechy podobieństwa* oraz wideoinstalacja z cyklu *Śpiewające pokoje*.

24 Pierwsze trzy edycje zorganizowano przy kuratorskim współudziale Bogdana Chmielewskiego.



4. Wystawa *OIKOS II* (1995), Realizacja Włodzimierza Pawłaka *Dziennik B.* Ze zbiorów Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak.

pozostawiała artystom znaczną dowolność pod względem jego interpretacji i realizacji. Zapraszani do udziału w wystawach artyści, reprezentujący różne nurty i tendencje, tworzyli swoje prace zarówno w muzealnej przestrzeni, jak i poza nią. Trwałym śladem tego cyklu ekspozycji jest zespół prac, w części zakupionych, w części otrzymanych w darze od autorów<sup>25</sup>. Przy okazji na większą niż dotychczas skalę ujawnił się problem charakterystyczny dla kolekcjonowania różnorodnych wytworów najnowszej sztuki: co i jak „zbierać” oraz gdzie przechowywać „trudne” obiekty?

Działalność wystawienniczą oraz dążenie do uzupełniania zbiorów współczesnej grafiki łączy cykl wystaw „Wielość w jedność”, zainicjowa-

---

<sup>25</sup> Zakupiono m.in. prace: Anny Marii Bauer (1995), Zbigniewa Warpechowskiego (zespół ponad 20 prac, 1994–2000), Janusza Bałdygi (1996), 4 prace Anny Mycy (1997), 25 prac Włodzimierza Pawłaka (1994–1997), *Rysunki po-przedmiotowe* Jarosława Kozłowskiego, Ryszarda Waśko (1998, 1999), Jarosława Modzelewskiego (1987, 1997). Wśród darów artystów są m.in. prace: Marcina Berdyszaka, Wojciecha Bruszewskiego, Izabelli Gustowskiej, Jerzego Kaliny, Adama Kalinowskiego, Grzegorza Kowalskiego, Jarosława Kozłowskiego, Leszka Lewandowskiego, Leszka Przyjemskiego, Zbigniewa Warpechowskiego, Tomasza Wilmańskiego, Krzysztofa Zarębskiego i Zbigniewa Libery.





5. Ekspozycja *Wielość w jedności. Techniki wkłęsłodruku w Polsce po 1900 roku* (2012). Fragment wystawy z pracami współcześnie działających artystów, m.in. Krzysztofa Tomalskiego, Agnieszki Cieślińskiej-Kaweckiej, Andrzeja Łabuza, Marcina Białasa, Małgorzaty Rekus, Grzegorza Hańderka i Anny Sobol-Wejman. Ze zbiorów Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak.

ny w 2009 roku i włączony do programu Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie. Zaplanowano cztery edycje prezentujące zasadnicze grupy technik graficznych, w ujęciu historycznym od 1900 roku do współczesności. Do udziału w wystawach zapraszani są graficy wpisujący się swymi pracami w koncepcje wystaw. Dzięki dwu odbytym już wystawom, poświęconym technikom wypukłodruku i wkłęsłodruku, kolekcja wzbogaciła się o prace wybitnych współczesnych twórców<sup>26</sup>. Podobne cele miała wystawa „Graficzny autoportret. Artyści-pedagodzy gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych” (2011), prezentująca dorobek trzynastu grafików prowadzących pracownie w Katedrze Grafiki Warsztatowej<sup>27</sup> oraz wystawa „Andrzej

<sup>26</sup> Po wystawie wypukłodruku muzeum wzbogaciło się o nowe prace graficzne (zakupy, dary, depozyty) m.in. Ryszarda Gieryszewskiego, Janusza Akermanna, Marka Jaromskiego, Andrzeja Kaliny, Bogdana Migi, Joanny Piech-Kalarus i Marty Bożyk, a po wystawie wkłęsłodruku np. Agnieszki Cieślińskiej-Kaweckiej, Stanisława Wejmana, Mariusza Pałki, Krzysztofa Tomalskiego, Andrzeja Węclawskiego, Henryka Ożoga, Marcina Białasa i Grzegorza Hańderka.

<sup>27</sup> Zakupiono plansze graficzne Zbigniewa Gorlaka, Aliny Jackiewicz-Kaczmarek,



Bobrowski. Pielgrzymka. Grafika, obiekt, instalacja” (2013), na której pokazano wybór najnowszych realizacji z zakresu grafiki i działań przestrzennych profesora Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu<sup>28</sup>.

W ostatnim dwudziestolecu w zbiorach bydgoskiego muzeum, obok dominującego zespołu malarstwa i grafiki, zyskały na znaczeniu także reprezentacje innych dziedzin sztuki. Od 1995 roku jest budowana kolekcja fotografii, na którą składają się dwa zespoły: prace fotografów z Bydgoszczy i regionu oraz z innych środowisk artystycznych<sup>29</sup>. Niemal równocześnie powstał zbiór obejmujący obiekty, instalacje i nowe media, liczący obecnie około pięćdziesięciu pozycji<sup>30</sup>. Najmłodsza, gromadzona od 2009 roku kolekcja designu zawiera m.in. prace Romana Modzelewskiego, Agnieszki Lasoty i Pawła Grunerta. Niektóre z tych realizacji znalazły się w muzealnej kolekcji w wyniku organizowanych pokazów i wystaw, takich jak prezentacja z cyklu „Meble z pamięcią” autorstwa Agnieszki Lasoty (2010), z obiektami łączącymi elementy designu i sztuki nowych mediów, bądź „Meblarium. Wystawa mebli Pawła Grunerta” (2011), z obiektami lokującymi się na pograniczu rzeźby i sztuki użytkowej<sup>31</sup>. Ostatnim przedsięwzięciem będącym efektem współpracy współczesnych artystów z muzeum jest „Multiplication” (2014), multimedialna wystawa przybliżająca zagadnienia zwielokrotnienia w sztuce. Do udziału w ekspozycji zaproszono twórców poszukujących indywidualnego języka artystycznego na styku różnych dziedzin: od sztuki wizualnej, przez socjologię, psychologię, biologię, muzykę, po najnowsze technologie<sup>32</sup>.

---

Waldemara J. Marszałka, Cezarego Paszkowskiego, Dariusza Syrkowskiego, Czesława Tumielewicza i Sławomira Witkowskiego.

28 Po ekspozycji Bobrowski przekazał do kolekcji 6 prac, jedną muzeum zakupiło.

29 Obecnie kolekcja liczy ok. 200 obiektów (m.in. prace Zofii Kulik, Józefa Robakowskiego, Tomasza Dobiszewskiego, Natalii Lach-Lachowicz, Andrzeja Lachowicza, Sławomira Brzoski).

30 M.in. realizacje Marcina Berdyszaka, Izabelli Gustowskiej, Jerzego Kaliny, Grzegorza Klamana i Jarosława Kozłowskiego.

31 W zbiorach muzeum znajduje się *Stół* z cyklu *Meble z pamięcią* Lasoty oraz praca *SIE 16* z cyklu *Mebli siewnych* Grunerta.

32 *Multiplication*, wstęp M.F. Woźniak, oprac. M. Kosteczko-Grajek, Bydgoszcz 2014. Po ekspozycji zakupiono dwie prace: Anny Zaradny i Janka Simona.

Od roku 2009 Galeria Sztuki Nowoczesnej mieszcząca się w Czerwonym Spichrzu na Wyspie Młyńskiej prezentuje około dwustu dzieł z kolekcji polskiej sztuki XX i XXI w., liczącej około trzynastu tysięcy obiektów<sup>33</sup>. Są to prace z dziedziny malarstwa, fotografii, rzeźby oraz obiekty i instalacje, a także realizacje z zakresu nowych mediów. Chronologiczno-problemowy charakter



nowej Galerii w syntetycznej formie obrazuje wybrane kierunki i tendencje w sztuce polskiej, sygnalizując także aktualne zjawiska artystyczne.

6. Stała Galeria Sztuki Nowoczesnej (2009). Fragment ekspozycji z obiektami Jarosława Kozłowskiego i Izabelli Gustowskiej oraz obrazami Leona Tarasewicza, Łukasza Korolkiewicza, Andrzeja A. Sadowskiego, Andrzeja M. Łubowskiego, w głębi – Natalii LL. Ze zbiorów Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak.

## ABSTRACT:

### **The Collection of Polish Contemporary Art at the Leon Wyczółkowski District Museum in Bydgoszcz**

The aim of this article is to show how the art collection at the Museum in Bydgoszcz was assembled, to show stages of its creation, to present the breakthrough moments, to highlight the main criteria for collection, and to attempt to answer the question concerning the presence and functioning of the exhibition being created in the context of the exhibition.

33 *Galeria sztuki nowoczesnej. Przewodnik*, wstęp M.F. Woźniak, oprac. I. Kopiciewicz, Bydgoszcz 2009. O zasobach kolekcji informuje wcześniejsze wydawnictwo: *Polskie malarstwo współczesne. Katalog zbiorów Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy*, t. I, oprac. A. Borucka-Nowicka, K. Paczuska, M. Winter, Bydgoszcz 1995, aneks: *Spis prac nabytych w l. 1994–2003*, oprac. I. Kopiciewicz.

The first stage of the Museum's collecting (1923–1939) is clearly marked by two periods distinguished by a significant event in its history, namely when the permanent City Gallery of Paintings and Sculptures in Bydgoszcz (1929) was made permanently available to the public. The analysis of the way artistic collections were shaped at that time has revealed transformations in the way artworks were purchased for the Gallery, which influenced the creation of the Museum's collecting programme. Polish contemporary art – the current and thus the most accessible – was given priority in this plan. Efforts were made to acquire works by outstanding, already recognised Polish artists, as well as younger artists active in different circles. These principles of collecting with respect to Polish art, as established from the first stage of the Museum's activity, were upheld in the 1930s. Two new collections were also created, of works by artists from Bydgoszcz and the region, and of works by Leon Wyczółkowski.

Over the past 70 years it is possible to distinguish several underlying tendencies: a continuation of post-war collecting concepts in terms of enlarging the present collections, reconstructing the collections after wartime losses, cooperating with artistic circles on exhibitions and new acquisitions, concepts to develop collecting activity in terms of current artistic activities (objects, installations, new media) and creating the newest art collection (design).

The article emphasises the importance of the collection of Polish art which has been consistently created since the beginning of the Museum. It presents a collecting programme which aims to exhibit the collection's resources and development. The role of problem-centred exhibitions co-organised with currently active artists has been highlighted in the programme. The analysis of the art collections' history and exhibition confirms the coherency of the concept with reference to tradition and the Museum's openness to new phenomena in contemporary art.

**BARBARA CHOJNACKA**

Historyk sztuki, muzealnik, starszy kustosz Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy. Prowadzi badania nad grafiką polską XX i XXI wieku oraz sztuką i życiem artystycznym Bydgoszczy i regionu, zwłaszcza dwudziestolecia międzywojennego. Kurator wystaw i koordynator programu – cyklu wystaw graficznych i sesji naukowych „Wielość w jedności” (2009–2015).

**BARBARA CHOJNACKA**

Art historian and museum professional, senior curator at the Leon Wyczółkowskiego District Museum in Bydgoszcz. She researches Polish 19th- and 20th-century prints, as well as art and artistic life in Bydgoszcz and the surrounding region, mainly during the inter-war period. Curator of exhibitions and coordinator of the cycle of graphic exhibitions and academic sessions entitled *Multiplicity in unity* (2009–2015).

## POZNAŃSCY KOLEKCJONERZY GRAFIKI W DWUDZIESTOLECIU MIĘDZYWOJENNYM I ICH ZBIORY W ŚWIETLE DOKUMENTÓW ARCHIWALNYCH MUZEUM WIELKOPOLSKIEGO (1919–1939)

W latach 1926–1939 w Muzeum Wielkopolskim zorganizowano blisko trzydzieści wystaw graficznych<sup>1</sup>. Były to zarówno prezentacje monograficzne przypominające wybitnych polskich artystów z przeszłości („Norblin – Płoński – Kielisiński”, 1931<sup>2</sup>; „Władysław Motty, zapomniany ilustrator i rysownik poznański”, 1931<sup>3</sup>; „Jubileuszowa Wystawa Aleksandra Orłowskiego 1777–1832”, 1932<sup>4</sup> i in.), współczesnych grafików („Jubileuszowa wystawa Leona Wyczółkowskiego”, 1932<sup>5</sup>), jak i wystawy przekrojowe („Historia drzeworytnictwa”, 1928<sup>6</sup>; „Współczesna grafika poznańska”, 1932<sup>7</sup>; „Wystawa grafiki czeskiej”, 1933<sup>8</sup> i in.). Specjalnością poznańskiej placówki stały się jednak monumentalne wystawy tematyczne, ilustrujące wybrany motyw za pomocą prac graficznych; warto tu wymienić: „Poznań i miasta Polski Zachodniej w grafice” (1929)<sup>9</sup>, „Powstanie Listopadowe w grafice 1830–1930” (1930/1931)<sup>10</sup>, „Wystawę sztychów angielskich XVIII w.”

---

1 R. Szymańska, *Bibliografia Muzeum Narodowego w Poznaniu*, „Studia Muzealne”, t. I, Poznań 1953, s. 281–307; *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, A. Wojciechowski (red.), Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1974, s. 290, 382, 434.

2 R. Szymańska, dz. cyt., s. 302.

3 *Wystawa dzieł Mottego, 4.IX.1931 – 17.XI.1931*, Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu (dalej: Arch. MNP), sygn. A 1/25.

4 *Wystawa prac Orłowskiego, 16.12.1931 – 18.10.1932*, Arch. MNP, sygn. A 2966.

5 *Jubileuszowa wystawa Leona Wyczółkowskiego, 18.10.1932 – 28.01.1933*, Arch. MNP, sygn. A 1768.

6 R. Szymańska, dz. cyt., s. 302.

7 A.M. Swinarski, *Współczesna grafika poznańska*, Poznań 1932.

8 R. Szymańska, dz. cyt., s. 302.

9 A. Brosig, *Poznań i miasta Polski Zachodniej w grafice*, Poznań 1929.

10 *Wystawa „Powstanie Listopadowe w grafice”, 22.02.1930 – 12.01.1932*, Arch. MNP, sygn. 1/23.

(1931)<sup>11</sup>, „Góry i grody polskie w grafice” (1937)<sup>12</sup>, „Pierwszą Ogólnopolską Wystawę Grafiki Myśliwskiej” (1938)<sup>13</sup>, prezentację „Współczesnej polskiej grafiki wojskowej” (1939)<sup>14</sup>.

Kuratorem większości wymienionych wystaw był dr Alfred Brosig (1895–1940), pełniący od 1928 roku funkcję kierownika Gabinetu Rycin i Rysunku w Muzeum Wielkopolskim<sup>15</sup>. We wstępie do katalogu *Poznań i miasta Polski Zachodniej w grafice*, towarzyszącego jednej z pierwszych przygotowanych przez niego wystaw, napisał: „Przy zbieraniu materiału do niniejszej *Ikono grafii miast polskich*, czerpałem przede wszystkim z poznańskich bibliotek i zbiorów muzealnych, jednakże nigdy bym nie doszedł do obecnych rezultatów, gdyby mnie nie poparli miłośnicy i zbieracze sztuki graficznej. Za ich pomocą udało się uzupełnić nasze zbiory muzealne i urządzić wystawę obecną”<sup>16</sup>. Organizując kolejne ekspozycje Brosig także korzystał z zasobów prywatnych kolekcji, o czym świadczą opracowane przez niego katalogi (niestety nie do wszystkich wystaw) oraz zachowana w Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu (tylko częściowo) dokumentacja. Bezcenne posyty zawierają przede wszystkim spisy (czasem bardziej dokładne, czasem mniej) prac wypożyczanych od prywatnych zbieraczy. Wobec kataklizmu drugiej wojny światowej, której wynikiem było zaprzepaszczenie znacznej części poznańskich kolekcji, są to nierzadko jedyne ślady ich istnienia i stanowią nieocenione źródło służące wstępnej rekonstrukcji poznańskiego kolekcjonerstwa grafiki do 1939 roku.

Liczba prywatnych właścicieli, od których kurator Gabinetu Rycin Muzeum Wielkopolskiego wypożyczał obiekty, jest imponująca – w ciągu trzyna-

11 A. Brosig, *Angielskie sztychy XVIII w.*, Poznań 1931; *Wystawa sztychów angielskich*, 21.IV.1931 – 21.XI.1931, Arch. MNP, sygn. 1/24.

12 *Polskie życie artystyczne...*, dz. cyt., s. 382.

13 Tamże, s. 416.

14 Tamże, s. 434.

15 A. Salamon, *Kolekcja grafiki współczesnej Muzeum Wielkopolskiego (1919–1939) na tle rozwoju polskiej grafiki artystycznej lat 1900–1939*, [w:] M. Haake, A. Salamon, *Poza grupą, poza manifestem. Grafika polska dwudziestolecia międzywojennego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, Poznań 2005, s. 38–42.

16 A. Brosig, *Poznań i miasta Polski Zachodniej...*, dz. cyt., s. 6.

stu lat było to pięćdziesiąt osób<sup>17</sup>. Kilku kolekcjonerów z tego grona śmiało można określić jako stałych współpracowników poznańskiej placówki, co pośrednio świadczy też o randze ich zbiorów i wartości zgromadzonych przez nich grafik. Przypomnienie tych właśnie postaci: Stanisława Latanowicza, Franciszka Zygartowskiego, Jana Alkiewicza, Jana i Stanisława Sławskich oraz Stanisława Zawadzkiego, jest celem dalszej części niniejszego tekstu. Na czoło współpracujących z Brosigiem prywatnych właścicieli zdecydowanie wysuwa się Stanisław Latanowicz (1886–1935) – notariusz z zawodu i legendarny poznański kolekcjoner i bibliofil, którego zbiory obliczano na siedem i pół tysiąca pozycji bibliotecznych (w tym 20 inkunabułów, 87 druków z XVI, 321 z XVII oraz 637 z XVIII wieku), 3411 rękopisów, 8334 grafiki<sup>18</sup>. Kolekcja graficzna zakupiona po jego tragicznej śmierci przez magistrat miasta Poznania dla Muzeum Miejskiego została całkowicie rozproszona podczas ostatniej wojny. Ewa Syska w biografii Mariana Swinarskiego, poznańskiego antykwariusza zaangażowanego w sprzedaż kolekcji, przytacza opinię Scholastyki Leokadii Okrassówny, pracownicy tegoż muzeum, zachowaną w Archiwum Państwowym w Poznaniu. Powołana do oszacowania wartości zbioru graficznego Okrassówna określiła go jako „amatorski, w którym większe znaczenie stanowiła ilość, niż wartość artystyczna”<sup>19</sup>. Trudno na tym etapie odnieść się całościowo do tej mocno arbitralnej oceny, jednak sam fakt, że należące do Latanowicza prace zasiliły w znacznej mierze sześć zorganizowanych przez Muzeum Wielkopolskie wystaw, każe podać tę opinię w wątpliwość.

---

17 Byli to m.in.: dr Jan Alkiewicz, prof. dr Stefan Borowiecki, mec. Stefan Dembiński, red. Jerzy Drobnik, dr Bolesław Erzepki, ks. kanonik Leon Formanowicz, Karol Kandziora, prof. dr Adam Kleczkowski, mec. dr Konrad Kolszewski, Jan Kuglin, Stanisław Latanowicz, por. Antoni Maryanowski, mec. dr Jan Sławski, mec. dr Stanisław Sławski, Władysław Stachowski, Stanisław Szulc, Ludwika Turno, Stanisław Zawadzki, Franciszek Zygartowski i in.

18 Ponadto Latanowicz zgromadził bogatą kolekcję numizmatyczną i filatelistyczną, zob. E. Chwałewik, *Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w Ojczyźnie i na obczyźnie...*, t. II (N-Ż), Warszawa – Kraków 1927, s. 114; E. Syska, *Marian Swinarski (1902–1965). Poznański antykwariusz i bibliofil*, Poznań 2014, s. 139.

19 Cyt. za: E. Syska, dz. cyt., s. 145.

Po raz pierwszy kolekcjoner użył swoich prac na ekspozycję „Poznań i miasta Polski Zachodniej w grafice”. Z opracowanego przez Brosiga katalogu (dokumentacja archiwalna nie przetrwała do naszych czasów) wynika, że było to dwanaście siedemnasto-, osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych miedziorytnicznych widoków i planów Gdańska, Poznania i Torunia<sup>20</sup>, tyleż samo litograficznych przedstawień i planów Poznania oraz Torunia z XIX wieku<sup>21</sup>, staloryt przedstawiający zamek w Grudziądzu<sup>22</sup>, a także anonimowa akwarela z wizerunkiem toruńskiego ratusza<sup>23</sup>. Obiekty o podobnym charakterze, lecz związane z ikonografią Gdańska – plany i widoki miasta (26), portrety (4) oraz tak zwane rozmaitości, czyli „miedziorytnicza karta tytułowa do *Andreae Maximiliani Fredro Gestorum populi Poloni...*, Dantisci 1652”, dwanaście miedziorytów Daniela Chodowieckiego poświęconych historii Polski i pergaminowy dokument „z malowanym napisem, wstążeczką oraz własnoręcznym podpisem Jana III w Gdańsku”<sup>24</sup> zasiliły wystawę „Stary Gdańsk w grafice” (listopad 1933).

Znaczną część zbiorów Latanowicza stanowiły grafiki oraz dokumenty i druki związane z powstaniem listopadowym. Kolekcjoner powziął nawet plan zorganizowania w Muzeum Wielkopolskim wystawy upamiętniającej stulecie powstania, na której chciał zaprezentować wyłącznie własne obiekty i materiały („całość mego zbioru dotyczącego powstania 1830/31 obejmuje około 1600 sztuk, w tym przeszło 600 rycin”)<sup>25</sup>. Sam też chciał opracować i wydać katalog („Zbieraczem jestem od przeszło dwudziestu lat i znam sposób zestawienia katalogu bardzo dobrze. Przyjęcie podanych zastrzeżeń, a przede wszystkim uznanie *zupelnej i bezwzględnej swobody* poniżyłoby mnie do roli zwykłego dostawcy, jako zbieracz nie miałbym żadnej satysfakcji”)<sup>26</sup>. Ostatecznie jednak otwarta 29 listopada 1930 roku wystawa

20 Zob. A. Brosig, *Poznań i miasta Polski Zachodniej...*, dz. cyt., kat. 9, 11, 24, 25, 33, 36, 37, 40, 41, 44, 58, 447.

21 Tamże, kat. 147–153, 170, 358, 369, 392, 399.

22 Tamże, kat. 515.

23 Tamże, kat. 401.

24 Depozyt St. Latanowicza, *Wystawa „Gdańsk w grafice”, 23.10.1933 – 08.11.1933*, Arch. MNP, sygn. A 28, k. 1.

25 *Wystawa „Powstanie Listopadowe w grafice”, 22.02.1930...*, dz. cyt., k. 24–26.

26 Tamże.



nie była wyłączną prezentacją kolekcji Latanowicza, chociaż dostarczył na nią 586 obiektów, wśród nich: 51 przedstawień bitew i scen powstańczych, 103 „mapy, plany i widoki”, tyleż samo wizerunków wojska i powstańców, 41 przedstawień alegorycznych oraz „karykatur i nut”, 201 portretów, 6 książek z rycinami, 23 czasopisma i druki, 28 dokumentów, 9 „pieniędzy i pożyczek” oraz 21 przedstawień monet<sup>27</sup>. W zachowanym w stopniu szczątkowym (jedynie 13 stron tekstu) maszynopisie opracowanego przez Brosiga katalogu do wystawy znajdują się noty katalogowe zaledwie dziewiętnastu grafik ze zbiorów Latanowicza<sup>28</sup>. Możliwe, że ostatecznie organizatorzy ekspozycji nie porozumieli się z kolekcjonerem i kurator przerwał pracę nad katalogiem. Jednocześnie muzeum nie zdecydowało się powierzyć tego zadania Latanowiczowi. Reprodukacje trzydziestu wybranych grafik i dokumentów z jego kolekcji posłużyły natomiast za ilustracje w specjalnym, poświęconym powstaniu listopadowemu zeszycie poznańskiej „Tęczy”, co stanowi ciekawe i wyjątkowe uzupełnienie wiedzy na jej temat<sup>29</sup>.

Ponieważ nie zachowała się dokumentacja aktowa, nie wiadomo, jakie należące do Latanowicza prace zasiły kolejną wystawę zorganizowaną przez Brosiga, zatytułowaną „Norblin – Płoński – Kielisiński” i nazywaną pierwszą retrospektywną wystawą grafiki polskiej z początku XIX wieku. W katalogu *oeuvre* Michała Płońskiego i Henryka Daniela Nethera towarzyszącym wystawie w komentarzu do ryciny Płońskiego *Żebrek bez prawej nogi o kuli* można przeczytać: „w posiadaniu p. Stanisława Latanowicza w Poznaniu znajduje się oryginalny rysunek tegoż żebraka, wykonany ołówkiem, tuszem, będący przygotowaniem do ryciny (ujętym w kierunku odwrotnym) oraz trzy różne stany grafiki: a) na grubym, białym papierze bez sygnatury, b) na białym, grubym papierze z monogramem, bez n-ru,

---

27 Zob. tamże, k. 49–58.

28 Są to sceny alegoryczne – s. 2: kat. 4–5, przedstawienia scen i bitew powstańczych; s. 3: kat. 9, 11; s. 4: kat. 13.1, 13.5; s. 5: kat. 13.11–12, 13.17; s. 6: kat. 13.19, portrety wielkopolskich uczestników powstania; s. 7: kat. 9–10 oraz litograficzne portrety powstańców w wielkim formacie; s. 12: kat. 1–5; s. 13: kat. 13–14; zob. *Powstanie Listopadowe w grafice, zestawił dr Alfred Brosig. Wystawa graficzna w Muzeum Wielkopolskiem. 29. listopada – 28. lutego 1930–1931*, mps w bibliotece Muzeum Narodowego w Poznaniu.

29 „Tęcza”, 29.11.1930.

c) na szarym cienkim papierze z monogramem i numerem”<sup>30</sup>. Ta informacja może świadczyć o planowym i profesjonalnym budowaniu kolekcji graficznej przez Latanowicza, nie tylko uwzględniającej aspekt ikonograficzny, ale też warsztatowy.

Kolejnych dwanaście rycin z tej kolekcji uświetniło otwartą w czerwcu 1931 roku „Wystawę sztychów angielskich XVIII w.” Były to przede wszystkim miedzioryty oraz miedzioryty punktowane (także kolorowe), wśród nich miedzioryt punktowany autorstwa Franceska Bartolozziego<sup>31</sup>, a także praca wykonana techniką kredkową (*manière de crayon*)<sup>32</sup>. Z zachowanej dokumentacji wynika, że ostatnią ekspozycją, na którą Latanowicz dostarczył grafiki ze swojej kolekcji była „Jubileuszowa wystawa Aleksandra Orłowskiego 1777–1832”. Zbieracz użył wówczas ogółem czterdziestu trzech prac, w większości litografii Orłowskiego; wśród wypożyczonych przez muzeum obiektów były też portrety artysty autorstwa m.in. Jana Feliksa Piwarskiego i Franciszka Tegazza<sup>33</sup>.

Z zachowanych dokumentów wynika, że obiekty będące własnością Latanowicza miały – jak to określał – „własny numer inwentarzowy”, który kolekcjoner umieszczał m.in. na sporządzanych przez siebie „listach użyczeniowych”<sup>34</sup>. Wskazuje to oczywiście na istnienie inwentarza jego kolekcji graficznej, który najprawdopodobniej zaginął, przy czym nie wiadomo, czy numer inwentarzowy był nanoszony na grafiki. Nie jest też wiadome, czy Latanowicz posiadał swój znak własnościowy i czy oznaczał nim należące do niego prace na papierze.

Zainteresowaniem ze strony kuratora poznańskiego Gabinetu Rycin cieszyły się również zbiory Franciszka Zygarłowskiego (1883–1954). Ten zawodowy kupiec był też działaczem społecznym oraz bibliofilem, numizmatykiem i zbieraczem grafiki. Jego księgozbiór liczył około pięciu tysięcy woluminów, zbiór graficzny, obejmujący przede wszystkim portrety i widoki polskie – około dwóch tysięcy obiektów, zbiór monet i medali polskich – oko-

30 A. Brosig, *M. Płoński, D.H. Nether. Dzieła rytownicze*, Poznań 1931, kat. 6, s. 11.

31 Tenże, *Angielskie sztychy...*, dz. cyt., kat. 12.

32 Tamże, kat. 22.

33 *Wystawa prac Orłowskiego, 16.12.1931...*, dz. cyt., k. 9.

34 *Wystawa „Gdańsk w grafice”...*, dz. cyt., k. 1.

ło dziesięciu tysięcy<sup>35</sup>. Współpraca Zygarłowskiego z Brosigiem zaczęła się od wystawy „Poznań i miasta Polski zachodniej w grafice”, na którą kolekcjoner wypożyczył dwadzieścia dziewięć grafik<sup>36</sup>. Były to przede wszystkim dziewiętnastowieczne litografie<sup>37</sup>, miedzioryty<sup>38</sup> i drzeworyty z wizerunkami miast Polski zachodniej<sup>39</sup> oraz zespół późniejszych akwafortowych widoków Poznania autorstwa Helmy Fischer<sup>40</sup>. Prace ze zbiorów Zygarłowskiego zasilily także ekspozycję poświęconą powstaniu listopadowemu<sup>41</sup>. Były to litograficzne portrety Ludwika Mycielskiego, Gustawa Potworowskiego i Adama Czartoryskiego<sup>42</sup>, akwafortowe wizerunki Andrzeja Niegolewskiego i Tytusa Działyńskiego<sup>43</sup> (oba autorstwa Mariana Jaroczyńskiego) oraz rysunek ołówkiem *Wzięcie Woli* nieznanego autora. Na „Jubileuszową wystawę Aleksandra Orłowskiego 1777–1832” kolekcjoner użyczył aż trzydziestu sześciu litografii artysty; niestety nie zachowała się dokładna lista obiektów<sup>44</sup>. Jako wytrawny zbieracz i miłośnik polskiej grafiki z XIX wieku posiadał Zygarłowski w swych zbiorach także obiekty związane z poznańskim litografem Jaroczyńskim. Na „Wystawę prac Mariana Jaroczyńskiego” (1933) wypożyczył dwa rysunki i trzydzieści dziewięć grafik jego autorstwa, a ponadto cztery obrazy, siedem fotografii związanych z artystą oraz tzw.

---

35 E. Chwalewik, dz. cyt., s. 116; B. Szulc-Golska, *Wielkopolskie biblioteki prywatne*, Poznań 1929, s. 11–13, E. Syska, dz. cyt., s. 112.

36 A. Brosig, *Poznań i miasta Polski Zachodniej...*, dz. cyt.

37 Tamże, kat. 123, 134, 158.

38 Pochodzące z *La Pologne Historique, Littéraire, Monumental et Pittoresque, etc. Rédigée par une société de littérateurs sous la direction de Leonard Chodźko. Publiée par Ignace-Stanislas Grabowski*, Paris, t. II: 1836–1837, t. III: 1839–1842, oraz z wyd. XV, Paris 1844–1845; A. Brosig, *Poznań i miasta Polski Zachodniej...*, dz. cyt., kat. 257, 259, 260, 261.

39 Źródło: „Przyjaciel Dzieci i Młodzieży”, J. Chociszewski (red.), Chełmno, Poznań, nakładem J. Chociszewskiego, 1869–1873; A. Brosig, *Poznań i miasta Polski Zachodniej...*, dz. cyt., kat. 482 – 497.

40 Tamże, kat. 593, 600 – 603.

41 *Wystawa „Powstanie Listopadowe w grafice”, 22.02.1930...*, dz. cyt., k. 36.

42 *Zob. Powstanie Listopadowe w grafice, zestawif...*, dz. cyt., s. 12: poz. 6.

43 Tamże, s. 8: poz. 19.

44 *Wystawa prac Orłowskiego, 16.12.1931...*, dz. cyt., k. 8.

Album Jaroczyńskiego. Dodatkowo na ekspozycję trafiło pięć grafik Stanisława Łukomskiego oraz pięć książek z jego rycinami<sup>45</sup> należących do zbioru Zygartowskiego.

Kolekcjonerstwem parali się także dwaj młodszy bracia sławnego poznańskiego architekta Rogera Sławskiego – Stanisław (1881–1943)<sup>46</sup> i Jan, obaj doktorzy praw, prowadzący wspólnie w Poznaniu kancelarię adwokacką i notarialną. Stanisław wypożyczył dwanaście grafik: widoków i planów Gdańska (wśród nich były dwie akwaforty Feliksa Jabłczyńskiego) na wystawę „Stary Gdańsk w grafice”<sup>47</sup>. Użyczył też litografii autorstwa Jana Nepomucena Lewickiego *Odpust w Czerniakowie*, według obrazu Orłowskiego, na „Jubileuszową wystawę Aleksandra Orłowskiego”<sup>48</sup>, ponadto dwa miedzioryty z jego zbiorów<sup>49</sup> i *Album Hogartha*<sup>50</sup> trafiły na „Wystawę sztychów angielskich”. Na tę samą wystawę Jan Sławski dostarczył ciekawy zespół ośmiu prac<sup>51</sup> – sześć barwnych miedziorytów punktowanych: *Maid, Arise* (H. Tresham pinx. – N. Schiavonetti jun. sc., 1798)<sup>52</sup>, *The Most Noble Arthur Marquis of Wellington* (T. Williamson, del. et sc., 1812)<sup>53</sup> oraz cykl czterech rycin autorstwa F. Bartolozziego według Angeliki Kauffmann: *Flora, Pomona, Ceres, Winter* (1782)<sup>54</sup>, ponadto dwie mezzotinty: *The Triumph of Mordecai* (Eckhout pinx. – R. Earlom sc., 1787)<sup>55</sup> i *The Death of Lord Nelson* (W. Henschel pinx. – F. Henschel sc.)<sup>56</sup>.

Na uwagę zasługują jeszcze dwie postaci związane z poznańskim kolekcjonerstwem grafiki: dr Jan Alkiewicz oraz Stanisław Zawadzki. W orbicie

45 *Wystawa prac M. Jaroczyńskiego, 04.01.1933 – 06.03.1933*, Arch. MNP, sygn. A 29, k. 12.

46 *Czy wiesz kto to jest?*, S. Łoza (red.), Warszawa 1938.

47 *Wystawa „Gdańsk w grafice”...*, dz. cyt., k. 4.

48 *Wystawa prac Orłowskiego, 16.12.1931...*, dz. cyt., k. 14.

49 A. Brosig, *Angielskie sztychy...*, dz. cyt., kat. 44, 78.

50 Tamże, kat. 61.

51 *Wystawa sztychów angielskich, 21.IV.1931...*, dz. cyt., k. 11.

52 A. Brosig, *Angielskie sztychy...*, dz. cyt., kat. 82.

53 Tamże, kat. 109.

54 Tamże, kat. 6–9.

55 Tamże, kat. 36.

56 Tamże, kat. 59.

zainteresowań kolekcjonerskich Jana Alkiewicza (1896–1979), doktora medycyny (dermatologa), powstańca wielkopolskiego, w latach trzydziestych XX wieku ordynatora szpitala miejskiego w Poznaniu<sup>57</sup>, znajdowała się najprawdopodobniej polska grafika XIX wieku Brosig wymieniał w katalogu *M. Płoński, D. H. Nether. Dzieła rytownicze należący do Alkiewicza Portret Płońskiego wedle autoportretu artysty*<sup>58</sup>. Natomiast na wystawę prac Orłowskiego kolekcjoner wypożyczył dwie akwarele, m.in. *Szlachcica polskiego* autorstwa Orłowskiego (ew. Oborskiego), rysunek ołówkiem Orłowskiego *Ułani* oraz jedną kartę z *Albumu* Kielisińskiego<sup>59</sup>. Ze względu na tę ostatnią wystawę warto też wspomnieć Stanisława Zawadzkiego (1901–1940), urodzonego w Łodzi, absolwenta Wydziału Prawa Uniwersytetu Poznańskiego, dyrektora poznańskiego wydawnictwa „Nowy Kurier”<sup>60</sup>. Zawadzki nie tylko wypożyczył trzydzieści dwie litografie autorstwa Orłowskiego na jego jubileuszową wystawę w Muzeum Wielkopolskim<sup>61</sup>, ale był też autorem katalogu *oeuvre* artysty<sup>62</sup>. Niestety nic nie wskazuje na to, że katalog ten został wydany, a rękopis najprawdopodobniej zaginął podczas wojny.

Niniejszy skromny objętościowo szkic zaledwie przypomina zjawisko kolekcjonerstwa grafiki w Poznaniu w międzywojennym dwudziestoleciu. W żadnym razie nie wyczerpuje tematu, a raczej, jak mam nadzieję, otwiera przed badaczami nieznaną wciąż, a ze wszech miar wart eksploracji obszar badawczy.

---

57 *Czy wiesz kto to...*, dz. cyt.; *Słownik biograficzny Powstańców Wielkopolskich 1918–1919*, A. Czubiński, B. Polak (red.), Poznań 2002.

58 „Popiersie zwrócone w 3/4 na l.; af, wym. 113 x 195 mm, u dołu po lewej: MP. ips. se pinx; po prawej: F. Hillemacher, a. f. 1854.; poniżej: Michał Płoński / peintre et graveur”, A. Brosig, *M. Płoński, D. H. Nether...*, dz. cyt., kat. 39.

59 *Wystawa prac Orłowskiego, 16.12.1931...*, dz. cyt., k. 4.

60 [www.sejm-wielki.pl/b/sw.226944](http://www.sejm-wielki.pl/b/sw.226944) [dostęp: 27.01. 2015].

61 *Wystawa prac Orłowskiego, 16.12.1931...*, dz. cyt., k. 46.

62 A. Brosig, *Jubileuszowa wystawa Aleksandra Orłowskiego w Poznaniu*, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 27.03.1932, nr 86 [b.p.].

**ABSTRACT:****Graphic collectors from Poznań in the interwar period and their collections in the light of archival documents of the Museum of the Greater Poland Province (1919–1939)**

In the years 1926–1939 the Museum of the Greater Poland Province housed almost thirty graphic exhibitions, including both monographic presentations reminiscent of outstanding Polish artists from the past, devoted to modern graphics, and overview exhibitions. Monumental thematic exhibitions which illustrate a selected motif through graphic works became the speciality of this Poznań-based facility.

Most of these exhibitions were curated by Alfred Brosig, PhD (1895–1940) who was Head of the Print and Drawings Room at the Museum of the Greater Poland Province from 1928. In the introduction to the catalogue *Poznań i miasta Polski Zachodniej w grafice* [Poznań and cities of Western Poland in graphics], he wrote: “When assembling material for this *Ikono-grafia miast polskich* [Iconography of Polish cities]. I have mainly searched libraries and museum collections in Poznań; however, I would have never achieved the present results if it hadn't been for graphic art lovers and collectors. It was thanks to them that our museum collections were complemented and the present exhibition arranged.” When organising other exhibitions, he also used resources from private collections, as evidenced in the catalogues which he drew up, as well as the documentation preserved in the Archives of the National Museum in Poznań. These priceless groups of sewn-files mainly comprise lists of works borrowed from private collectors. With the cataclysm of World War II which resulted in the ruin of a substantial part of Poznań's collections, these are not infrequently the only traces of their existence, and constitute an invaluable source for the preliminary reconstruction of graphic art collecting in Poznań before 1939.

The number of private owners from whom the curator of the Museum's Print Room borrowed objects is impressive –fifty people over thirteen years. Some of them may be clearly defined as permanent collaborators of the Poznań Museum, which indirectly indicates the rank of their collections as well as the value of the graphics which they had assembled. The present

article recalls a few of them: Stanisław Latanowicz, Franciszek Zygartowski, Jan Alkiewicz, Jan and Stanisław Sławski, and Stanisław Zawadzki.

#### AGNIESZKA SALAMON-RADECKA

Absolwentka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Od 2001 roku pracuje w Gabinetzie Rycin Muzeum Narodowego w Poznaniu. Współkuratorka oraz współautorka katalogów do wystaw (m.in.: „Bunt. Ekspresjonizm poznański 1917–1925”, MNP 2003/2004, „Poza grupą, poza manifestem. Grafika polska dwudziestolecia międzywojennego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu”, MNP 2005, „Bunt – Der Sturm – Die Aktion. Polscy i niemieccy ekspresjoniści. Polnische und deutsche Expressionisten”, Poczdam – Gniezno 2011, „Graficzny warsztat ekspresjonisty. Linoryty i rysunki Stefana Szmaja (1893–1970)”, Poznań 2014). Udział w licznych sesjach i konferencjach naukowych, autorka referatów i artykułów.

Zajmuje się historią polskiej grafiki artystycznej i ekslibrisu od przełomu wieków XIX i XX do współczesności, szczególnie zaś spuścizną artystyczną poznańskiej plastycznej grupy Bunt z naciskiem na dorobek Jerzego Hulewicza (1886–1941). Ponadto jako pracownik Muzeum Narodowego w Poznaniu bada przeszłość poznańskiego gabinetu rycin oraz odkrywa meandry kolekcjonerstwa w ramach tejże instytucji w okresie dwudziestolecia międzywojennego.

#### AGNIESZKA SALAMON-RADECKA

Graduate of the Institute of Art History at Adam Mickiewicz University in Poznań. Since 2001 she has been working at the Print Room of the National Museum in Poznań. Co-curator and co-author of catalogues of exhibition (such as *Rebellion. Poznań Expressionism 1917–1925*, MNP 2003/2004; *Beyond the group, beyond the manifesto. Polish interwar period prints from the collections of the National Museum in Poznań*, MNP 2005; *Rebellion. Der Sturm–Die Aktion. Polish and German expressionists*, Potsdam–Gniezno 2011, *Graphic skills of an expressionist. Linocuts and drawings by Stefan Szmaaj (1893–1970)*, Poznań 2014. Participated in multiple academic conferences, author of speeches and articles.

She deals with the history of Polish artistic graphics and bookplates from the turn of the 20th century to modern times, especially with the artistic legacy of 'Bunt', a group of visual artists from Poznań, with a focus on the achievements of Jerzy Hulewicz (1886–1941). Moreover, as an employee of the National Museum in Poznań, she has been researching the past of the Print Room in Poznań, and uncovering the twists and turns of art collecting within this institution in the interwar period.

## **ROLA INICJATYW I KOLEKCJI PRYWATNYCH W MUZEALNICTWIE POLSKIM NA PRZYKŁADZIE POLITYKI BUDOWANIA ZBIORÓW W MUZEUM SZTUKI W ŁODZI W LATACH MIĘDZYWOJENNYCH I BEZPOŚREDNIO POWOJENNYCH XX WIEKU**

Historia budowania kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi od jego założenia do końca kadencji pierwszego dyrektora dr. Mariana Minicha, czyli w latach 1930–1965 (wyłączając przerwę wojenną), pokazuje, jak bardzo muzealnicza praktyka była uwikłana i rozpięta pomiędzy dwie zasadnicze siły sprawcze: prywatne kolekcjonerstwo i politykę kulturalną władz lokalnych oraz państwowych. Przykład ten jest również szczególnie interesujący ze względu na znaczącą rolę inicjatyw środowiska artystycznego nie tylko na początku działalności łódzkiego Muzeum, ale także w trudnych warunkach centralizacji działań i politycznego ubezwłasnowolnienia instytucji kultury po drugiej wojnie światowej. Wyznaczają je dwa główne dary – Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej, która od 1931 roku była depozytem Muzeum Sztuki w Łodzi, oraz dar przebywającego w Paryżu Jerzego Kujawskiego, zebrany w drugiej połowie lat pięćdziesiątych. „Przypadek” łódzkiej placówki pozwala także zrozumieć, jaki był wkład prywatnego kolekcjonerstwa w budowanie polskiego muzealnictwa.

Historia łódzkiego Muzeum nie istniałaby bez jego poprzednika – interdyscyplinarnego Muzeum Nauki i Sztuki, które powstało dzięki grupie łódzkich intelektualistów-społeczników jeszcze w 1911 roku<sup>1</sup>, kiedy Łódź znajdowała się w zaborze rosyjskim<sup>2</sup>. Podstawy działania zapewniło nowej placówce Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Nauki i Sztuki, które założył komitet, który organizował rok wcześniej w Łodzi wystawę antyalkoholową<sup>3</sup>.

---

1 *Muzeum Nauki i Sztuki*, „Rozwój” 1911, nr 76, s. 3.

2 Historię łódzkiego muzealnictwa szeroko omawiają: J. Horbaczewska, *Muzealnictwo łódzkie (do 1945 r.)*, 1978, praca magisterska, mps, Archiwum Uniwersytetu Łódzkiego, sygn. 16850/P, oraz D. Kacprzak, *Kolekcje i zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880–1939*, 2011, rozprawa doktorska, mps, Dział Dokumentacji Muzeum Sztuki w Łodzi, sygn. dok. spec. 37.

3 *Wystawa antyalkoholowa*, „Rozwój” 1909, nr 208, s. 2.



Przedsięwzięcie to było podobne, choć na znacznie mniejszą skalę, do inicjatyw podejmowanych w innych ośrodkach – na przykład przez krakowskie Towarzystwo Naukowe, którego zbiory stały się zaczątkiem kolekcji Polskiej Akademii Umiejętności<sup>4</sup>. Na łódzką placówkę złożyły się cztery działy: etnograficzny, biologiczny, fizyczny i antyalkoholowy. Zbiory były powiększane w sposób przypadkowy – głównie dzięki lokalnym darom. Nie zawierały też obiektów unikatowych i pozostawały na raczej ilościowo oraz jakościowo niewysokim poziomie; jak później zauważono – tylko „nieliczne eksponaty (...) dadzą się umieścić w jakiegokolwiek szkole średniej”<sup>5</sup>. We współczesnej recenzji można było przeczytać:

„w dziale etnograficznym znajdujemy: wycinanki, stroje ludowe, pi-sanki wielkanocne, strój świąteczny włościan z Kurowic, powiatu łódzkiego, wyroby z gliny włościan (...); wełniaki łowickie, ptaki, dzbanuszki łowickie, zabawki z zakładu nałęczowskiego (...), moździerz wiwatowy z r. 1651, ryngraf rycerski (...), pierścień ordynansowy generała Skrzyneckiego, przywilej Macieja Łubieńskiego z XVII wieku, atlas z r. 160[?], wydany przez Gerhardta Merkatora, głośnego podróżnika i kupca z roku 1605 [?], pięcioksiąg Mojżesza (...) z r. 1565, płaskorzeźby z kolumny Marka Aureliusza w Rzymie (rodzaj atlasu) (...) W dziale fizycznym znajdujemy ułożone w sposób pedagogiczny różne okazy dające pojęcie o całości kształcie każdej podsekcji z zakresu mechaniki, elektryczności, optyki i akustyki (...). W sąsiednim pokoju widzimy okazy drzew krajowych, zielnik japoński, szczęki zwierzęce, czaszkę konia, szczękę olbrzymiego rekina, wapienie kieleckie. Bardzo ładnie i okazale przedstawia się dział biologiczny, w którym znajdujemy preparaty różnych zwierząt (...). Olbrzymi krokodyl znad Nilu, zbiór muszli, minerałów, skał, odciski różnych istot żyjących, istniejących w najdawniejszych okresach (geologia), kości ludzkie, tors ludzki z wnętrznościami, ząb mamuta z Bugu, kości

---

4 T. Dobrowolski, *Zarys historii muzealnictwa*, [w:] *Muzealnictwo*, S. Komornicki, T. Dobrowolski (red.), Związek Muzeów w Polsce, Kraków 1947, s. 26.

5 *List Bolesława Kotkowskiego do Magistratu m. Łodzi z dnia 22.02.1923 roku*, Archiwum Państwowe w Łodzi, Akta Miasta Łodzi, Wydział Oświaty i Kultury (dalej: APŁ, AMŁ, WOiK), sygn.17079.

wieloryba, ryby głębinowe. Bogata kolekcja ptasich jaj (...), różne okazy motylów, chrząszczy itp.”<sup>6</sup>

Po pierwszej wojnie światowej, w 1922 roku kolekcja została przejęta przez miasto (oficjalnie w 1925 roku<sup>7</sup>). Po reorganizacji placówek oświatowych, co było powojennym priorytetem, Wydział Kultury i Oświaty Magistratu m. Łodzi zajęł się instytucjami kultury. Gmina przejęła także Teatr Polski (później Teatr Miejski) oraz utworzyła Miejską Galerię Sztuki i Kinoteatr Oświatowy.

Powstanie pierwszego łódzkiego muzeum opartego na społecznej kolekcji „osobliwości” było kolejnym przykładem roli prywatnego kolekcjonerstwa w dziejach polskiego muzealnictwa w początkach XX wieku. W międzywojennej Polsce istniało około stu czterdziestu muzeów<sup>8</sup>, z których najstarsze albo należały do prywatnych inicjatyw – ich zaczątkiem były kolekcje rodzinne (np. Muzeum Czartoryskich w Krakowie), albo – jeśli powstały jako instytucje państwowe – znacząco poszerzały swoje zasoby dzięki darowiznom prywatnych kolekcjonerów. Do grona donatorów szczególnie zasłużonych należał Feliks „Manggha” Jasieński, który swój liczący aż 15 tys. eksponatów zbiór podarował w 1920 roku Muzeum Narodowemu w Krakowie. W Łodzi do rozwoju muzeum przyczynił się krakowski historyk Kazimierz Bartoszewicz (1852–1930)<sup>9</sup>, który podarował swój zbiór miastu w 1928 roku<sup>10</sup>. Miał on być umieszczony w osobnym lokalu jako Zbiór im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów. Kolekcję, mającą silnie autorski charakter, budowali już dziadek darczyńcy Adam, pedagog i nauczyciel matematyki, oraz ojciec Julian, a jej korzenie sięgały początku XIX wieku. W kręgu zainteresowań Bartoszewiczów znajdowała się głównie historia i kultura Polski

6 *Muzeum nauki i sztuki*, „Rozwój. Dziennik polityczny, przemysłowy, ekonomiczny, społeczny i literacki, ilustrowany” 1911, nr 76, s. 2.

7 *Akt notarialny*, APŁ, AMŁ, WOiK, sygn.17078.

8 T. Dobrowolski, dz. cyt., s. 26.

9 P. Smolik, *Bartoszewicz Kazimierz*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. I, Kraków 1935, s. 326–327; M. Romankówna, *Kilka słów o Kazimierzu Bartoszewiczu ofiarodawcy zbiorów Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi*, „Kultura Łodzi” 1938, nr 1, s. 17–20.

10 *Pismo Przewława Smolika do Magistratu m. Łodzi z dnia 22 października 1928 roku*, APŁ, AMŁ, WOiK, sygn. 17088, s. 5.

XVI–XVIII wieku. Skupiali się na gromadzeniu materiału źródłowego, traktując to przede wszystkim jako wkład w rozwój działalności naukowej; mniej – jak można domniemywać – zajmowała ich sama idea kolekcjonowania. Oceniając zbiór z dzisiejszej perspektywy, warto podkreślić, że pełnił też funkcję zabezpieczania źródłowego materiału w trudnych czasach zaborów. Zarówno Julian, jak i Kazimierz Bartoszewiczowie pozostawili ponadto ogromną spuściznę dzieł własnych, powstałych nie tylko na podstawie materiałów z kolekcji. Julian Bartoszewicz był uważany za wybitnego historyka i erudyte, pisano o nim:

„pomiędzy historykami naszymi nie było, nie ma i nie znajdzie się łatwo takiego, kogo można by nazwać tak obfitą, niewyczerpaną kopalnią wiadomością jaką był Julian Bartoszewicz. Dotąd utrzymuje się żywa tradycja owych jego słynnych szuflad z niezliczonymi wypisami, w których niemal zawsze znalazła się gotowa odpowiedź na najrozmaitsze pytania zadane co do szczegółów w zakresie biografii znakomitych mężów, historii lokalnej i topografii historycznej.”<sup>11</sup>

Zbiór Bartoszewiczów obejmował m.in. polskie starodruki oraz druki do końca XIX wieku, oficjalną korespondencję osób zaangażowanych w politykę polską (np. listy Tadeusza Kościuszki i Kazimierza Pułaskiego) oraz część „galeryjną”, która zawierała prace polskich malarzy od końca XVIII wieku. Jak wskazuje już to zwięzłe wyliczenie, był bogaty nie tylko liczbowo, ale przede wszystkim jakościowo, stanowiąc zwartą kolekcję o charakterze artystyczno-historycznym, i odpowiadał edukacyjnej polityce miasta prowadzonej przez Wydział Oświaty i Kultury. Istotną rolę odegrała pod tym względem nowa aura polityczna: w 1927 roku przewagę w radzie miejskiej zdobyła Polska Partia Socjalistyczna i Klasowe Związki Zawodowe, z którymi był związany Przemysław Smolik (1877–1947), publicysta, bibliofil i historyk grafiki z Krakowa<sup>12</sup>.

---

11 Cytat za: S. Lipecki, *Zbiory im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów*, Kraków 1929, s. 15–16.

12 J. Dunin, *Smolik Przemysław*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. XXXIX, Warszawa–Kraków 1999–2000, s. 290–292.

On właśnie, dzięki swoim krakowskim kontaktom, przyczynił się do tego, że cenny artystyczno-naukowy zbiór znalazł się w Łodzi. Smolik od początku swojej działalności politycznej w Łodzi (był miejskim ławnikiem w latach 1928–1933) zabiegał o rozwój bazy i oferty oświatowej w mieście, uwzględniając w niej biblioteki i muzea. Planował nawet utworzenie instytucji upamiętniającej szczególnie charakter tego ośrodka – Muzeum Przemysłu i Rękodzielnictwa, co jednak się nie powiodło. Jego wizjonerskie, z dzisiejszej perspektywy oceniane jako bardzo trafne zamierzenia wymagały należytego finansowania, tymczasem kryzys gospodarczy, który wybuchł pod koniec lat dwudziestych, sprawił, że każdą publiczną złotówkę szczegółowo rozliczano w wydawanym regularnie „Dzienniku Zarządu m. Łodzi”. W rezultacie zwłaszcza nowe instytucje kultury musiały nieustająco „renegocjować” swoją pozycję i zasadność istnienia. Nie bez przyczyny w sprawozdaniu z działalności Wydziału Oświaty i Kultury w latach 1928–1932 długi ustęp poświęcono wyjaśnieniu konieczności łożenia pieniędzy podatników na utrzymanie i rozwój instytucji kultury w „robotniczej” wówczas Łodzi. Przemysław Smolik pisał tam:

„Pozyskanie dla kultury jak najliczniejszych rzesz obywateli jest wśród zadań, jakie mają do spełnienia tak współczesne Państwo, jak i samorządy terytorialne, nie mniej od oświaty ważnym zagadnieniem. Z działalnością kulturalną, czyli z tą, która ma na celu zaspokojenie wyższych, duchowych potrzeb człowieka, nie mogą wymienione czynniki czekać, aż masy do kultury dojrzeją, zapotrzebują jej i same zażądadają. (...) Ale potrzeby kulturalne muszą być w ludziach rozbudzone i rozwijane. Ogromna większość ludzi w pogoni od lat niemal dziecięcych za pracą i chlebem nie wie do końca swego życia prawie o tym olbrzymim dorobku kulturalnym człowieka na ziemi i nie ma najczęściej do niego dostępu. (...) Demokratyzacja kultury, to rozwijanie w masach potrzeb kulturalnych i dźwiganie ich na wyższy stopień człowieczeństwa (...). Dawne mecenastwo kulturalne władców i wielkich panów ostatecznie upadło w ubiegłym wieku [XIX] ogólnej demokratyzacji pojęć o formach życia, o potrzebach i prawach szerokich mas ludzi pracujących do ludzkiej wiedzy i kultury, dostępnej wszystkim, radującej i uszlachetniającej

wszystkich. Rolę tę przejęło w czasach nowych samo społeczeństwo i jego organy: państwo i samorządy”<sup>13</sup>.

Znaczenie inicjatywy Kazimierza Bartoszewicza podkreślano już w pierwszym katalogu wydanym przez łódzki magistrat:

„Czynniki te [Zarząd Gminy m. Łódź] uczyniły to z głęboką wiarą, że i ogół mieszkańców naszego miasta, a przede wszystkim ucząca się młodzież łódzka, szlachetne intencje ofiarodawcy, bezinteresowną wielkość czynu i znaczenie daru dla tego miasta i dla siebie należycie zrozumie, oceni i uszanuje (...). Uważamy za konieczne zaapelować do wychowawców młodzieży z prośbą, by nie zaniedbywali jej w tym kierunku uświadamiać, gdyż społeczeństwo nasze wyzwolone od niedawna ze stuletniej niewoli, nie nauczyło się jeszcze dotąd traktować znajdującego się na polskiej ziemi dorobku kulturalnego za dorobek swej własnej pracy, a publicznego mienia – za swoje własne, społeczne mienie. (...) Zarząd m. Łodzi pomimo trudności finansowych uważał za swój obowiązek udostępnić ogółowi jak najrychlej choć tę jedną część zbiorów, spełniając w ten sposób z jednej strony wolę ofiarodawcy, a z drugiej zaś uznając potrzebę w sześćsettyśiącym mieście tego rodzaju zbiorów, jako ważnego czynnika wychowawczego”<sup>14</sup>.

To nastawienie było na tyle silne, że łódzka placówka należała do nielicznych muzeów działających w okresie międzywojennym, które prowadziły intensywną i różnorodną politykę oświatową<sup>15</sup>, także kierowaną do konkretnych grup, np. nauczycieli, robotników<sup>16</sup>.

---

13 P. Smolik, *Oświata i kultura*, [w:] *Księga pamiątkowa dziesięciolecia samorządu miasta Łodzi 1919–1929*, J. Holcberger (red.), Łódź 1930, s. 32.

14 P. Smolik, *Wstęp*, Katalog Działu Sztuki nr 1, wyd. Magistratu m. Łodzi, Łódź 1930, s. 4–6.

15 Sytuację oświatowo-kulturalną w Łodzi w tym czasie omawia P. Smolik, *Oświata i kultura...*, dz. cyt., s. 119–184.

16 T. Dobrowski, dz. cyt., s. 38.

Co więcej, wobec rozwijającej się od XIX wieku wiedzy na temat nauk historycznych bardzo istotną się okazała specjalizacja tematyczna. Jej konsekwencją było wykształcenie się muzeum historyczno-artystycznego, które biorąc pod uwagę historię sztuki<sup>17</sup> jako odrębną naukę, stawiało sobie za cel edukację również w tym zakresie. W efekcie dar Bartoszewicza stał się bodźcem do uporządkowania kolekcji należących do miasta. Miejskie zbiory Muzeum Nauki i Sztuki zostały podzielone na części dające początek nowym łódzkim instytucjom kulturalnym. Materiały i obiekty z dziedziny sztuki wraz z darem krakowskiego historyka przekazano otwartemu w 1930 roku Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów.

W swej działalności nowa placówka skłaniała się raczej ku sztuce niż historii. Tę tendencję ugruntował kolejny dar: otrzymana rok po inauguracji Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej. O tej kolekcji napisano już wiele, m.in. w tomie poświęconym historii Muzeum Sztuki w Łodzi<sup>18</sup>, nie ma więc potrzeby szczegółowego opisywania procesu pozyskiwania obiektów. Chcę jednak zwrócić uwagę, że ta donacja była efektem specyficznej inicjatywy prywatnej. Podobnie jak pierwsza, bardzo ułomna jeszcze i niejednolita kolekcja zbudowana przez towarzystwo Przyjaciół Muzeum Nauki i Sztuki, także Międzynarodowa Kolekcja Sztuki miała na celu oddziaływanie społeczne. W przeciwieństwie do zbioru Bartoszewiczów od początku była planowana jako kolekcja przeznaczona dla muzeum, co zdecydowało o jej bardzo szczególnym charakterze. Jej zamierzone działanie było przy tym spójne – analogicznie do zbioru Bartoszewiczów – z oświatowo-kulturalną polityką miasta, nie pojawiłoby się też bez udziału Przemysła Smolika, który dostrzegł w sztuce awangardowej potencjał i umiał doń przekonać radę miasta.

Awangardowi artyści już od czasu pierwszych wystąpień związanych z propagowaniem nowoczesnej sztuki nurtu konstruktywistycznego dostrzegali konieczność utworzenia w Polsce ogromnej kolekcji sztuki. Ko-

---

17 Tamże, s. 31.

18 Zob. *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, A. Jach, K. Słoboda, J. Sokołowska, M. Ziółkowska (red.), t. 1, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2015; tam m.in. P. Kurc-Maj, *Jakie muzeum? Uwagi na temat historii Muzeum Sztuki w Łodzi do 1950 roku*, s. 125–175.

lekcji, która nie byłaby tylko składnicą dorobku, ale przede wszystkim miałyby walor edukacyjno-naukowy i zadanie systematyzacji i badania sztuk wizualnych. Taką formułę mogła zapewnić jedynie dobrze zorganizowana państwowa kolekcja muzealna, w przeciwieństwie do prywatnych – powszechnie dostępna. Już w 1924 roku w czasopiśmie artystycznym „Blok” czytamy<sup>19</sup>:

„W Polsce pozbawionej dotychczas wielkich zbiorów muzealnych, musi powstać Muzeum Sztuki w reprodukcjach barwnych i bezbarwnych, i odlewach z działem bibliograficznym. Muzeum, obliczone na setki tysięcy eksponatów, obejmować będzie wszystko cokolwiek i kiedykolwiek powstało wartościowego w dziedzinie sztuki wszystkich narodów. Muzeum będzie urządzało wystawy okrężne po Polsce – będzie dążyło do zakładania na mniejszą skalę podobnych muzeów po miastach prowincjonalnych. Na początku skompletujemy sztukę zachodnią i środkowoeuropejską od pseudoklasycyzmu po modernizm ostatnich dni. Na zasadniczym tym kościecu oprzemy dalszy rozwój Muzeum. Będziemy dążyć do tego, by nie zabrakło w nim nic, by wszystkie epoki i wszyscy twórcy byli wyczerpująco reprezentowani. Wielki ten czyn mający dla Polski i w ogóle wschodniej Europy niesłychanie doniosłe znaczenie, winien być natychmiast zapoczątkowany”.

Pomysł, który kielkował w środowisku artystów, zrealizowany został parę lat później przez kolejne z awangardowych ugrupowań – grupę „a.r.” Władysław Strzemiński, jej *spritus movens*, widział w szerzeniu wiedzy o sztuce, zwłaszcza zaś o sztuce nowoczesnej, powinność w walce o kulturę na miarę wymogów nowoczesności. Bezsprzecznie wielką wagę przywiązywał również do faktu, że przez założenie kolekcji i udostępnienie jej publiczności grupa „a.r.” spełniała jeden ze swoich głównych postulatów, czyli legitymizowała i umacniała poczynania awangardy. Kolekcję tę tworzone od 1929 roku. Pierwszy zespół prac został przekazany łódzkiemu muzeum w formie depozytu 15 lutego 1931 roku<sup>20</sup>, a następnie eksponowany

---

19 T. Żarnower, M. Szczuka, [W Polsce...], „Blok” 1924, nr 8–9, s. nIb. [2].

20 *Umowa z dnia 15.02.1931*, APŁ, AMŁ, WOiK, sygn. 17089, s. 226.

w dwóch salach. Kolekcja powiększała się jeszcze w latach trzydziestych i przed drugą wojną światową liczyła 112 prac.

Cały zbiór stanowił wyjątkową jak na owe czasy upublicznią prywatną kolekcję awangardowej sztuki, od początku gromadzoną w konkretnym celu: utworzenia pierwszego Muzeum Sztuki Współczesnej w Polsce – i tak też ta inicjatywa była odbierana. Trudno wyobrazić sobie przyszłość łódzkiego muzeum, a także politykę budowania zbiorów i wystawienniczą pierwszego dyrektora dr. Mariana Minicha (1898–1965), bez kolekcji artystycznej założonej przez grupę „a.r.” Zmieniła ona instytucję pierwotnie przeznaczoną do opieki nad pamiątkami historii i dziełami sztuki na poświęconą wyłącznie sztuce. Taki kierunek rozwoju nie byłby możliwy w obrębie „oficjalnych” działań, bez inicjatyw półprywatnych, które pozwalały na pozyskiwanie dzieł na skalę niedostępną w obrębie mecenatu państwowego.

Rola prywatnych kolekcji w kształtowaniu polityki budowania zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi, tak znacząca w dwudziestoleciu międzywojennym, zmieniła się zasadniczo wraz z wybuchem drugiej wojny światowej. W okresie powojennym sytuacja polskiego muzealnictwa, w tym także kształtowanie zbiorów, podlegała nieustającym zmianom, ściśle zależnym od polityki władz komunistycznych w Polsce. Pierwszą z głównych tendencji była centralizacja kierownictwa. Przy Ministerstwie Kultury i Sztuki została powołana Naczelna Dyrekcja Muzeów i Ochrony Zabytków jako organ nadzorujący muzea państwowe. Muzea będące przed wojną własnością gmin zostały upaństwowione; spektakularnym przykładem poczynań władz było upaństwowienie już w 1945 roku Muzeum Narodowego w Warszawie. Łódzkie muzeum zostało upaństwowione w 1949 roku, a w kolejnym przemianowane na Muzeum Sztuki. Drugą tendencją była nacjonalizacja; została przeprowadzona na mocy dwóch regulacji prawnych: ustawy z 3 stycznia 1946 roku o przejęciu na własność państwa podstawowych gałęzi gospodarki narodowej oraz dekretu z 8 marca 1946 roku o majątkach opuszczonych i poniemieckich. Do Muzeum Sztuki w Łodzi trafiły obiekty „zabezpieczone po okupancie”, pochodzące z tak zwanych zbiorów poniemieckich, a także mienie podworskie pozyskane za pośrednictwem Okręgowego Urzędu Likwidacyjnego i Tymczasowego Zarządu Mienia Państwowego. Tą drogą muzeum otrzymało szereg interesujących dzieł sztuki głównie dziewiętnastowiecznej (w tym prace wybitnych polskich artystów) i nieliczne z XX wieku, w tym



*Portret chłopca* Witkacego z Pałacu Biedermana. W rezultacie rosła liczba obiektów sztuki dawnej i rzemiosła artystycznego, a tym samym zmieniała się kolekcja i charakter muzeum. Te „odgórne” działania nie zahamowały inicjatyw prywatnych, dzięki którym udawało się chociaż po części zachować sztukę nowoczesną jako istotną dla profilu kolekcji muzealnej. W latach czterdziestych łódzkie muzeum otrzymało w darze ogromny zbiór prac Władysława Strzemińskiego, trafiły do niego wszystkie zachowane rzeźby Katarzyny Kobro, a także spuścizna po zamordowanym w 1939 roku Karolu Hillerze.

Już od roku 1950, wraz z radykalizacją stanowiska komunistycznych władz w Polsce wobec kultury, rozbudowa kolekcji została zahamowana. Włączano do niej głównie obiekty przekazywane z depozytów innych podmiotów państwowych, pochodzące ze znacjonalizowanego mienia prywatnego (np. z ośrodka muzealnego w Walewicach). Nieliczne zakupy, np. obrazu *Portret żony artysty* Józefa Mehoffera, nie zmieniały tej sytuacji. Dlatego po trudnym okresie panowania realizmu socjalistycznego Marian Minich zdecydował się na próbę rozbudowania Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej przy pomocy kolekcjonerów artystów i ich zbiorów. Metoda sprawdzona w okresie międzywojennym, przede wszystkim ze względu na ograniczone środki finansowe, mogła być równie skuteczna w dobie komunizmu i centralizacji kultury. Udział twórców zapewniałby świeże i aktualne spojrzenie na merytoryczną stronę kolekcjonowania sztuki współczesnej, ale też możliwości działań i inicjatyw, które nie były łatwe do zrealizowania przez muzealną aparaturę administracyjną.

Wspomniana próba została podjęta w czasie „odwilży” w 1956 roku. Jerzy Kujawski i Marian Bogusz zaproponowali wtedy Marianowi Minichowi założenie Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Łodzi, którego celem miało być zgromadzenie nowej kolekcji współczesnej sztuki. Głównym animatorem przedsięwzięcia był Jerzy Kujawski<sup>21</sup>, na stałe prze-

---

21 J. Ojrzyński, *Jak to było w Muzeum Sztuki w Łodzi*, [w:] Jerzy Kujawski „*Maranatha*”, A. Turowski (red.), katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2005, s. 267–273; *Spuścizna po dyrektorze Marianie Minichu. Korespondencja dyrektora Minicha dotycząca darów i zakupów dzieł sztuki oraz kontaktów zagranicznych Muzeum Sztuki 1958–1959*, Archiwum Zakładowe, Dział Dokumentacji, Muzeum Sztuki w Łodzi, teczka BE5, 11/3 oraz 11/4.

bywający w Paryżu. Zbierał on głównie prace artystów związanych z ruchem „Phases”, reprezentującym najnowsze tendencje, którego sam był uczestnikiem. Bardzo szybko pozyskał dwa zespoły prac: pierwszy zawierał ich zaledwie osiem, drugi miał ich liczyć aż sto, niestety w 1958 roku Kujawski pochopnie zwrócił go twórcom, znużony zbyt długim oczekiwaniem na transport do Polski. Z tego drugiego zestawu Minich „odzyskał” jedynie nieliczne, np. gwasze Karla Ottona Götza. Niewątpliwie „dar Kujawskiego”, choć niewielki i pozostawiający poczucie straty w wyniku porywczego gestu niecierpliwego artysty, miał ogromne znaczenie dla odnowienia roli inicjatyw prywatnych w budowaniu zbiorów muzealnych w zmienionym krajobrazie politycznym. Podobnie jak kolekcja grupy „a.r.”, dar ten był również swoistym „oknem na świat”, pozwalającym zapoznać się z najnowszymi tendencjami z pierwszej ręki, u wybitnych twórców, takich jak tworzący obrazy w stylu art brut Enrico Baj, a przede wszystkim wybitny malarz pochodzenia chilijskiego Roberto Sebastian Matta Echaurren.

W okresie „odwilży” łódzkie muzeum współpracowało przy organizacji w Galerii Denise René w Paryżu wystawy „Precursors de l'art abstrait en Pologne” w 1957 roku, której kuratorem był Julian Przyboś, członek dawnej grupy „a.r.” Podtrzymywało także starania o zachowanie profilu zbiorów, zabiegając o dzieła sztuki najnowszej. Czuwał nad tym przede wszystkim Ryszard Stanisławski, kolejny już (w latach 1966–1990) dyrektor placówki.

#### **ABSTRACT:**

**The role of initiatives and private collections in Polish museology on the basis of the policy of creating collections in the Museum of Art in Łódź in the interwar and immediate post-war period in the 20th century**

The practice of creating museum collections is spread between two poles – private collecting and governmental cultural policy at the local and state levels. On the basis of the collections of the Museum of Art in Łódź, the author points out the social background of museology, the need to disseminate knowledge and culture, and to establish state and local identity from the beginning of the 20th century to the post-war period. The forebear of the

museum in Łódź was the collection of the Society of Friends of the Museum of Science and Art. The donation by Kazimierz Bartoszewicz, a historian from Cracow, represented a major breakthrough. It included source materials connected with the history and culture of 16th- to 18th-century Poland as well as a number of historical works by his father and grandfather, as well as the donor himself. As the author indicates, he decided to donate the collection not only because of the desire to disseminate the legacy of the Bartoszewicz family, but also because of the favourable political and cultural conditions for which Przeclaw Smolik, the then alderman of the City Council, a publicist and bibliophile, was to a great extent responsible. Legislation for the cultural and educational development of Łódź citizens, passed in the years 1928–33, were reflected in the museum's active operations, as well as in its reorganisation (from 1930 it functioned as the Jan and Kazimierz Bartoszewicz Museum of History and Art). This official focus on artistic activity formed the background for another major donation in 1931, initially as a long-term loan – the collection of the 'a.r.' group. Consisting of 112 works, it underpinned the first Museum of Modern Art in Poland. As early as in 1940s, the collection was enlarged by donations from Władysław Strzemiński and Katarzyna Kobro as well as the legacy of Karol Hiller. The Museum's artistic development, targeted at the avant-garde, was radically changed after World War II. The Communist state's new cultural policy led to the museum's collections being supplied with random objects and long-term loans from other institutions. An attempt at restoring the pre-war collecting strategy undertaken by Marian Minich, Director of the Museum in Łódź after 1956, was supported by the Society of Friends of the Museum of Modern Art in Łódź, founded by Jerzy Kujawski and Marian Bogusz. The 'Kujawski donation' made following this initiative confirmed the rightness of the cooperation. This direction in developing the Łódź collection was also continued by the next Director of the Museum, Ryszard Stanisławski.

#### PAULINA KURC-MAJ

historyk sztuki i kustosz w Dziale Sztuki Nowoczesnej Muzeum Sztuki w Łodzi. Absolwentka Uniwersytetu Łódzkiego i doktorantka Uniwersytetu Warszawskiego. Jej zainteresowania koncentrują się wokół sztuki XX wieku, przede wszystkim dwudzie-

stolecia międzywojennego – między innymi współtworzyła wystawy: „Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki” (Muzeum Sztuki w Łodzi, 2010/11) oraz „Un Mundo Construido: Polonia 1918–1939” (Circulo de Bellas Artes, Madrid, 2011). Była redaktorką katalogu i kuratorką wystawy „Zmiana pola widzenia. Druk nowoczesny i awangarda” (Muzeum Sztuki w Łodzi, 2014) oraz ostatnio współredaktorką i współkuratorką wystawy „Dada impuls. Kolekcja Egido Marzony” (Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015).

#### PAULINA KURC-MAJ

Art historian and curator at the Department of Modern Art at the Museum of Art in Łódź. Graduate of the University of Łódź and a PhD student at the University of Warsaw. She is primarily interested in 20th-century art, especially that of the interwar period. She has jointly created the following exhibitions: *Afterimages of Life. Władysław Strzemiński and Rights for Art* (Museum of Art in Łódź, 2010/2011) and *Un Mundo Construido: Polonia 1918–1939* (Circulo de Bellas Artes, Madrid, 2011). She curated and wrote the catalogue for the exhibition *Changing the field of view. Modern printing and the avant-garde* (Museum of Art in Łódź, 2014) and co-curated the exhibition *DADA impulse. The Egido Marzona Collection* (Museum of Art in Łódź, 2015).

## **POLSKA SZTUKA W PARYŻU W DRUGIEJ POŁOWIE XX WIEKU I JEJ WSPARCIE INSTYTUCJONALNE: ZBIORY, GALERIE, STOWARZYSZENIA. PRÓBA WSTĘPNEGO ROZPOZNANIA**

Jedną z najbardziej charakterystycznych cech polskiego życia artystycznego od ponad dwóch stuleci jest jego równoczesny rozwój w kraju i poza jego granicami. Paryż, od czasów Wielkiej Emigracji postrzegany jako „druga stolica Polski”, odegrał w nim wyjątkową rolę. Pod koniec XIX wieku stał się głównym celem artystycznych wędrówek Polaków<sup>1</sup>. W okresie międzywojennym był areną afirmacji międzynarodowej artystycznej pozycji niepodległej Polski. Wśród polskich twórców umacniał się mit Paryża, ugruntowany m.in. działalnością Komitetu Paryskiego, filii krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu, polskich galerii sztuki (np. Leopolda Zborowskiego, Zak oraz Art et Artistes Polonais), obecnością polskich stowarzyszeń artystycznych, a także kolekcji i kolekcjonerów. Twórcy i dzieła sztuki swobodnie krążyli pomiędzy Francją a Polską.

Włączenie Polski do „bloku wschodniego” po drugiej wojnie światowej i oddzielenie jej „żelazną kurtyną” od krajów zachodnich uniemożliwiło nieskrępowany przepływ artystów i dzieł. Dzięki polskim opozycyjnym ogniskom na Zachodzie ukształtował się odrębny, emigracyjny obieg artystyczny. Paryż, choć w mniejszym stopniu niż Londyn, znów stał się miejscem emigracji nie tylko politycznej, ale i kulturalnej. Wojna spowodowała jednak załamanie się dotychczasowego układu niezbędnych dla twórców partnerów, takich jak galerie, zbiory instytucjonalne, stowarzyszenia artystyczne. Należało więc wypracować nowy. Stolica Francji stała się terenem działań w dziedzinie kultury zarówno emigrantów, jak i oficjalnych czynników i przedstawicieli Polski Ludowej, występujących za pośrednictwem ambasady bądź Stacji Nauko-

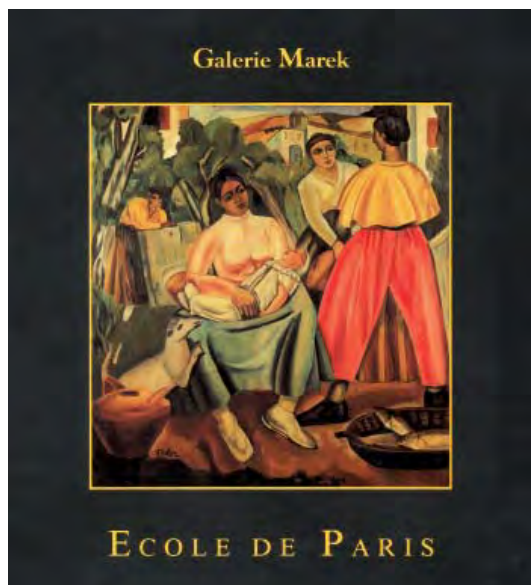
---

1 Literatura na temat roli, jaką odegrał Paryż w rozwoju polskiej sztuki przed II wojną światową jest bogata. Jej przegląd do 2009 r. przedstawia m.in. E. Bobrowska-Jakubowska, *La présence des artistes polonais en France – état des lieux de la recherche*, „Ligeia” 2009, nr 93–96; teźże, *Polish Artists in Paris, 1890–1914: Between International Modernity and National Identity*, [w:] *Foreign Artists and Communities in Modern Paris, 1870–1914*, S. Waller, K. Carter (red.), Ashgate 2015.

wej Polskiej Akademii Nauk. Działalność polskich czynników oficjalnych wymaga jednak odrębnych badań, nie będą więc jej tutaj poruszać.

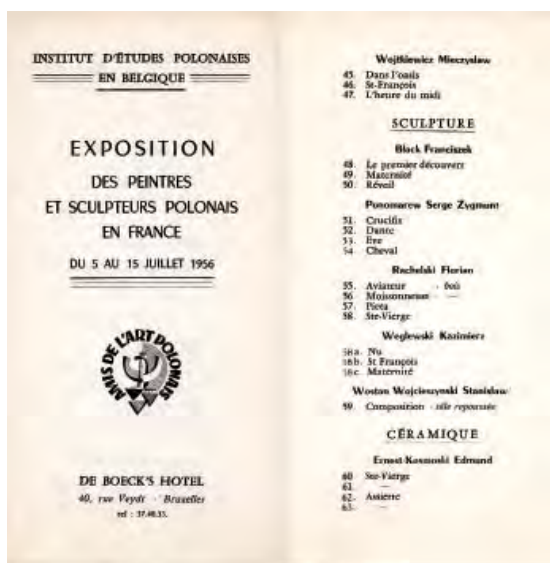
## Artyści i sztuka współczesna

Zarówno obecność artystów, jak i polskiej sztuki we Francji w drugiej połowie XX wieku została przebadana jedynie wyrywkowo. W Polsce komunistyczne władze nie sprzyjały studiom nad emigracją, zarówno z powodów politycznych, jak i finansowych<sup>2</sup>. Polscy badacze zamieszkali za granicą nie dysponowali odpowiednimi środkami, francuscy zaś nie byli zainteresowani tematem.



1. Okładka katalogu wystawy Ecole de Paris w Galerii Marek w Paryżu, 3 X - 10 XII 1990 (na okładce Adolphe Feder, Femmes à la fontaine, 1914)

2 Przełom nastąpił dopiero wraz ze zmianami po 1989 roku, a jego symbolem stała się sesja naukowa „Między Polską a światem” zorganizowana przez Instytut Sztuki PAN w 1991 roku; zob. *Między Polską a światem. Kultura emigracyjna po 1939 roku*, M. Fik (red.), Warszawa 1992. Por. m.in. Z. Grocholski, *Plastycy polscy w Paryżu*, „Kultura” 1948, nr 5, s. 153–154; E. Bobrowska-Jakubowska, *Artyści polscy we Francji po 1989 roku*, [w:] *Materiały międzynarodowej konferencji naukowej „Emigracja z Polski po 1989 roku”*, B. Klimaszewski (red.), Kraków 2002; *Libella. Galerie Lambert – szkice i wspomnienia*, t. 3, M. i A. Supruniuk (red.), Toruń 1998; M.A. Supruniuk, *Nowe rozdanie. Kobiety artystki w Galerie Lambert Zofii i Kazimierza Romanowiczów*, „Archiwum Emigracji” t. (1–2) 16–17, 2012; M. Foltzer, «Conversations provençales»: *les peintres polonais en France méditerranéenne de 1909 à nos jours : étude sur les influences et les échanges artistiques*, praca doktorska, Université de Provence, Aix-en-Provence 2007.



2. Exposition des peintres et sculpteurs polonais en France du 5 au 15 juillet 1956; de Boeck's Hôtel, Bruksela, druk ulotny

Powojenna polska kolonia artystyczna we Francji nie była jednorodna. Już od wczesnych lat XX wieku mieszkali tam twórcy urodzeni jeszcze w XIX stuleciu – m.in. rzeźbiarz Bolesław Biegas, malarze Mela Mutter, Henryk Hayden, Władysław Jahl, Moïse Kisling, graficy Konstanty Brandel i Ludwik Lille. Nieco młodsi, np. Władysław Łopuszński, pojawili się krótko przed wojną (1937). Kolejną grupę stanowili powojenni imigranci. Witold Januszewski

przeniósł się do Paryża z Barcelony, gdzie spędził okres wojenny, i to pomimo bardzo udanej wystawy, jaką tam miał w 1947 roku. Malarze Rudolf Blumberg<sup>3</sup>, Józef Czapski, Mieczysław Janikowski, Georges van Haardt<sup>4</sup> (Jerzy Brodnicki), Jan Ekiert, Edmund Ernest-Kosmowski, Mieczysław Lurczyński osiedlili się w stolicy Francji pod koniec lat czterdziestych.

3 Rudolf Blumberg ukończył w Polsce studia malarskie w pracowni Karola Tichego w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1934-1939. Losy wojenne rzuciły go do Francji, gdzie w latach 1946-1948 studiował w paryskiej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych. Był jednym z założycieli Związku Artystów Polskich we Francji w 1951 roku.

4 Jerzy Brodnicki (ps. Georges van Haardt) (1907–1980), mieszkający w Paryżu w latach 1950–1980, w młodości zaprzyjaźniony z Bruno Schulzem, Julianem Tuwimem, Michałem Choromańskim, jest praktycznie zupełnie nieznanym miłośnikom sztuki w Polsce, choć jego paryska, a nawet europejska kariera była bardzo interesująca. Jego prace, utrzymane w duchu abstrakcji lirycznej, często były inspirowane filozofią Dalekiego Wschodu. Posiadają je m.in. muzea w Nowym Jorku, Los Angeles, Paryżu, Saint-Etienne, dużą ich liczbę rodzina ofiarowała (za namową piszącej te słowa) po śmierci wdowy po artyście Bibliotece Polskiej w Paryżu w początkach lat dziewięćdziesiątych XX wieku.

Kolejna grupa artystów znalazła się we Francji w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Ich przyjazdy zainaugurował w 1959 roku Jan Lebenstein, zdobywca Grand Prix na paryskim Biennale Młodych. W 1962 roku przybyła tam Joanna Wierusz-Kowalska, rok później Alina Szapocznikow, a także Roman Cieślewicz. Od 1966 roku przebywa we Francji malarz Wojciech Siudmak. Rzeźbiarz Paweł Jocz działał tam od 1967 roku, podobnie Grégoire Soberski-Zbrozczyk, ilustrator, malarz i architekt, a od 1970 roku Tomek Kawiak. Malarz, rysownik, ilustrator i karykaturzysta Adam Piotr Teper przybył do Paryża w 1975 roku. Malarz i grafik Roman Opałka przeniósł się do Francji w 1977 roku, podobnie jak Zofia Mosiądz i Małgorzata Paszko. W skład emigracji solidarnościowej, która dotarła do Francji w latach 1980-1984, weszli przede wszystkim ludzie młodzi – studenci lub absolwenci szkół artystycznych, m.in. malarze Bogdan Korczowski, Teresa Tyszkiewicz, Gabriela Morawetz, rzeźbiarka Ludwika Grażyna Ogorzelec. Brak systematycznych badań na ten temat, lecz można przypuszczać, że w powojennym Paryżu działało kilkuset polskich artystów<sup>5</sup>.

## Związki artystów

Tradycyjnie już od końca XIX wieku polscy artyści osiedleni we Francji zrzeszali się w stowarzyszeniach o charakterze narodowym<sup>6</sup>. Celem każdego z tych towarzystw było zjednoczenie artystów pod hasłem wspólnoty narodowej, promocja we Francji polskiej sztuki w formie wystaw, konferencji, spotkań, wreszcie pomoc potrzebującym twórcom. Trwałym śladem tej działalności są bibliofilskie często katalogi organizowanych przez nie imprez.

---

5 Ustalenia jedynie orientacyjne; por. E. Bobrowska-Jakubowska, *From Poland into the wide world. Polish artists in other countries' culture*, „Gazeta Antykwaryczna” 2004, numer specjalny, s. 30–33; tejsze, *Le milieu artistique polonais en France*, [w:] *Polonia. Des Polonais en France de 1830 à nos jours*, J. Ponty (red.), Paris 2011, s. 166–172.

6 Por. tejsze, *Środowisko artystów polskich we Francji 1900-1995*, „Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich” 1997, z. 8; tejsze, *Artyści polscy we Francji 1890–1918. Wspólnoty i indywidualności*, Warszawa 2004.



Pierwsze wysiłki w sprawie integracji polskiego środowiska artystycznego w Paryżu po okresie wojennego rozproszenia podjął już w 1944 roku malarz i grafik Ludwik Lille (1897–1957). Początkowo organizowano ekspozycje rewindykujące polską tożsamość narodową ich uczestników. W Galerie des beaux-arts w Paryżu, przy Faubourg Saint-Honoré 40, na zorganizowanej przez stowarzyszenie l'Amitié Franco-Polonaise i trwającej od 31 stycznia do 14 lutego 1948 roku „Exposition des Artistes Polonais résidant en France” pokazano półtorej setki prac sześćdziesięciu dwóch artystów, w tym m.in. pośmiertnie Olgi Boznańskiej, Józefa Pankiewicza i Louisa Marcoussisa. Rok później odbył się „Salon artystów na uchodźstwie”. W latach 1948–1951 Lille, Olesiewicz, Grabowski, Rennert, Cyankiewicz, Zielenkiewicz, Gąsiorowski, Prochaska, Muter, Black, Ordynska, Ernest-Kosmowski podejmowali próby rejestracji Association des Artistes Peintres, Sculpteurs et Graveurs Polonais en France. Na koncie aktywistów na rzecz stowarzyszenia zapisać trzeba udział jego przyszłych członków w Międzynarodowej Wystawie Sztuki Religijnej w Rzymie w 1950 roku.

Ostatecznie w 1951 roku zarejestrowano stowarzyszenie pod nazwą Związek Artystów Polskich we Francji<sup>7</sup>, ze Zdzisławem Cyankiewiczem, a następnie Edmundem Ernestem-Kosmowskim na czele. Jego celem miało być wspieranie artystów w sferze administracyjnej i materialnej, a także organizacja wystaw. Związek działał formalnie przez cały okres powojenny. Wielka wystawa ZAP w Domu Polskim przy rue Crillon w Paryżu odbyła się w roku 1952. W tym samym roku urządzono w Paryżu w Seminarium polskim „Exposition d'art sacré des artistes polonais à Paris”, z udziałem m.in. Konstantego Brandla, Franciszka Blacka, Stanisława Grabowskiego, Antoniego Teslara. W 1954 roku Związek zorganizował również w Paryżu wystawę sztuki religijnej „Notre Dame dans l'art”, z udziałem trzydziestu pięciu twórców reprezentujących różne pokolenia, od Brandla i Stryjeńskiej po Witolda Januszewskiego i Wostana. Małeńki, ale ilustrowany katalog poprzedził słowem wstępnym francuski krytyk

---

7 Tejże, *Les associations artistiques polonaises en France: traditions, prédécesseurs, continuité...*, [w:] *Union des Artistes Polonais en France*, katalog wystawy, 2 – 21.10.1995, Maison Pour Tous, Les Ulis.

Robert Vrinat<sup>8</sup>. W 1956 roku grupa nosząca nazwę Amis de l'art polonais (Przyjaciele Polskiej Sztuki) przygotowała „Wystawę malarzy i rzeźbiarzy polskich we Francji”<sup>9</sup> z udziałem dwudziestu trzech – przeważnie tych samych co dwa lata wcześniej artystów – w Brukseli, w Boeck's Hôtel. W 1959 roku urządzono w Lille „Pierwszy salon artystów polskich we Francji”<sup>10</sup>. Początkowy entuzjazm zaczął jednak wygasać. Stopniowo, wraz z przeprowadzką prezesa Kosmowskiego do Honfleur, działalność Związku osłabła. W 1977 roku starała się ją ożywić Zofia Couret-Kulaszyńska. Śmierć Kosmowskiego w 1985 roku, a następnie ostatniej prezeski Z. Couret-Kulaszyńskiej położyła temu kres<sup>11</sup>.

## Galerie sztuki

Galerie sztuki współczesnej prowadzone w Paryżu przez Polaków odegrały istotną rolę w kształtowaniu polskiego środowiska artystycznego. Nadawały one przypadkowym i nieskoordynowanym usiłowaniom organizatorskim konkretny kierunek i politykę. Najważniejsza z nich była niewątpliwie Galeria Lambert Kazimierza i Zofii Romanowiczów. Na marginesie trzeba zaznaczyć, że w monumentalnej pracy Julie Verlaine<sup>12</sup> poświęconej galeriom sztuki współczesnej w Paryżu w latach 1944–1970 nie ma słowa o jakiegokolwiek polskiej galerii. Galeria Lambert, dla Polaków mająca duże znaczenie, w monografii znalazła się jedynie jako punkt na mapie Paryża.

---

8 «*Notre Dame dans l'art*», 31 octobre au 15 novembre 1954, *Séminaire polonais à Paris*, katalog wystawy (wstęp: R. Vrinat).

9 „Wystawa malarzy i rzeźbiarzy polskich we Francji”, Boeck's Hôtel, Bruxelles 1956.

10 «1er Salon des Artistes Polonais en France»; du 18 avril au 10 mai 1959, organisé par les Amis de l'art. Polonais, 11bis avenue de Ségur, Paris, et publié par Cercle Polonais, 107, rue Royale, Lille, z udziałem 33 artystów.

11 Próby ożywienia działalności Związku przez emigrację solidarnościową i postsolidarnościową wykraczają poza ramy niniejszego tekstu.

12 J. Verlaine, *Les Galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944–1970*, Paris 2012.

Z polskiego punktu widzenia jej działalność została już opisana, choć może niezbyt wyczerpująco<sup>13</sup>.

Przygoda Romanowiczów ze sztuką zaczęła się w 1958 roku<sup>14</sup>. Urządzili oni wówczas Galerię Lambert w zwalniającym się właśnie pomieszczeniu przylegającym do istniejącej już przy ulicy Świętego Ludwika 12 na wyspie księgarni Libella. Galeria wzięła nazwę od położonego nieopodal Hôtel Lambert, od połowy XIX wieku paryskiej rezydencji Czartoryskich. Jak zgodnie podają piszący o historii galerii, główną rolę w wypracowaniu jej profilu i wyborze artystów odegrał Konstanty Jeleński. W 1955 roku był on wśród inicjatorów projektu Międzynarodowej Wystawy Młodej Sztuki „*Presentir une réalité en acte et en mouvement*”, której kolejne odsłony pokazano w Rzymie, Brukseli i Paryżu z udziałem artystów z Francji, USA, Włoch, Wielkiej Brytanii, Belgii, Holandii, Szwajcarii i Polski. Jeleński, obywatel świata, zasugerował Romanowiczom udostępnienie galerii artystom wszelkich narodowości, bez ograniczania jej, w przeciwieństwie do księgarni Libella, do polskiego obszaru kulturalnego. W galerii wystawiali Japończycy, Francuzi, Czesi i Słowacy, Serbowie, Chorwaci, Węgrzy, Rumuni, artyści z USA, Hiszpanii, Niemiec, Anglii, Argentyny, Australii, Korei Południowej, Izraela, a nawet Pakistanu, Mali, Etiopii, Indii, Nigerii, Senegal, Paragwaju i Sudanu. Spośród Polaków Romanowiczowie wystawiali głównie artystów z kraju. Ekspozycje prac emigrantów były rzadkością, choć np. w 1974 roku miał tam wystawę paryski twórca Witold Januszewski.

W latach dziewięćdziesiątych w Paryżu działały trzy polskie galerie sztuki współczesnej: Modern Art Gallery prowadzona przez Teresę Kasprzyk-Bilal, Galerie Dmochowski oraz Galerie Koralewski. Żadna z nich nie chciała ograniczać się do prezentowania sztuki polskiej, niemniej jednak w ich programie polscy artyści zajmowali pozycję uprzywilejowaną. Galerie Koralewski w dzielnicy Beaubourg, specjalizującą się w sztuce współczesnej – nie tylko polskiej – założył w 1988 roku historyk sztuki Tadeusz Ko-

---

13 *Libella Galerie Lambert. Szkice i wspomnienia*, M.A. Supruniuk (red. i oprac.), Toruń 1998. W toruńskim Archiwum Emigracji w Bibliotece UMK znajdują się materiały źródłowe, archiwalia i korespondencja dokumentujące działanie galerii.

14 J. Lebenstein wspomina, że o projekcie galerii usłyszał już w 1957 roku. Por. [J. Lebenstein], *Polski Paryż*, rozmowa [M. Smorąg] z Janem Lebensteinem, „*Ex Libris*” 1994, nr 44 s. 2–3.

ralewski, absolwent historii sztuki na Sorbonie oraz Institut Supérieur des Carrières Artistiques (ICART). Twórca i właściciel tej działającej od ponad ćwierćwiecza galerii w wyborze artystów kieruje się wyłącznie własnym gustem, stawiając bardzo wysoko poprzeczkę jakości. Promuje on techniki „klasyczne”, takie jak malarstwo, rysunek, grafika i rzeźba. Wśród artystów galerii, obok obcych nazwisk: Decaux, Dumas, Laillier, Bouman, de Pignol, Strubel, Ruseler, Cassel, Stamopoulou, Seydoux, Cerredo, są również polsko-brzmiące: Cześniak, Paszko, Sobociński, Szurek... Koralewski uczestniczy w renomowanych salonach i targach sztuki, takich jak Saga, Découvertes, FIAC, Salon de Mars, St'art, Art Paris, Art Elysées, i publikuje poważne katalogi.

Musée-galerie de Beksiński, czyli Galerie Dmochowski działała w latach 1989–1995 przy ulicy Quicampoix. Według Piotra Dmochowskiego, jej właściciela, „założeniem jej było popularyzowanie sztuki Zdzisława Beksińskiego”<sup>15</sup>. Można domniemywać, że galeria narodziła się z pasji kolekcjonerskiej. Modern Art Gallery, kierowana przez Teresę Bilal-Kasprzyk, po kilku latach działalności przerodziła się w istniejącą obecnie Galerie Art Montparnasse.

Choć galeria Bénézit, która mieściła się pod nr 29 rue de Seine, nie była polską galerią *sensu stricto*, to jednak wystawiała Polaków. W latach 1955–1967 prezentował tam swe prace regularnie Jan Waclaw Zawadowski, w latach 1960–1961 Arika Madeyska<sup>16</sup>, w 1961 i 1964 roku Józef Czap-  
ski, a w 1965 roku Jean Kwiatkowski. Było to możliwe zapewne dlatego, że w galerii pracowała Polka, Lunia Choroszczo<sup>17</sup>, onegdaj jedna z ulubionych modelek Modiglianego.

---

15 P. Dmochowski, *Zmagania o Beksińskiego*, nakładem autora, Ciechanów 1996 (tytuł oryginału: *Notes sur la situation générale. Historique d'un échec*).

16 Por. Jerzy Andrzejewski, *Dziennik paryski* (1), „Kwartalnik Artystyczny. Kujawy i Pomorze” 2000 nr 1 (25) s. 16, 19–20.

17 Lunia Choroszczo, primo voto Czechowska, bliska przyjaciółka Leopolda Zborowskiego i artystów, z którymi on był związany, a w szczególności Amedeo Modiglianego, który namalował liczne jej portrety (por. Ambrogio Ceroni, *Amedeo Modigliani peintre, suivi des „Souvenirs” de Lunia Czechowska*, Edizioni del Milione, Mediolan 1958).

## Sztuka historyczna

Pokaźne rzesze artystów i w ogóle Polaków, którzy przewinęli się przez Francję od początków imigracji, musiały pozostawić po sobie ślady w postaci dzieł. Prowadzone pomimo panującego reżimu badania, m.in. przez Władysławę Jaworską, doprowadziły do wielkich odkryć i spektakularnych repatriacji dzieł Władysława Ślewińskiego<sup>18</sup> i Tadeusza Makowskiego<sup>19</sup>. W latach pięćdziesiątych zgodnie z ostatnim życzeniem Olgi Boznańskiej udało się sprowadzić do Muzeum Narodowego w Krakowie zawartość jej pracowni. Jednak duża część historycznej produkcji artystycznej emigracyjnych artystów nadal się znajduje we Francji.

## Galerie i zbiory

### MONTRÉSOR

Ten historyczny zbiór należy traktować jako zamknięty. Jego zawartość została dokładnie opisana<sup>20</sup>. W zamku zebrano około stu obrazów i rzeźb, m.in. mających związek z powstaniem styczniowym, takich jak *Kosynierzy*<sup>21</sup> Stanisława Chlebowskiego, *Szlachta i lud*<sup>22</sup> oraz *Kat i ofiara*<sup>23</sup> Leona Kaplińskiego, *Warszawa 8 kwietnia 1861*<sup>24</sup> Tony'ego Roberta-Fleury'ego. Znaleźć

18 W. Jaworska, *W kręgu Gauguina. Malarze Szkoły Pont-Aven*, Warszawa 1969; *Władysław Ślewiński 1854–1918. Wystawa monograficzna*, W. Jaworska (red.), Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1983; teźże, *Władysław Ślewiński*, Warszawa 1984, i późniejsze publikacje tej autorki.

19 Teźże, *Tadeusz Makowski 1882-1932: malarstwo, rysunki, grafika*, Warszawa 1960; teźże, *Tadeusz Makowski: życie i twórczość*, Warszawa 1964; teźże, *Tadeusz Makowski, polski malarz w Paryżu*, Wrocław 1976, i in.

20 Por. A. Ryszkiewicz, *Kolekcjonerzy i miłośnicy*, Warszawa 1981; T.F. de Rosset, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795–1918: między „skarbnicą narodową” a galerią sztuki*, Toruń 2005.

21 Stanisław Chlebowski (1835-1884), *Kosynierzy*, 1863, o/d, 19 x 15 cm.

22 Leon Kapliński (1826-1873), *Szlachta i lud*, 1863, o/p, 119 x 98 cm.

23 Leon Kapliński, *Kat i ofiara*, 1864, o/p, 140 x 101 cm.

24 Tony Robert-Fleury (1873–1911), *Warszawa 8 kwietnia 1861*, 1866, o/p, 303 x 470 cm.

tam można również dzieła Artura Grottgera, Teofila Kwiatkowskiego, Henryka Rodakowskiego, Juliusza i Wojciecha Kossaków, Jacka Malczewskiego. Rzeźbę reprezentują popiersia w większości członków rodziny Braniczkich dłuta Marcellego Guyskiego, prace Teofila Lenartowicza, Władysława Oleszczyńskiego, Edwarda Wittiga.

### **BIBLIOTEKA POLSKA**

Biblioteka Polska w Paryżu, założona w 1838 roku, będąca przedmiotem licznych opracowań<sup>25</sup>, była pierwszą instytucją, której rolą było utrzymanie tożsamości narodowej emigrantów i ochrona skarbów narodowej kultury w celu przekazania ich do wolnej ojczyzny. Początkowo jej zbiory miały charakter pamiątkowo-historyczny, dopiero po drugiej wojnie światowej stała się miejscem gromadzenia kolekcji artystycznych<sup>26</sup>. Pierwsze lata powojenne obfitowały w dary tak znacznej wartości, jak olejny *Stańczyk*, przypisywany Janowi Matejce, *Rycerz w kwiatach* Leona Wyczółkowskiego, *Portret George Sand* Napoleona Iłakowicza. Analiza sprawozdań<sup>27</sup> dyirekcji z pierwszego powojennego dziesięciolecia nasuwa pewne wnioski na temat przyczyn ówczesnego wzbogacenia Biblioteki. Jedną z nich była zapewne kwestia psychologiczna. Tragedia drugiej wojny światowej, straty, jakie poniosło polskie dziedzictwo narodowe, w tym m.in. Biblioteka Polska w Paryżu, skłaniały do ochrony i uratowania tych nielicznych skarbów, które przetrwały wojnę. Wobec podziału politycznego na kraj i emigrację miały się one stać świadectwem nie tylko polskiej kultury, ale kultury niezależnej i przeczekać kolejny okres zniewolenia ojczyzny. W obliczu procesów dotyczących własności Biblioteki Polskiej kierujące nią emigracyjne Towarzystwo Historyczno-Literackie starało się zgromadzić własną kolekcję, by uwiarygodnić swoją pozycję opiekuna zbiorów. Dążenie to zaowocowało licznymi darami<sup>28</sup> dzieł polskich artystów emigracyjnych XIX i XX wieku.

25 F. Pułaski, *Biblioteka Polska w Paryżu w latach 1893-1948*, Paryż 1948, s. 176–177.

26 Por. E. Bobrowska-Jakubowski, *Le milieu des artistes polonais en France 1890–1918. Communautés et individualités*, dysertacja doktorska, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris 2001, s. 439–447.

27 *Compte rendu de l'activité pour les années 1946–47 -- 1956–57*, Société historique et littéraire polonaise, Paris 1959, s. 34.

28 Tamże, s. 35.

Wśród ofiarodawców znaleźli się m.in. historyk sztuki Denise Wrotnowska, Rosa Bailly, kolekcjonerzy Karol Smólski, Wiesław Dąbrowski, Leon Kostecki, Franciszek Studziński, Franciszek Pułaski, Kazimierz Woźnicki, Jan Szymański, Henri de Montfort, Władysław Dąbrowski, a także Maria Zielińska. Dwie duże donacje wpłynęły na początku lat pięćdziesiątych. Pierwszą z nich był zapis Camille'a Gronkowskiego, historyka sztuki polskiego pochodzenia, kustosa francuskich muzeów i kolekcjonera, honorowego prezesa Towarzystwa Historyczno-Literackiego. Jego kolekcja obejmująca około stu pięćdziesięciu rysunków i obrazów, a także rzemiosło artystyczne, głównie porcelanę, w tym również dalekowschodnią<sup>29</sup>, nie miała charakteru polskiego, poza nielicznymi wyjątkami, takimi jak rysunki Jana-Piotra Norblina czy Kazimierza Wojniakowskiego. Drugą ważną donację uczynił na przestrzeni kilku lat Bolesław Biegas. Objęła ona zarówno jego własne prace: rzeźby, obrazy, rysunki, a ponadto archiwa (korespondencja, fotografie), jak i dzieła innych artystów, m.in. Olgi Boznańskiej, Gustawa Gwozdeckiego, Paula Troubetskoya. W tym samym czasie wpłynęły do kolekcji prace Olgi Boznańskiej pochodzące od innych donatorów. Bogaty zbiór grafik Konstantego Brandla ofiarował siostrzeniec artysty, Witold Leitgeber, a uzupełnił go dar Renée Hildt.

Kolekcję artystyczną Biblioteki Polskiej można zaklasyfikować jako zbiór poloników. Zbudowana przede wszystkim za pomocą darów, bez konkretnego planu, jest ona przypadkowa, a jednocześnie reprezentatywna, zwłaszcza dla polskiej sztuki powstającej we Francji. Spośród dziewiętnastowiecznych twórców są w niej reprezentowani Walenty Wańkowicz, Henryk Rodakowski, Teofil Kwiatkowski, Leon Kapliński, Stanisław Chlebowski, Wojciech Gerson, Anna Bilińska, Andrzej Mniszech, Emil Boratyński. Artysty działający w XX wieku to Gustaw Gwozdecki, Tadeusz Makowski, Jan, Tadeusz i Adam Stykowie, Włodzimierz Terlikowski, Teodor Axentowicz, Leopold Gottlieb, Władysław Ślewiński, Waclaw Zawadowski, Stefan Kergur,

---

29 Trudna sytuacja finansowa Towarzystwa Historyczno-Literackiego w latach siedemdziesiątych była przyczyną częściowego rozproszenia kolekcji Gronkowskiego. Wśród wyjątkowej jakości rysunków z XVIII i XIX wieku wyróżniają się prace François Bouchera, Jeana-Baptiste'a Greuze'a, Carle'a van Loo, Eugène'a Delacroix, Augustina Pajou, Eugène'a Devérii.

a także Józef Pankiewicz, Olga Boznańska, Alfred Świeykowski, Bolesław Bałzukiewicz, Jan Rubczak... Dzieła z okresu powojennego, a w szczególności współczesne, są tam rzadkie: dwa większe zespoły stanowią prace Georges'a van Haardta i Jana Ekierta. Mniej liczne są dzieła Ludwika Lillego, Eleonory Reinholdt, Mieczysława Janikowskiego, Zdzisława Cyankiewicza, Tadeusza Brudzyńskiego, Andrzeja Lewandowskiego. Na kolekcję rzeźb składają się dzieła Teofila Lenartowicza, Cypriana Godebskiego, a także Władysława Oleszczyńskiego, „oficjalnego” rzeźbiarza Wielkiej Emigracji. Rzeźbiarzy czynnych we Francji w pierwszej połowie XX wieku reprezentują prace Franciszka Blacka, Edwarda Wittiga, Wandy Jurgielewicz, pojedyncze rzeźby Anastazego Lepi, Konstantego Laszczki, Marcellego Guyskiego, Stanisława Jackowskiego. Osobną grupę stanowią rzeźby wspomnianego wyżej Bolesława Biegasa.

### **INSTYTUT LITERACKI „KULTURA”**

Liczący około stu pięćdziesięciu obiektów zbior dzieł sztuki w posiadaniu Instytutu Literackiego nie był do tej pory przedmiotem systematycznych badań. W 2011 roku zinventaryzował go Krzysztof Zagrodzki i sporządzony przez niego zwięzły opis jest podstawą mojej analizy<sup>30</sup>. Dzieła trafiły do „Kultury” w większości jako dary. Są one świadectwem, jak pisze Zagrodzki, „wizyt, kontaktów, często przyjaźni” z artystami związanymi z „Kulturą”. Należał do nich mieszkający przez wiele lat w domu w Maisons-Laffitte Józef Czapski, którego dzieł jest tam najwięcej. Są to portrety, zwłaszcza intelektualistów, którzy w Maison-Laffitte żyli lub bywali: Jerzego Giedroycia, Zygmunta Hertza, Marka Hłaski, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Stefana Kisielewskiego, Józefa Łobodowskiego, Sławomira Mrożka; ponadto sceny rodzajowe i martwe natury, a także liczne prace na papierze (tusz i akwarela), sięgające nawet pobytu artysty w Iraku w czasie drugiej wojny światowej. Twórczość Jana Lebensteina reprezentuje kilka prac, m.in. *Sainte Paula*, *Image Double*, *Enlèvement de l'Europe*. W pokoju Zygmunta Hertza można zobaczyć słynne okno wykonane w latach siedemdziesiątych, którego panele przedstawiają motywy z cyklu *Folwark zwierzęcy*.

---

30 K. Zagrodzki, *Kolekcja sztuki*, <http://kulturaparyska.com/pl/obrazy-glosy/kolekcja-sztuki> [dostęp: 10.10.2014].



W zbiorze są też prace m.in. Ariki Madeyskiej, Nikifora, Jana Cybisa, Rafała Malczewskiego, Włodzimierza Terlikowskiego, Marka Oberländera, grafiki Konstantego Brandla, Wojciecha Jastrzębowski, Zdzisława Czermańskiego i Tadeusza Kulisiewicza. Innym niż polski akcentem artystycznym w kolekcji „Kultury” są prace towarzyszy życia Konstantego Kota Jeleńskiego, argentyńskiej artystki Leonor Fini.

### **KOLEKCJONERZY, MARSZANDZI, GALERIE**

Na dokładne przedstawienie zarówno kolekcji, jak i posiadaczy polskiej sztuki, którzy nie pretendują do miana zbieraczy, jest dziś jeszcze za wcześnie. Stan wiadomości na ten temat jest zdecydowanie większy niż prawo do ich publikacji, ze względu choćby na ochronę danych osobowych i uszanowanie chęci zachowania anonimowości.

Wśród kolekcjonerów, którzy zajmowali się m.in. polskimi artystami wymienić trzeba Angelo Sommarugę (1857, Mediolan – 1941, Mediolan), włoskiego wydawcę, dziennikarza i marszanda. Rozpoczął karierę jako dziennikarz i wydawca w Cagliari. Następnie prowadził działalność wydawniczą w Bolonii, później w Rzymie, gdzie w latach 1881–1885 lansował autorów tak nowatorskich, jak Gabriel d’Annunzio, Giosuè Carducci, Edmund de Amicis. W 1885 roku uciekł z Włoch do Buenos Aires w związku ze skandalem wokół czasopisma „Le Forche Caudine”. W Argentynie zajął się handlem sztuką, który prowadził również w Stanach Zjednoczonych. Popularyzował m.in. twórczość włoskich impresjonistów, tzw. Macchiaioli. Po powrocie do Europy i osiedleniu się w Paryżu nadal uprawiał zawód marszanda, tworząc równocześnie własną kolekcję, w której znalazły się dzieła Francuzów, a także Amerykanów, np. George’a Oberteuffera (1878–1940), oraz Polaków działających wówczas w Paryżu, m.in. Olgi Boznańskiej i Eugeniusza Zaka. Kolekcję odziedziczyła jego córka Maria Caputo. W 1947 roku jej syn Gildo Caputo (1904–1987) założył w Paryżu Galerie Billiet-Caputo, którą prowadził wspólnie z Myriam Prévot. Od końca 1950 roku prowadził Galerie de France w Paryżu<sup>31</sup>.

---

31 Por. m.in. J. Krasnodębska, *Angielka w Paryżu*, „Archiwum Emigracji” t. (1–2) 16–17, 2012, s. 165.

W pierwszej połowie XX wieku polską sztukę gromadził Karol Smólski (1864–1952), zamieszkały w Paryżu tłumacz generalny francuskiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych<sup>32</sup>, członek Towarzystwa Polskiego Literacko-Artystycznego, zaprzyjaźniony z polskimi artystami czynnymi we Francji, m.in. Cyprianem Godebskim, Olgą Boznańską, a także Alfredem Świeykowskim. W latach 1933–1950 przekazał w darze Muzeum Narodowemu w Warszawie kilkadziesiąt prac (obrazów, rysunków i rzeźb) artystów polskich i obcych, w tym Boznańskiej, Godebskiego, Józefa Chełmońskiego, Świeykowskiego, Henri Rousseau. Obdarował także Muzeum Chopina w Warszawie. Był wychowankiem paryskiej École des Beaux-Arts i sam zajmował się malarstwem. Jego obrazy znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie i Biblioteki Polskiej w Paryżu.

Polska sztuka znalazła się także w posiadaniu Włodzimierza Bugiela (1872–1937), doktora medycyny, antropologa, etnologa, etnografa, historyka medycyny, członka korespondenta krakowskiej Akademii Umiejętności, żarliwego polskiego patrioty. Do Francji przybył w 1891 roku. W czasie studiów medycznych w Paryżu przesyłał liczne korespondencje z Francji do krajowych tytułów, m.in. „Dziennika Poznańskiego”, „Przeglądu Tygodniowego” i „Prawdy”. Współpracował również z prasą francuską. Działalności dziennikarskiej zaprzestał w 1907 roku z powodu rozległej praktyki lekarskiej. Zajmował się ponadto tłumaczeniem zarówno tekstów specjalistycznych, jak i literatury, uprawiał krytykę literacką i artystyczną. Był czynnym członkiem polskich towarzystw artystycznych i literackich w Paryżu, m.in. Towarzystwa Polskiego Artystyczno-Literackiego, a następnie Towarzystwa Artystów Polskich w Paryżu. Na ich forum wygłaszał liczne odczyty na tematy polityczne, ekonomiczne, kulturalne, artystyczne, literackie. Był zaprzyjaźniony z wieloma polskimi artystami przebywającymi w Paryżu, m.in. Olgą Boznańską i Bolesławem Buyką, których także leczył. Zgromadził prace wielu polskich twórców, oprócz Boznańskiej m.in. Luni Drexler, Wacława Szymanowskiego, Jana Stanisławskiego, Władysława Ślewińskiego. Jego

---

32 Bywa błędnie określany jako pracownik Ambasady Polskiej w Paryżu, por. A. Król, *Boznańska nieznaną*, Zamek Księżąt Pomorskich w Szczecinie, Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Galeria Sztuki Współczesnej w Sopocie, Galeria Turleja w Krakowie, Szczecin 2005, s. 170.

kolekcję odziedziczył nieżyjący już syn, również lekarz, Jean Bugiel. W początku XXI wieku została ona rozproszona.

Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich, sformowana w Paryżu, została następnie przeniesiona do Polski. Znalazły się w niej przede wszystkim prace Meli Muter oraz bliskich jej, również związanych z Paryżem artystów: Leopolda Gottlieba, Gustawa Gwozdeckiego, Alicji Halickiej, Władysława Jahla, Władysława Ślewińskiego, Eugeniusza Zaka. Kolekcja ta jest dziś dobrze znana i opisana<sup>33</sup>.

Kolekcja Ewy i Wojciecha Fibaków tylko częściowo była związana z Francją, gdzie Fibakowie posiadali jedną z rezydencji. Za to historyczna już dziś wystawa<sup>34</sup> tej kolekcji w 1992 roku otworzyła drogę wielu prezentacjom zarówno zbiorowym, jak i monograficznym dzieł artystów związanych przede wszystkim z Paryżem, m.in. Moïse'a Kislinga, Romana Kramsztyka, Aliny Szapocznikow, Simona Mondzaina, Jana Wacława Zawadowskiego, Gustawa Gwozdeckiego, Eugeniusza Zaka, Józefa Pankiewicza, a nawet Konstantego Brandla. Trudno dziś przecenić wpływ tego zbioru na polskie kolekcjonerstwo przełomu XX i XXI wieku. Wszyscy kolekcjonerzy, zarówno za granicą, jak i w kraju – Tom Podl, Janusz Wolanin, Krzysztof Musiał, Marek Roefler – świadomie lub nie do niej się odwołują i z nią porównują.

Kolekcja Bogdana Jakubowskiego<sup>35</sup>, mieszkającego w Paryżu od 1974 roku, narodziła się na początku lat osiemdziesiątych. „Prace do kolekcji, gro-

---

33 Np. *Mela Muter (Maria Melania Mutermilch 1876–1967). Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich*, B. Brus-Malinowska, B. Nawrocki (red.), katalog wystawy, grudzień 1994-luty 1995, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1994; *Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich. Malarstwo polskie*, B. Brus-Malinowska, B. Nawrocki (red.), Warszawa 1994; *Mela Muter. Portrety. Z kolekcji Bolesława i Liny Nawrockich*, Pałac Radziejowicki, Radziejowice 2005; *Mela Muter. Krajobrazy. Z kolekcji Bolesława i Liny Nawrockich*, Pałac Radziejowicki, Radziejowice 2005; *Mela Muter. Malarstwo. Peinture*, M.A. Supruniuk (red.), katalog wystawy, Muzeum Uniwersyteckie, Toruń 2010.

34 *Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków. Polish Painting in the Ewa and Wojtek Fibak Collection*, katalog wystawy, MNW, 23.05 – 9.08, MNP, 22.08 – 25.10, Warszawa 1992.

35 *Polska awangarda malarska 1950–1970 z kolekcji Bogdana Jakubowskiego. Depozyt w Muzeum Narodowym w Gdańsku, Paryż/Gdańsk 2004.*

madzonej z rozmysłem, bez względu na panujące mody, pozyskiwał jej twórca zarówno w kraju, jak i za granicą<sup>36</sup>. Od 1985 roku wyspecjalizował się on w zbieraniu malarstwa nieprzedstawiającego, autorstwa nie tylko Polaków, ale także Belgów i Francuzów. Wśród reprezentowanych w niej około trzydziestu artystów tylko kilku związanych było z Paryżem: Mieczysław Janikowski, Edward Krasiński, a przede wszystkim Jan Lebenstein, którego wiele prac znajduje się w tym zbiorze.

Kolekcja Wojciecha Borzobohatego zawiera prace Olgi Boznańskiej, Gustawa Gwozdeckiego, Stanisława Eleszkiewicza, a także twórców ze szkoły wileńskiej: Bronisława Jamontta, Ludomira Slendzińskiego. W Paryżu istnieje także bardzo bogata kolekcja malarstwa artystów żydowskich z pokaźną liczbą prac polskich twórców pochodzenia żydowskiego, a wśród nich Henryka Epsteina, Romana Kramsztyka, Joachima Weingarta, Jerzego Merkela.

Pewna liczba prac polskich artystów, m.in. Olgi Boznańskiej, Xawerego Dunikowskiego, Sary Lipskiej, Jana Wacława Zawadowskiego, Simona Mondzaina, Moïse'a Kislinga, Meli Muter, Władysława Ślewskiego, Tadeusza Makowskiego i wielu, wielu innych jest rozproszona wśród właścicieli pojedynczych dzieł. Wymienić tu można np. rodzinę profesora Jana Danysza, przyjaciela i protektora polskich twórców, m.in. Boznańskiej<sup>37</sup>, artystę Henryka Berlewiego, a także słynnego mistrza fryzjerskiego Antoine'a (Antoniego Cierplikowskiego).

## MARSZANDZI

W okresie powojennym rozpoczął w Paryżu działalność Franciszek Studziński (1895-1967), któremu krótki tekst poświęcił Andrzej Ryszkiewicz<sup>38</sup>. Studziński po studiach prawniczych w Wiedniu oraz historii sztuki

---

36 W. Zmorzyński, *Przedmowa*, [w:] *Polska awangarda malarska 1950–1970 z kolekcji Bogdana Jakubowskiego. Depozyt w Muzeum Narodowym w Gdańsku*, katalog wystawy, Paryż-Gdańsk 2004, s. 5.

37 Na temat obrazów Olgi Boznańskiej w posiadaniu Jana Danysza por. *Olga Boznańska: (1865–1940)*, [koncepcja merytoryczna katalogu E. Bobrowska, U. Kozakowska-Zauchaj], Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Narodowe w Warszawie, Kraków 2014.

38 A. Ryszkiewicz, *Franciszek Studziński, Antykwariusz w wielkim stylu*, [w:] tenże, *Kolekcjonerzy i miłośnicy*, Warszawa 1981, s. 240–243.

ki na Uniwersytecie Jagiellońskim, w 1923 roku zajął się handlem sztuką w Krakowie. W 1932 roku przeniósł antykwariat z Krakowa do Warszawy. Po wybuchu drugiej wojny światowej udał się do Francji, najpierw do Paryża, a później do Nicei. Działał w polskich, a następnie francuskich organizacjach podziemnych. Po wojnie został w Paryżu, gdzie rozwinął działalność antykwariusza, koncentrując się na wyławianiu poloników, którymi zasilał polskie muzea. Według Ryszkiewicza współpracował głównie z Muzeum Narodowym w Warszawie, dokąd trafiły za jego pośrednictwem m.in. prace Podkowińskiego, Boznańskiej, Chełmońskiego, Lampiego, oraz Zamkiem w Malborku. Dorzucić można jeszcze Muzeum Narodowe w Poznaniu, które zakupiło od niego prace Olgi Boznańskiej, oraz Bibliotekę Polską w Paryżu, która korzystała z jego usług wzbogacając swoją kolekcję artystyczną.

Z Biblioteką Polską współpracował również Leon Kostecki (1916–1993). Po ukończeniu Gimnazjum im. Czartoryskich w Puławach, a następnie prawa na Uniwersytecie Warszawskim rozpoczął karierę dyplomatyczną, po wojnie zaś zamieszkał w Paryżu, gdzie w 1945 roku był radcą Ambasady RP. W latach pięćdziesiątych pracował jako korespondent Radia „Wolna Europa”. Był tłumaczem sztuk teatralnych, autorem krótkich form publikowanych pod pseudonimem Paweł Wilga, a także członkiem Polskiego Związku Kawalerów Maltańskich, któremu zapisał milion dolarów na pomoc dla chorych w Polsce.

Liczne dzieła sztuki trafiły do zbiorów polskich muzeów i do Biblioteki Polskiej w Paryżu za pośrednictwem pułkownika Tadeusza Rudnickiego, byłego pilota mieszkającego w Paryżu i w latach siedemdziesiątych w Warszawie. Miał on wyszukiwać dzieła sztuki na zamówienie Stanisława Lorenza z Muzeum Narodowego w Warszawie, a także profesor Władysławy Jaworskiej. W warszawskim Muzeum Narodowym znajdują się m.in. prace Olgi Boznańskiej, Edwarda Wittiga oraz kolekcja rysunków Leopolda Niemirowskiego, które przeszły przez jego ręce. Obrazy Boznańskiej znalazły się także dzięki niemu w Muzeum Narodowym w Poznaniu.

W roku 1986 rozpoczęła działalność galeria Marek, założona w paryskim Louvre des Antiquaires przez przybyłego do Paryża dwa lata wcześniej ekonomistę z wykształcenia, a kolekcjonera z zamiłowania Marka Mielniczuka. W latach 1988–1992 galeria działała przy ulicy Miromesnil, w tak zwanym złotym trójkącie antykwarycznym, specjalizowała się w dziełach

artystów określanych jako członkowie École de Paris oraz sztuce polskiej. O jej profilu zadecydowały gust i wycucie marszanda, który wśród wpisujących się w tendencje École de Paris artystów różnych narodowości, takich jak Jacques Chapiro, Bela Czóbel, Max Band, lansował jej polskich przedstawicieli, m.in. Alfreda Aberdama, Joachima Weingarta, Zygmunta Landau, Romana Kramsztyka, Zygmunta Menkesa. Jego działalność doprowadziła do zainteresowania rynku paryskiego, a co za tym idzie i światowego, tego rodzaju twórczością. W 1992 roku galeria została przeniesiona do zamku Kergoadès w departamencie Finistère w Bretanii, a w 2001 roku zamknęła swą działalność francuską i przeniósła do Warszawy, gdzie stała się jedną z najpoważniejszych placówek handlu sztuką. Na jej koncie zapisać należy udział bądź samodzielłą organizację wystaw m.in. w Instytucie Polskim, Muzeum Emile'a Antoine'a Bourdelle'a, Centrum Naukowym Polskiej Akademii Nauk i Bibliotece Polskiej w Paryżu, w Muzeum Regionalnym w Trévarez i w Pont-Aven, w Musée des Années 30. w Boulogne-Billancourt oraz wydanie towarzyszących im katalogów.

### ZBIORY RODZINNE

Osobną kategorię stanowią zbiory, które nie są kolekcjami *sensu stricto*. Taki charakter mają zbiory rodzinne, pozostające zwykle w ręku spadkobierców artystów. Często są one znacznych rozmiarów i tym cenniejsze, że towarzyszą im archiwalia i pamiątki. Zbiory te na ogół są w posiadaniu rodziny przez jedno lub dwa pokolenia, a następnie trafiają bądź na rynek, bądź do instytucji muzealnych. Mają najczęściej profil monograficzny, choć występują w nich również dzieła artystów zaprzyjaźnionych z głównym twórcą. W odniesieniu do artystów emigracyjnych trudno jest mówić o ich jednoznacznie polskim charakterze, ponieważ rodziny są najczęściej sfrancuziałe. Do omawianego typu zbiorów należała np. kolekcja prac Teofila Kwiatkowskiego będąca własnością jego wnuczek Louise Dervault i Isabelle Hellier. W latach siedemdziesiątych spadkobierczyni przekazały jej część do Biblioteki Polskiej w Paryżu. Trafił tam również zespół prac należący wcześniej do wdowy po Jerzym Brodnickim van Haardt, przekazany po jej śmierci w 1994 roku przez rodzinę. Wdowa po Augustie Zamoyskim zapisała dzieła zmarłego rzeźbiarza opactwu Sylvanès w Saint-Clar des Rivières na południu Francji, gdzie w 2009 roku otwarto Muzeum Augusta

Zamoyskiego<sup>39</sup>. W przypadku Moïse'a Kislinga można mówić o swego rodzaju kolekcji wirtualnej jego syna, ponieważ nie będąc właścicielem dzieł podjął się wydania ich katalogu *raisonné* ojca<sup>40</sup>. Pewna liczba prac i archiwaliów dotyczących Simona Mondzaina jest własnością jego rodziny, która współpracuje przy umacnianiu pozycji artystycznej malarza. Między innymi wypożycza je na wystawy, np. w 2012 roku przy okazji wystawy monograficznej w willi La Fleur w Konstancinie<sup>41</sup>, a następnie w Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewicza w Chełmie. Rodzina Jana Wacława Zawadowskiego, która posiada jego prace, wystawia je bądź ich użycza, a także stara się publikować na ich temat<sup>42</sup>. W rękach rodziny znajdują się prace Henriego Haydena<sup>43</sup>, a także artystów kolejnego pokolenia, które dotarło do Paryża już po wojnie, m.in. Witolda Januszewskiego<sup>44</sup>, Conrada (Konrada Kosmalskiego), Jerzego Kujawskiego<sup>45</sup>.

---

39 Było to ok. 40 prac w marmurze, brązie, drewnie i gipsie. Rozwiązanie to okazało się jednak prowizoryczne.

40 Por. J. Kessel, *Kisling: 1891–1953*, t. I, Paris 1971; J. Kisling, M. Kisling, H. Troyat, *Kisling: 1891–1953*, t. II, Paris 1982; J. Kisling, M. Kisling, J. Dutourd, *Kisling: 1891–1953*, t. III, Paris 1995; t. IV, wydany przez Canale Edizioni Turin „nielegalnie i bez zgody” Jeana Kislinga, został przez niego publicznie zniszczony w 2011 roku.

41 Por. E. Bobrowska, A. Winiarski, *Simon Mondzain. Mistrzowie Ecole de Paris*, Warszawa 2012; E. Bobrowska, *Simon Mondzain et son art au croisement de différentes cultures*, „Annales du Centre Scientifique de l'Académie Polonaise des Sciences” t. 15, (Warszawa- Paris) 2013, s. 29-40.

42 Por. Ch. Gourdin, *Zawado: romantyk albo pejzaż z marzeń*, Sanok 2014.

43 Por. A. Winiarski, *Henri Hayden. Mistrzowie Ecole de Paris*, Warszawa 2013.

44 Por. wydane z inicjatywy córki artysty: E. Bobrowska, *Geomancja w kolorach: Witold Januszewski (1915–1981): malarstwo, rysunek*, katalog wystawy, Muzeum Wychodźstwa Polskiego, Łazienki Królewskie, Warszawa, 18.09 – 30.10.2007, Muzeum Uniwersyteckie, Toruń, Muzeum Podlaskie, Białystok, 2007–2008, Paryż, Warszawa, Toruń, Kraków 2007; tejsze, *Harmonia Wodnika: Witold Januszewski (1915–1981): malarstwo, rysunek*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 2010.

45 Por. A. Turowski, *Jerzy Kujawski, Maranatha*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Galeria Narodowa, Warszawa, 2005–2006, Poznań 2005. Wystawa została zorganizowana przy współpracy córki artysty.

**ABSTRACT:****Polish art in Paris in the second half of the 20th century and its institutional support: collections, galleries, associations. An initial examination**

The changes to political configurations that occurred worldwide, especially in Europe, after World War II were of paramount importance to Polish art and its promotion abroad. This was also true of the Polish artistic presence in Paris which, since the second half of the 19th century, was one of its liveliest centres. The incorporation of Poland into the 'Eastern bloc' behind the Iron Curtain, which separating it from Western countries, prevented the free circulation of artists and their works. The formation of Polish opposition centres in exile in the West resulted in the establishment of a separate artistic circulation in exile. The network of galleries, cultural institutions and their collections and artistic associations – essential partners for artists in the promotion process – which had been developed by Polish community in Paris during the Partitions before 1918, and particularly during the 20 years of inter-war independence, had to be adapted to new requirements. The article presents the Polish artistic landscape of postwar Paris, and attempts to identify the main participants in the promotion of the Polish art of the time. Starting with a presentation of the various *émigré* groups and waves in the French capital at that time, the article outlines the history of the artistic milieu's integration under the aegis of groups and associations. It also describes galleries which operated after World War II in Paris and dealt with contemporary Polish art. Its second part is devoted to collections of Polish historical art in France, including at the Château de Montrésor, the Polish Library of Paris and the Literary Institute Kultura. The text also describes the most important collectors and art dealers. It ends by emphasising the role of 'family' collections, owned by the artists' families, in promoting Polish art.

EWA BOBROWSKA

doktor historii sztuki, psycholog, zajmuje się historią sztuki XIX i XX wieku, zwłaszcza twórczością polskich artystów czynnych we Francji. Autorka książki *Artyści polscy we Francji 1890–1918. Wspólnoty i indywidualności*, Warszawa 2004, a także wystaw



i opracowań na temat Olgi Boznańskiej (retrospektywa w 2014/2015), Simona Mondzaina, Józefa Pankiewicza, Jana Rubczaka, Meli Muter, Konstantego Brandla i in.

#### EWA BOBROWSKA

PhD in Art History, psychologist. She specialises in the history of 19th- and 20th-century art, especially the output of Polish artists active in France. Author of the book *Artyści polscy we Francji 1890–1918. Wspólnoty i indywidualności* (Polish artists in France 1890-1918. Communities and individualities), Warsaw 2004, as well as exhibitions and publications concerning Olga Boznańska (retrospective in 2014/15), Simon Mondzain, Józef Pankiewicz, Jan Rubczak, Mela Muter, Konstanty Brandel and others.

## POLSKIE KOLEKCJE ARTEFAKTÓW AFRYKAŃSKICH. MIĘDZY ZBIOREM PAMIĄTEK A KOLEKCJĄ SZTUKI

Wacław Korabiewicz (1903–1994), lekarz, etnograf i podróżnik, napisał w książce poświęconej polskim zbiorom afrykańskim: „Sztuka Afryki urzeka. Na pierwszy rzut oka może się nawet nie podobać, ale przykuwa uwagę swą niezwykłą wizją”<sup>1</sup>. Korabiewicz był jednym z pierwszych zbieraczy tradycyjnych artefaktów afrykańskich w powojennej Polsce, który już w 1949 roku rozpoczął wieloletnią współpracę z Muzeum Kultur Ludowych, późniejszym Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie. Za wysłanie kontenera eksponatów, które nabywał w Afryce Wschodniej, w 1954 roku został wydalony z Tanganiki. W latach pięćdziesiątych przebywał w Etiopii, gdzie pracował jako lekarz<sup>2</sup>. Tam rozpoczęła się jego fascynacja krzyżami koptyjskimi. Korabiewicz zgromadził pokaźną kolekcję liczącą kilkaset eksponatów, przekazując i odsprzedając je później do zbiorów warszawskich<sup>3</sup>. W 1966 roku w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie odbyła się wystawa „Masqual – Krzyż Etiopii”<sup>4</sup>. Część zbiorów Korabiewicza jest eksponowana w nowo otwartej Galerii Faras Muzeum Narodowego, a w sierpniu 2015 roku kolekcję pokazano na wystawie „Etiopica w zbiorach polskich. Krzyże, manuskrypty, obrazy”<sup>5</sup>.

---

1 W. Korabiewicz, *Sztuka Afryki w zbiorach polskich*, Warszawa 1966, s. 10.

2 Wacław Korabiewicz pracował jako lekarz w Etiopii w latach 1954-1956.

3 Zbiory trafiły do Muzeum Narodowego i Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie. Inwentarz PME w Warszawie.

4 W. Korabiewicz, *Krzyż koptyjski i jego naśladownictwa: kolekcja Wacława Korabiewicza – Le croix copte et son évolution: collection Wacław Korabiewicz*, (katalog wystawy; tłum. Z. Kiss; Muzeum Narodowe w Warszawie. Galeria Sztuki Faras 1976). W 1973 roku ukazał się album *The Ethiopian Cross*, wydany w Etiopii (tenże, *The Ethiopian cross*, Addis Abeba 1973), a także studium *Śladami amuletu* (tenże, *Śladami amuletu*, Arkady 1974).

5 Na wystawie „Etiopica w zbiorach polskich. Krzyże, manuskrypty, obrazy” (12–30.08.2015) zaprezentowano eksponaty ze zbiorów W. Korabiewicza oraz S. Chojnackiego, twórcy muzeum Instytutu Studiów Etiopistycznych na Uniwersytecie w Addis Abebie w Etiopii. Nota prasowa na stronie internetowej Państwowego

Początki kolekcjonowania artefaktów afrykańskich przez Polaków sięgają końca XIX wieku i są związane z ekspedycjami badawczymi etnografów i botaników. Do historii przeszły wyprawy naukowe Antoniego Rehmana do Afryki Południowej (1875–1877) i Stefana Szolca-Rogozińskiego (1882, 1884) do Kamerunu, w których uczestniczyli także Klemens Tomczek i Leopold Janikowski<sup>6</sup>. Jan Dybowski odbył podróże do Konga, a Jerzy Giżycki po Francuskiej Afryce Równikowej (1889)<sup>7</sup>. W okresie międzywojennym badania nad kulturą Buszmenów i Hotentotów w południowo-zachodniej Afryce prowadził Roman Stopa (1935)<sup>8</sup>. Owocem tych wypraw były zbiory okazów przyrodniczych i etnograficznych, przedmiotów kultowych i codziennego użytku, które dały później podstawę afrykanistycznym kolekcjom muzealnym Krakowa, Poznania, Warszawy i Szczecina<sup>9</sup>.

---

Muzeum Etnograficznego w Warszawie: <http://www.ethnomuseum.pl/wystawy/czasowe/572-wystawa-etiotypa-w-polskich-zbiorach> [dostęp: 02.08.2015].

6 Zob. A. Kuczyński, *Wśród buszu i czarowników. Antologia polskich relacji o ludach Afryki*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1990; J. Kamocki, M. Zachorowska, *Stefan Szolc-Rogoziński. Badania i kolekcja afrykańska z lat 1882 do 1890*, Kraków 1984.

7 Zob. A. Nadolska-Styczyńska, *Rola Jerzego Giżyckiego w kształtowaniu kolekcji afrykanistycznej Miejskiego Muzeum Etnograficznego w Łodzi*, „Kronika Miasta Łodzi” 1992, z. 1, s. 131–138.

8 Zob. R. Stopa, *Z badań nad ludnością i kulturą Afryki południowo-zachodniej*, Warszawa 1938; R. Ohly, *Roman Stopa – światowej sławy uczony. (Portrety polskich afrykanistów)*, „Afryka” 1995, nr 3, s. 6–15. Postaci Romana Stopy poświęcono niedawno konferencję naukową „Pionierzy krakowskiej afrykanistyki: Roman Stopa – sylwetka wybitnego afrykanisty w 120. rocznicę urodzin” (Kraków, 13.05.2015).

9 Zbiory Stefana Szolca Rogozińskiego przekazane zostały do muzeów w Warszawie, Kaliszu i Łodzi, a największa ich część do Muzeum Etnograficznego w Krakowie. Kolekcja po Leopoldzie Janikowskim stanowiła podstawę afrykańskich zbiorów warszawskich, część trafiła także do Szczecina. W zbiorach warszawskich znalazła się kolekcja Zofii i Antoniego Ossendowskich oraz Jerzego Lotha. Kolekcje Romana Stopy, Antoniego Rehmana, Jana Danysza oraz Klemensa Tomczeka zasiliły zbiory Muzeum Etnograficznego w Krakowie. Podstawę afrykanistycznej kolekcji łódzkiego Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego stanowiły zbiory po Jerzym Giżyckim, zbiory z Liberii przekazali Kazimierz Armin, Aleksander Freyd oraz Maria i Edward Januszkiewiczowie, trafiły tam również kolekcje dr. Ludwika Anigsteina,

Polityka kulturalna i zagraniczna ludowej Rzeczypospolitej po drugiej wojnie światowej spowodowała, że zaniechano prowadzenia badań terenowych w krajach pozaeuropejskich. Brak wsparcia instytucjonalnego i trudności finansowe wiązały się z koniecznością ograniczenia studiów do prac teoretycznych<sup>10</sup>. Kolekcje afrykanistyczne znajdujące się w polskich muzeach w wyniku działań wojennych zostały poważnie uszczuplone lub całkowicie zniszczone<sup>11</sup>. Wkrótce po wojnie podjęto akcję ratowania ocalałych zbiorów<sup>12</sup>, jednak tworzenie nowych było



1. Bogdan Szczygieł. Fot. w zbiorach Muzeum Afrykanistycznego w Olkuszu.

bardzo utrudnione; skupiano się raczej na gromadzeniu artefaktów rodzimej kultury ludowej. Zmiany nastąpiły dopiero po nawiązaniu współpracy między Polską Żeglugą Morską (PŻM) z Muzeum Pomorza Zachodniego

---

Jerzego Giżyckiego, Mariana Januskiewicza i Wojciecha Marylskiego. Pierwszą afrykańską część kolekcji szczecińskiej stanowiły zbiory Georga Buschmana. Muzeum w Pabianicach zbudowało zbiory afrykanistyczne dzięki kolekcjom dr. Witolda Eichlera i Jerzego Jasieńskiego. Kolekcja Muzeum w Bochni zawdzięcza swoje powstanie darom Michała Czyżewicza. Szeroko na ten temat pisała A. Nadolska-Styczyńska, zob. teŹe, *Pośród zabytków z odległych stron. Muzealnicy i polskie etnograficzne kolekcje pozaeuropejskie*, Toruń 2011.

10 Z. Sokolewicz, *Wstęp do etnografii Afryki*, Warszawa 1968, s. 34.

11 J. Bujak, *Muzealnictwo etnograficzne w Polsce (do roku 1939)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Etnograficzne” t. CCCXIII, 1975, z. 8, s. 47.

12 M. Gładysz, *Działalność naukowa etnograficznych placówek muzealnych w okresie powojennym*, „Etnografia Polska” t. 2, 1959, s. 113; A. Nadolska-Styczyńska, *Pośród zabytków...*, dz. cyt., s. 61-63.

w Szczecinie w 1961 roku<sup>13</sup>. Inicjatorem wypraw naukowo-muzealnych, które otworzyły nowy etap budowania zbiorów pozaeuropejskich, był ówczesny dyrektor PŻM Witold Małecki. Pod jego dyrekcją już pod koniec lat pięćdziesiątych uruchomiono kilka regularnych połączeń z zachodnio-afrykańskimi portami<sup>14</sup>. Pierwsze ekspedycje badawcze do Afryki, podjęte w latach sześćdziesiątych, umożliwiły pozyskiwanie zbiorów bezpośrednio w terenie i tworzenie kolekcji od podstaw, często o monograficznym charakterze. W wyprawach brali udział zarówno muzealnicy, jak i badacze z ośrodków akademickich<sup>15</sup>. W pierwszej „rozpoznawczej” podróży w 1961 roku wzdłuż zachodniego wybrzeża Afryki uczestniczyli Władysław Filipowiak, dyrektor muzeum w Szczecinie, i Wiktor Fenrych, kurator Działu Morskiego. Od lat sześćdziesiątych do roku 1996 zorganizowano ponad dwadzieścia wypraw naukowo-muzealnych<sup>16</sup>. Ich uczestnicy gromadzili też

---

13 Zob. *Rola i zadania Szczecina w rozwoju stosunków ekonomicznych i kulturalnych między Polską a Afryką. Materiały sympozjum afrykanistycznego*, J. Dudziński, S. Flejterski (red.), Szczecin 1983; W. Filipowiak, *Z historii badań archeologiczno-etnograficznych Muzeum Narodowego w Szczecinie na południe od Sahary*, [w:] *Afryka – 40 lat penetracji oraz poznawania ludów i ich kultur*, J. Łapott (red.), Szczecin 2004, s. 19.

14 W. Fenrych, *Afryka Zachodnia – garść wspomnień sprzed lat czterdziestu*, [w:] *Afryka – 40 lat...*, dz. cyt., s. 24–34.

15 W wyprawach naukowo-muzealnych uczestniczyli m.in. Jacek Łapott, Lucjan Buchalik, Ryszard Vorbrich, Sławomir Szafranski, Bogdan Szerniewicz, Wojciech Dohnal, Alicja Trojanowska, Maciej Ząbek i Jacek Kukuczka. Zob. A. Nadolska-Styczyńska, *Pośród zabytków...*, dz. cyt., s. 145.

16 Do końca lat 70. XX wieku zorganizowano około dwudziestu ekspedycji we współpracy z Katedrą Etnologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie, Instytutem Historii Kultury Materialnej PAN, Uniwersytetem Jagiellońskim, Uniwersytetem Łódzkim. Zob. W. Filipowiak, dz. cyt., s. 15–23; W. Fenrych, dz. cyt., s. 24–34; J. Łapott, *Afryka w Muzeum Narodowym w Szczecinie – historia i badania etnologiczne (ostatnie 25 lat)*, [w:] *Afryka – 40 lat...*, dz. cyt., s. 39–47. Na temat wypraw naukowo-muzealnych zob. m.in. tenże, *Studencka ekspedycja etnograficzna „Afryka 76–77” – sprawozdanie z przebiegu i wyników działalności etnologicznej ekspedycji do Afryki*, „Materiały Zachodniopomorskie” t. XXIV, 1978, s. 283–319; tenże, *Wyprawa Naukowa SAHEL’87 – sprawozdanie z przebiegu i wyników działalności etnolo-*

własne zbiory artefaktów, później częściowo odsprzedawane lub przekazywane do muzeów<sup>17</sup>. W księgach inwentarzowych figurują nazwiska także innych darczyńców – marynarzy, pracowników kontraktowych i lekarzy, którzy w okresie PRL-u wyjeżdżali do Afryki subsaharyjskiej, przywożąc stamtąd zbiory pamiątek i kolekcje afrykańskiego rękodzieła tradycyjnego. Z myślą o gromadzeniu zbiorów dla muzeów polskich Witold Małecki opracował ponadto specjalną instrukcję przeznaczoną dla załóg statków dotyczącą sposobu pozyskiwania artefaktów w portach Afryki<sup>18</sup>. W rezultacie, w zbiorach szczecińskich znalazło się wiele ciekawych przykładów afrykaników, podarowanych m.in. przez załogi MS „Żiżek” i MS „Toruń”<sup>19</sup>. Od roku 1961 przez kolejne piętnaście lat z Muzeum Morskim w Szczecinie współpracował Mieczysław Wiepszewski, przedstawiciel żeglugowy Polskich Linii Oceanicznych, dzięki któremu kolekcja pozaeuropejska wzbogaciła się o ponad pięćset obiektów<sup>20</sup>. Do Muzeum Narodowego w Gdańsku trafiła z kolei kolekcja rzeźb ludu Makonde z Tanzanii zgromadzona przez kapitana Stefana

---

*gicznych ekspedycji do Afryki*, „Materiały Zachodniopomorskie” t. XXXVII, 1991, s. 281-309; J. Kukuczka, *Sprawozdanie z działalności i Wyprawy Naukowo-Badawczej „Afryka Zachodnia '96”*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Krakowie”, t. XIV: Zbiory Pozaeuropejskie, 1998, s. 47–66; M. Tymowski, *Badania historii Afryki Czarnej w ośrodku warszawskim w latach 1960–2000 – szkoła Mariana Małowista*, [w:] *Afryka – 40 lat...*, dz. cyt., s. 48-52; R. Vorbrich, *Studencka ekspedycja etnograficzna „Afryka '76” a doświadczenia indywidualnych badań terenowych*, [w:] *Na egzotycznych szlakach*, L. Dzięgiel (red.), Wrocław 1978, s. 75–99.

17 Do muzeów w Szczecinie, Łodzi, Warszawie i Olkuszu zostały przekazane lub sprzedane zbiory etnologów, m.in. Jacka Łapotta, Lucjana Buchalika i Jolanty Koziorowskiej; księgi inwentarzowe muzeów.

18 E. Prądzyńska, *Zbiory afrykańskie Muzeum Narodowego w Szczecinie – historia gromadzenia*, [w:] *Afryka – 40 lat...*, dz. cyt., s. 362; A. Nadolska-Styczyńska, *Pośród zabytków...*, dz. cyt., s. 134.

19 Księgi inwentarzowe Muzeum Narodowego w Szczecinie, Dział Kultur Pozaeuropejskich.

20 E. Prądzyńska, dz. cyt., s. 362; A. Wysocki, *Linia Afryki Zachodniej – kontynuacja tradycji i ciągłość pokoleniowa*, [w:] *Afryka – 40 lat...*, dz. cyt., s. 35.



2. Fragment kolekcji Cezarego Ziontka. Fot. M. Baka-Theis

Brągowicza oraz zbiór artefaktów tradycyjnych kultur zachodnioafrykańskich kapitana Bernarda Bienieckiego<sup>21</sup>.

Ważnym czynnikiem zaistnienia zbiorów afrykaników w Polsce były zawarte po wojnie międzyrządowe porozumienia gospodarczo-kulturalne między rządem Polski Ludowej a krajami afrykańskimi<sup>22</sup>. Istotny wpływ miały pod tym względem również działające od końca lat czterdziestych XX wieku centrale handlu zagranicznego, specjalny typ przedsiębiorstw państwowych zajmujących się nadzorem i prowadzeniem obrotu gospodarczego z zagranicą<sup>23</sup>.

Utworzone w 1961 roku Przedsiębiorstwo Handlu Zagranicznego „Polservice” kontraktowało polskich specjalistów, zatrudnianych przez zagranicznych zleceniodawców, głównie na umowach indywidualnych<sup>24</sup>. Podobnie funkcjonowały przedsiębiorstwa zajmujące się budową dróg, fabryk, do-

21 W. Blacharska, *Zbiory i ekspozycje afrykańskie Oddziału Etnografii Muzeum Narodowego w Gdańsku*, [w:] *Sztuka Afryki w kolekcjach i badaniach polskich*, S. Szafranski, M. Kądziała, M. Tobota, M. Ząbek (red.), Szczecin 2014, s. 567–578.

22 M. Baka-Theis, *Porozumienia polsko-afrykańskie w okresie PRL-u i ich wpływy na powstawanie kolekcji sztuki afrykańskiej w Polsce*, [w:] *Afryka w stosunkach międzynarodowych. Historia – stan obecny – perspektywy*, B. Ndiaye, P. Letko (red.), Olsztyn 2010, s. 127–131.

23 Od 1937 roku w Warszawie działało Towarzystwo Handlu Zagranicznego „Dal”, które prowadziło od lat 70. XX wieku współpracę z przedsiębiorstwami w Nigerii. Zob. J. Machowski, *Tryb i rozmiary zatrudnienia Polaków w Nigerii*, [w:] *Polacy w Nigerii*, J. Machowski, Z. Łazowski, W. Kozak (red.), Warszawa 1997, t. I, s. 87–98.

24 P. Boski, *Kim byli, dlaczego i po co przyjechali?*, [w:] *Polacy w Nigerii...*, dz. cyt., s. 295–302.



starczające technologii i kadry (m.in. Elektrim, Dromex)<sup>25</sup>. Od połowy lat sześćdziesiątych XX wieku na kontrakty do krajów afrykańskich wyjeżdżało wielu polskich inżynierów, lekarzy, nauczycieli i naukowców<sup>26</sup>. Powracając do kraju, przywozili rzeźby, maski, ceramikę i inne artefakty. Zwykle były to zbiory pamiątek, ale powstało także kilka znaczących kolekcji tradycyjnego rzemiosła i rzeźby, gromadzonych świadomie i z prawdziwą pasją.

W 2015 roku Państwowe Muzeum Etnograficzne zakupiło kolekcję rzeźb *ibeji* Ryszarda Bojarskiego, inżyniera geologii pracującego w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku w Nigerii<sup>27</sup>. Panujący w Nigerii kult bliźniąt, związany z ich bardzo wysokim odsetkiem urodzeń, ale też śmierci noworodków, który sprawił, że już od końca XVIII wieku wykonywano figurki *ibeji* – antropomorficzną rzeźbę, którą opiekowano się niczym żywym dzieckiem<sup>28</sup>. *Ibeji* są dziś elementem wielu europejskich kolekcji i stały się przedmiotem szerokiego opracowania szwajcarskich historyków sztuki Fausta Polo i Jeana Davida<sup>29</sup>. Zabytki nigeryjskie gromadził również profesor Zbigniew Dmochowski, polski architekt, który zaprojektował m.in. Muzeum Architektury Tradycyjnej w Jos (Nigeria). Jego zbiór, przekazany

25 S. Grzywnowicz, *Zatrudnienie polskich specjalistów za granicą*, „Sprawy Międzynarodowe” 1974, nr 5, s. 91-99; tenże, *Eksport usług polskich specjalistów*, „Sprawy Międzynarodowe” 1974, nr 10, s. 116–121; tenże, *Czasowe zatrudnienie polskich pracowników za granicą*, [w:] *Spoleczno-ekonomiczne problemy migracji zewnętrznej w Polsce*, cz. 2, Warszawa 1974, s. 23-49.

26 Z. Sokolewicz, *Polish Expedition Abroad 1945-1989*, [w:] *Studying Peoples in the Peoples Democracies. Socialist Era Anthropology in East-Central Europe*, M. Sárkány, Ch. M. Hann, P. Skalník (red.), Münster 2005, s. 299.

27 Nota prasowa na stronie internetowej Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie: <http://www.ethnomuseum.pl/wystawy/czasowe/550-figurki-ibeji-jak-ukoic-bol-po-stracie-dziecka-51-nigeryjskich-magicznych-rzezb-z-drewna-i-lez-wiwat-polonia-najnowsza-kolekcja-w-zbiorach-pme> [dostęp: 30.05.2015]; rozmowy telefoniczne z pracownikiem PME w Warszawie Dariuszem Skonieczką, luty – maj 2015 roku.

28 M. Baka-Theis, *Rzeźby bliźniąt Ibedzi. Forma i styl wybranych regionów Królestwa Joruba (Nigeria)*, „Toruńskie Studia o Sztuce Orientu” t. 4, 2009, s. 133–143.

29 Zob. F. Polo, J. David, *Catalogue of the Ibeji*, wol. 1: Zürich 2001, s. 260; wol. 2: Zürich 2005, s. 295.



Muzeum Etnograficznemu w Gdańsku-Oliwie<sup>30</sup>, tworzyły przedmioty codziennego użytku, instrumenty muzyczne i drobne rzeźby<sup>31</sup>. Kolekcja zgromadzona przez doktora Bogdana Szczygła, składająca się głównie z rzeźb i masek pochodzących z Afryki Zachodniej<sup>32</sup> stanowiła fundament założonego w 1971 roku olkuskiego Muzeum Afrykanistycznego<sup>33</sup>. Doktor Szczygieł, lekarz i kolekcjoner, przebywając na placówkach medycznych w Algierii i Republice Nigru, wielokrotnie podróżował po Afryce Zachodniej w poszukiwaniu ciekawych eksponatów, które później opisywał w popularnych w latach osiemdziesiątych reportażach<sup>34</sup>. W jednym z nich wspominał:

„Maski, trzy piękne maski. Oglądamy je z zapartym tchem i tym wewnętrznym napięciem, znanym każdemu zbieraczowi. (...) Dwie spośród nich to głowy byków – maski Guli, te same, które po nocach straszą kobiety w Saulskich wioskach nad Badamą. Trzecia jest inna: okrągła, płaska, przypomina słoneczny dysk. Tarczę twarzy wieńczą dwa małe, drewniane różki. Niewielkie otworki na oczy, drobny nos i nieduże usta. Jest jedynie misterny i dość skomplikowany rysunek plemiennego tatuażu kontrastuje z wyblakłą czerwienią i bielą”<sup>35</sup>.

Opisane maski ludu Baule zamieszkującego północne tereny Wybrzeża Kości Słoniowej znajdują się obecnie na wystawie stałej w olkuskim muzeum. Szczygieł, który w krajach Afryki Zachodniej mieszkał przez prawie

---

30 (bo) [W. Bolimowska], *Poznawanie Nigerii – zabytki, badacze, kultura (wystawa)*, „Afryka” 2006/2007, nr 24, s. 78-79; W. Blacharska, dz. cyt., s. 567–578.

31 W. Blacharska, dz. cyt., s. 568.

32 B. Szczygieł, *Tajemnicze oblicza Afryki*, J. Roś (red.), Olkusz [b.r.w., 2003]. Zob. J. Roś, *Dr Bogdan Szczygieł (1928–1986) i olkuska kolekcja afrykanistyczna jego imienia*, [w:] *Polskie opisywanie świata. Od fascynacji egzotyką do badań antropologicznych*, A. Kuczyński (red.), Wrocław 2000, s. 159–164.

33 Muzeum Afrykanistyczne im. dr. Bogdana Szczygła i Bożeny Szczygieł-Gruszyńskiej w Olkuszu działa w strukturze Miejskiego Ośrodka Kultury w Olkuszu.

34 Zob. B. Szczygieł, *Nieprzespany sen Afryki*, Kraków 1982; tenże, *Tubib wśród nomadów*, Warszawa 1966; tenże, *Maski, bogowie, firmament*, Kraków 1985.

35 Tenże, *Maski...*, dz. cyt., s. 43.

dwadzieścia lat<sup>36</sup>, szczególnie poszukiwał artefaktów tworzonych przez malijski lud Dogonów, ale też ludy Senufo, Baule, Mossi, Bobo oraz rzemiosła nomadów Tuaregów, którymi fascynował się od dzieciństwa. Zbierał głównie maski i figuralne rzeźby symbolizujące przodków, których znaczną część stanowią współczesne wyroby. Obok kolekcji doktora Szczygła w Muzeum Afrykanistycznym w Olsztynie znajdują się także zbiory Zbigniewa Możdżenia, Huberta Sylwestrzaka, Józefa Lisa, Anny i Cypriana Kosińskich oraz kolekcja współczesnego malarstwa kongijskiego Anny i Leona Kubarskich. Zbiory prywatne były często przekazywane lub odsprzedawane do muzeów, jednak rzadko zdarzały się zwarte i liczniejsze kolekcje. W latach 1965-1967 Muzeum Etnograficzne w Krakowie otrzymało kolekcję artefaktów ludów Tanzanii, Kenii, Nigerii i Ghany od doktora Stanisława Znatowicza<sup>37</sup>. W roku 1974 ponad osiemdziesiąt obiektów z Zairu ze zbiorów lekarza Leszka Aleksandrowicza<sup>38</sup> zasililo zbiory Muzeum Narodowego w Szczecinie<sup>39</sup>.

Po roku 1989 nastąpił kolejny rozdział w historii polskiego kolekcjonerstwa artefaktów afrykańskich, a swoboda podróżowania i brak ścisłej kontroli gospodarki ze strony państwa przyczyniły się do tworzenia nowych kolekcji. Poza zakupami na zagranicznych „pachlich targach” i za pośrednictwem aukcji internetowych, kilka kolekcji powstało w oparciu o zakupy na zachodnim rynku antykwarycznym – w domach aukcyjnych, specjalistycznych antykwiariatach i galeriach. W Polsce profesjonalny rynek sztuki pozaeuropejskiej właściwie nie istnieje, na co zwracał uwagę także Jacek Łapott dodając, że jedynie „(...) nieliczne osoby podzielające zainteresowanie i pa-

---

36 Rozmowa z Bożeną Szczygieł-Gruszyńską z 22.05.2015 roku, w archiwum autorki.

37 J. Kukuczka, *Zbiory afrykańskie w Muzeum Etnograficznym w Krakowie. Wartość i znaczenie kolekcji w przybliżaniu kultur Afryki*, [w:] *Afryka – 40 lat...*, dz. cyt., s. 335; A. Nadolska-Styczyńska, *Pośród zabytków...*, dz. cyt., s. 144.

38 E. Prądyńska, dz. cyt., s. 364.

39 Największą darowizną w historii Muzeum Narodowego w Szczecinie była kolekcja mieszkającego we Francji małżeństwa Olenki Darkowskiej-Nidzgorskiej i Denisa Nidzgorskiego przekazywana w częściach od 2007 roku, licząca ponad 2 tys. obiektów, głównie marionetek i masek zachodnioafrykańskich. A. Nadolska-Styczyńska, *Pośród zabytków...*, dz. cyt., s. 183; E. Prądyńska, *Afrykańskie nabytki Muzeum Narodowego w Szczecinie w ostatniej dekadzie – krótkie podsumowanie*, „Afryka” 2012 (wydanie specjalne), s. 135–141.

sje do sztuki afrykańskiej, gromadząc swoje zbiory, nie zawsze kierują się rzeczywistą wartością, a częstokroć własnymi odczuciami estetycznymi<sup>40</sup>. Wiele współczesnych zbiorów powstało dzięki podróżom do krajów afrykańskich, gdzie nabywano przedmioty albo bezpośrednio w warsztatach rzeźbiarskich, albo w *artisanach*<sup>41</sup>. U podłoża braku rynku antykwarycznego sztuki pozaeuropejskiej w Polsce leży nie tylko brak historii kolonialnej oraz monopol Państwowego Przedsiębiorstwa „Desa” zajmującego się w okresie PRL-u handlem dziełami sztuki<sup>42</sup>, ale też gust Polaków. Od drugiej połowy XIX wieku europejskie potęgi kolonialne: Niemcy, Francja i Anglia, a później także Belgia, prowadziły intensywną działalność naukowo-badawczą w Afryce, gromadząc przy tym znaczne ilości artefaktów, które następnie znalazły się w zachodnioeuropejskich muzeach. Po brytyjskiej aneksji Królestwa Beninu (1897) do Europy przywieziono m.in. słynne „brązy benińskie” i rzeźbione ciosy słoniowe<sup>43</sup>. Zbiory Musée d’Ethnographie du Trocadéro, otwarte dla publiczności w 1878 roku, powstałe na bazie darów z ekspedycji badawczych, podróżników i administracji kolonialnej<sup>44</sup>, a także

---

40 J. Łapott, *Afryka w Muzeum...*, dz. cyt., s. 117.

41 Wywiady przeprowadzone ze zbieraczami afrykańskich artefaktów z lat 2009-2015, w zbiorach autorki.

42 Domy Aukcyjne „Desa” utworzone zostały 3 kwietnia 1950 roku zarządzeniem Ministra Kultury i Sztuki w porozumieniu z Ministerstwem Handlu Wewnętrznego. Monitor Polski Nr A-56 poz. 646, s. 453.

43 B. Plankensteiner, *Introduction*, [w:] *Benin – Kings and Rituals. Court Art From Nigeria*, B. Plankensteiner (red.), Wien–Berlin–Paris–Chicago 2007, s. 33-35.

44 Do Musée Ethnographique du Trocadéro trafiły zbiory Charles’a Wienera (Afryka środkowa i południowa), Edouarda André (Kolumbia i Ekwador), Jules’a Crevaux’a (Gujana, Brazylia), Leona Cessaca (Peru i Kalifornia), Alphonse’a Pinarta (Meksyk), Charles’a-Eugène’a Ujfalvy’a (Azja Środkowa), Julesa Harmanda (Kambodża) Louisa Delaporte’a i Felixa Farauta (Angkor), Achille’a Raffray’a (Nowa Gwinea), René Verneau’a (Wyspy Kanaryjskie). E.T. Hamy, *Les Origines du Musée d’Ethnographie: histoire et documents*, Paris 1890, s. 56–60. Zob. E.A. Williams, *Art and artifact at the Trocadéro. Ars Americana and the Primitivist Revolution*, [w:] *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, G.W. Stocking Jr (red.), Madison 1985, s. 146–166.

artefakty eksponowane na wystawach światowych i kolonialnych<sup>45</sup> znane były Pablo Picasowi, Guillaume Apollinaire'owi, André Derrainowi, Maurice'owi Vlaminckowi i wielu innym awangardowym artystom<sup>46</sup>. Belgijskie zbiory Królewskiego Muzeum Afryki Środkowej w Tervuren (1898) odwiedzali Tristan Tzara i André Breton<sup>47</sup>. Artyści zainspirowani formą pozaeuropejskich artefaktów doprowadzili do rewolucyjnych przemian w dwudziestowiecznej estetyce. W ten sposób afrykanikom, rozumianym wówczas jako obiekty etniczne, nadana została wartość estetyczna i zaczęto je rozpatrywać



3. Stanisław Wadecki. Fot. M. Baka-Theis

w kategorii dzieł sztuki<sup>48</sup>. W czasie, gdy zachodnioeuropejski i amerykański rynek antykwareczny sztuki pozaeuropejskiej krystalizował się, Polska jako państwo nie istniała. Chcąc zachować pamięć narodu, zainteresowania kolekcjonerskie ukierunkowano na gromadzenie narodowych pamiątek i dzieł

45 Zob. R. Corbey, *Ethnographic Showcases, 1870–1930*, "Cultural Anthropology" wol. 8, 1993, nr 3, s. 339; L. Kruger, 'White Cities', 'Diamond Zulus', and the 'African Contribution to Human Advancement'. *African Modernities and the World's Fairs*, "TDR: The Drama Review" wol. 51, 2007, nr 3, s. 19–45.

46 Zob. A. Kisielewski, *Prymitywizm w sztuce awangardy pierwszej połowy XX wieku. Mitologie i obrazy pierwotności*, Białystok 2011.

47 R. Corbey, *African Art in Brussels*, "Anthropology Today" wol. 15, 1999, nr 6, s. 12–13.

48 Pierwsze próby estetycznego ujęcia afrykańskich artefaktów podjął niemiecki krytyk Carl Einstein, zob. tenże, *Negerplastik*, Leipzig 1915; por. K. Tkaczyk, „Negerplastik” Carla Einsteina – nowe spojrzenie na sztukę Afryki, „Toruńskie Studia o Sztuce Orientu” t. IV, 2009, s. 101–107.

sztuki polskiej, które, jak zwracał uwagę Tomasz F. de Rosset, stały się „orężem narodu w walce o przetrwanie” w okresie braku państwowości<sup>49</sup>. Pojmowanie afrykaników przez Polaków było osadzone jeszcze w dziewiętnastowiecznej etnografii.

Znaczną grupę afrykańskich artefaktów znajdujących się w polskich kolekcjach prywatnych i muzealnych stanowią przedmioty wykonane współcześnie, wzorowane na tradycyjnych maskach lub rzeźbach kultowych. Jak twierdzą amerykańscy badacze Ezio Bassani, Christopher Steiner i Alice Horner, rynek rękodziela (tzw. *tourist art*) funkcjonował w Afryce już od drugiej połowie XIX wieku i związany był z kolonialną ekspansją imperialnych mocarstw zachodniej Europy<sup>50</sup>. Ponadto, wiele przedmiotów kultowych wykonywano z nietrwałych materiałów, głównie z drewna i substancji organicznych, a po spełnieniu przez nie swojej funkcji były niszczone. Dlatego też artefakty starsze niż dziewiętnastowieczne na rynku antykwarycznym właściwie nie są spotykane<sup>51</sup>. Etnograf Marek Arpad Kowalski wyjaśniał:

„Rzeźba [afrykańska – przyp. MBT] pełni funkcję pamięci zbiorowej, jest upostaciowieniem mitologii i historii ludu. Najbardziej współczesna rzeźba przeznaczona jest na sprzedaż dla turystów i nosi piętno raczej przemysłu pamiątkarskiego, niepozbawionego wszakże dużych zręczności snycerskich i ekspresji. Owa współczesna rzeźba wyrosła z odmiennych przesłanek, dlatego nie można prac tych uznać za typowe rzeźby plemienne. Są one dziełem indywidualnie pracujących artystów, nieosadzone w kontekście społecznym plemienia, po części zaś bywają te prace zinstytucjonalizowane przez państwo w formie kenijskiej ‘Cepelii’”.<sup>52</sup>

---

49 T.F. de Rosset, *Malarstwo polskie w polskich kolekcjach prywatnych*, „Muzealnictwo” 2008, nr 49, s. 204-205.

50 Zob. E. Bassani, *19th-century airport art*, „African Arts” wol. 12, 1972, nr 2, s. 34–35; Ch.B. Steiner, *Another image of Africa. Toward an ethnohistory of European cloth marketed in West Africa, 1873–1960*, „Ethnohistory” wol. 32, 1985, nr 2, s. 91–110; A.E. Horner, *Tourist arts in Africa before tourism*, „Annals of Tourism Research” wol. 20, 1993, nr 1, s. 52–53.

51 Ch.B. Steiner, dz. cyt., s. 93.

52 M.A. Kowalski, *Kikuju, rzeźbiarze afrykańscy*, „Poznaj świat” 1973, nr 6, s. 15.

Porównanie współczesnego afrykańskiego rękodzieła do wyrobów „Cepelii” powtarza się w reportażach Polaków podróżujących i pracujących w Afryce, m.in. dziennikarza Olgierda Budrewicza i ambasadora Mirosława Żuławskiego<sup>53</sup>. Bogdan Stefański, ekonomista i kolekcjoner rzeźby afrykańskiej, w wydanym w 1980 roku zbiorze felietonów poświęconych kulturom Afryki Wschodniej zwracał uwagę, że

„(...) wytworów oryginalnej sztuki tradycyjnej znajduje się w Afryce coraz mniej. Przywożone do Europy maski, statuetki i inne wyroby z drewna, skór, rogu itp. stanowią wtórne i na ogół mało wartościowe przedmioty powielane w setkach egzemplarzy przez lokalnych rzemieślników z myślą o gustach klientów. W każdym większym mieście afrykańskim w pobliżu centralnej ulicy czy przed hotelami zamieszkiwanymi głównie przez Europejczyków sprzedaje się *'artisana'* – jak nazywają lokalni kupcy przedmioty, którymi handlują (...)”<sup>54</sup>.

*Artisana* – specjalnie stoiska, gdzie można nabyć pamiątki, o których pisał etnolog Jacek Łapott w artykule z 2007 roku, stanowią, w kontekście przemian w recepcji afrykańskiego rękodzieła, doskonały przykład dostosowania się afrykańskiego rynku do potrzeb świata Zachodu<sup>55</sup>. W *artisanach* zaopatrywało się wielu Polaków, którzy tworzyli w mniej lub bardziej świadomy sposób zbiory afrykańskiego rękodzieła<sup>56</sup>. Niektórzy zbieracze przywiązując większą wagę do kwestii autentyczności, której wyznacznikiem w przypadku afrykaników nie jest Rieglowska wartość dawności lecz autentyczne kultowe lub rytualne przeznaczenie i użycie przedmiotu<sup>57</sup>, stworzyli

53 Zob. O. Budrewicz, *Równoleżnik zero*, Warszawa 1965, s. 114–115; M. Żuławski, *Ucieczka do Afryki*, Warszawa 2005, s. 169–170.

54 B. Stefański, *Gri-Gri. Mity a afrykańska rzeczywistość*, Warszawa 1980, s. 35.

55 J. Łapott, *Sztuka Afryki u progu XXI wieku – refleksje etnologa*, „Toruńskie Studia o Sztuce Orientu” t. 4, 2009, s. 117–126.

56 Kwerendy i badania nad polskimi kolekcjami artefaktów afrykańskich; archiwum w zbiorach autorki.

57 Różnie klasyfikacje autentyczności wprowadzili w swoich badaniach amerykańscy i brytyjscy badacze m.in. Henri Kramer, Sidney L. Kasfir, Shelly Errington, Roy Sieber. Zob. H. Kramer, *The Authenticity of African sculptures*, Arts d’Afrique Noire

kolekcje o znacznej wartości artystycznej i zabytkowej. Za przykład posłużyć mogą zbiory Cezarego Ziontka oraz Marty i Wawrzyńca Kolbuszów.

W pierwszej dekadzie XXI wieku prywatne zbiory artefaktów afrykańskich stawały się coraz bardziej obecne w przestrzeni publicznej, eksponowane przy okazji różnych wydarzeń kulturalnych i festiwali. Jedną z pierwszych wystaw, na którą złożyły się wyłącznie zbiory prywatne była „Afryka – pasja naszego życia”, pokazana w Muzeum Śląskim w Katowicach oraz Miejskim Ośrodku Kultury w Jastrzębiu w 2000 roku. Zaprezentowano na niej zbiory etnologów-afrykanistów: wieloletniego pracownika Działu Kultur Pozaeuropejskich Muzeum Narodowego w Szczecinie doktora Jacka Łapotta i doktora Lucjana Buchalika<sup>58</sup>, inicjatora i obecnego dyrektora Muzeum Miejskiego w Żorach. Obaj byli uczestnikami wielu wypraw muzealno-naukowych, a od lat dziewięćdziesiątych wspólnie wyjeżdżali na badania terenowe do Beninu, Burkina Faso i Mali<sup>59</sup>. W roku 2007 w warszawskim Domu Kultury przy ul. Działdowskiej prezentowana była kolekcja masek i rzeźb podróżnika Bogusława Domaszewskiego zatytułowana „Klimaty Afryki”<sup>60</sup>. Malarstwo szkoły Tingatinga<sup>61</sup> z kolekcji Eugeniusza Rzewuskie-

---

1974, nr 12, p. 12–40; S.L. Kasfir, *African Art and Authenticity: A Text with a Shadow*, African Arts 1992, wol. 25, nr 2, s. 40-53; Shelly Errington, *The Death of Authentic Primitive Art. And Other Tales of Progress*, London 1998. Na polskim gruncie na ten problem zwracał uwagę Jacek Łapott, tenże, *Sztuka Afryki...* dz. cyt., s. 117–126.

58 L. Buchalik, J. Łapott, *Afryka – pasja naszego życia. Wystawa ze zbiorów prywatnych Jacka Łapotta i Lucjana Buchalik*, „Afryka” 2000/2001, nr 12, s. 117–119.

59 Obok badań etnograficznych, J. Łapott i L. Buchalik podejmowali tam także działania w celu pozyskania eksponatów do polskich zbiorów muzealnych, przede wszystkim dla Muzeum Narodowego w Szczecinie. *Afryka. Przewodnik po wystawach*, Szczecin 2002.

60 Podróżnik Bogusław Domaszewski przez dziesięć lat mieszkał na Wybrzeżu Kości Słoniowej, w Abidżanie i był doradcą ministra ochrony środowiska.

61 Szkoła malarska z Tanzanii zapoczątkowana przez Edwarda Saidi’ego Tingatinga, który w połowie lat 60. XX wieku założył pracownię malarską w Dar-es-Salam. Malarstwo to charakteryzuje prosta kompozycja i płaskość, przedstawienia stylizowanych postaci zwierząt, znaczne skonstrastowanie czystych barw o przytłumionych odcieniach i czyste tło. Zob. E. Klajbor, *Tingatinga. Nowoczesna szkoła malarstwa Tanzanii*, Warszawa 2004.



go, afrykanisty i byłego ambasadora RP w Angoli<sup>62</sup> odbyła się w Muzeum Etnograficznym w Krakowie („Tingatinga. Sztuka. Tanzania. Fenomen”, maj–październik 2009) w ramach trzeciego Festiwalu Afrykańskiego<sup>63</sup>. Ekspozowane były również zbiory współczesnej rzeźby ludu Shona, należące do historyka sztuki Dariusza Skonieczko (Galeria Drim Deco, Łódź, 2009/2010)<sup>64</sup>, podróżników Sebastiana Kałamańskiego i Ireny Turkowskiej („Duch Afryki”, Muzeum w Gliwicach, grudzień 2011 – luty 2012) oraz podróżnika Bogdana Żurowskiego („Tajemnice Czarnego Lądu”, Muzeum im. Jacka Malczewskiego, Radom, listopad 2011 – kwiecień 2012). W Muzeum Historii Katowic w Nikiszowcu w maju 2012 roku otwarto wystawę „Maska afrykańska – między sacrum a profanum”<sup>65</sup> ze zbiorów Muzeum Miejskiego w Żorach, na której zaprezentowano część kolekcji gwinejskich masek podróżniczki Agnieszki Janarek<sup>66</sup>.

Szczególne znaczenie miała wystawa zorganizowana w Muzeum Ziemi Mińskiej w Mińsku Mazowieckim, zatytułowana „Afryka magiczna” (luty – kwiecień 2011). Stanowiła ona pierwszą inicjatywę kolekcjonerów niezwiązanych z żadnym ośrodkiem akademickim lub muzealnym. Kuratorką wystawy była Iwona Pleskot z Sopotkiego Domu Aukcyjnego. Zaprezentowane eksponaty pochodziły ze zbiorów Cezarego Ziontka, Marty i Wawrzyńca Kolbuszów, Grzegorza Lisika, Stanisława Wadeckiego oraz Adama Łuczaka<sup>67</sup>. Najliczniej reprezentowana była kolekcja Cezarego Ziontka. Jej

---

62 Eugeniusz Rzewuski – polski afrykanista, znawca języka suahili, były ambasador RP w Luandzie (Angola).

63 Nota prasowa na stronie Muzeum Etnograficznego w Krakowie, <http://etnomuzeum.eu/Pressroom,183.html> [dostęp: 22.05.2015].

64 A. Pawłowska, *Wystawa 'Współczesna rzeźba kamienna z Zimbabwe', 'Afryka'* 2009, nr 29–30, s. 183–185.

65 W albumie towarzyszącym wystawie opublikowano część zbiorów gwinejskich masek Agnieszki Janarek, eksponaty z kolekcji Muzeum Miejskiego w Żorach oraz kilka esejów poświęconych sztuce afrykańskiej, autorstwa m.in. L. Buchalika, K. Podymy, A. Nadolskiej-Styczyńskiej. Zob. *Maska afrykańska – między sacrum a profanum*, L. Buchalik, K. Podyma (red.), Żory-Katowice 2012.

66 E. Liszka, *Zawód – kolekcjoner?*, [w:] *Maska afrykańska...*, dz. cyt., s. 107–110.

67 *Afryka magiczna*, L. Celej, I. Pleskot, C. Ziontek, M. i W. Kolbusz (oprac.), katalog wystawy, Mińsk Mazowiecki 2011.



początki sięgają roku 2000, a główny trzon stanowi kilkaset egzemplarzy broni krótkiej i włócznie, datowane na lata 1880–1930, oraz maski i drewniane rzeźby z Afryki Środkowej (głównie z Kongo), przedmioty z kości, biżuteria i *manille*<sup>68</sup>. Ziontek posiada również ciekawy przykład datowanej na pierwszą połowę XX wieku maski deskowej ludu Bwa, zamieszkującego pogranicze Mali i Burkina Faso, której horyzontalna forma symbolizuje motyla (*yehoti*) lub jastrzębia (*duho*), a także dwie drewniane wertykalne maski *chiwara* ludu Bamana z Mali o formie antylopy, maski ludu Dogon oraz dwie plecione z rafii maski ludu Salampasu z Kongo i jedna ludu Makonde z Tanzanii. Znaczną część kolekcji stanowi zbiór rzeźb i masek kongijskiego ludu Lega (około stu eksponatów)<sup>69</sup>. Do cenniejszych obiektów w kolekcji Ziontka należą dwa toporki ceremonialne ludu Pende (Kongo) z głowicą w formie męskich główek. Pochodzą one z kolekcji Fredericka i Claire Mebel<sup>70</sup>. Były także publikowane w albumie *Islamic and Native Weapons of Colonial Africa, 1800 to 1960* autorstwa Anthony'ego Tirri<sup>71</sup>. Nóż Ibaka „Lia Sengele” z Kongo zakupiony został z kolekcji Wenera Fischera<sup>72</sup>, natomiast figurkę *Nkisi* ludu Yombe Ziontek zakupił na aukcji Willema Beekhuizenena. Około dwudziestu egzemplarzy broni pochodzi ze zbioru niemieckiej kolekcjonerki Holy Hast. Za najcenniejsze obiekty kolekcji Cezary Ziontek uznaje miecze ludu Fang z Gabonu, miecz ludu Teke z Kongo oraz noże *Alur* – „unikatowe w skali światowej”<sup>73</sup>. Kolekcja powstała głównie w drodze zakupów anty-

---

68 *Manilla* – rodzaj bransolet z brązu lub mosiądzu, czasem złota, zwanych „pieniężmi handlarzy niewolników”; J. Nevadomsky, *The Iconography of Benin Brass Rings*, „Tribus” wol. 38, 1989, s. 59–70.

69 Kolekcję Cezarego Ziontka uzupełnia bogaty zbiór fotografii i pocztówek z pierwszej połowy XX wieku, autorstwa m.in. Kazimierza Zagórskiego oraz biblioteka podręczna, licząca około czterystu publikacji albumowych i naukowych poświęconych sztuce afrykańskiej.

70 Zob. P. Westerdijk, *African metal implements: weapons, tools, and regalia. Collection of Frederick & Claire Mebel*, New York 1984.

71 A.C. Tirri, *Islamic and native weapons of colonial Africa, 1800–1960*, Miami 2007, s. 174–175.

72 Zob. W. Fischer, M.A. Zirngibl, *Afrikanische Waffen*, Passau 1978.

73 Rozmowa z Cezarym Ziontkiem z 24.04.2012 roku i korespondencja elektroniczna w archiwum autorki.

kwarcynych, w zachodnich galeriach i domach aukcyjnych, m.in. Native, Zemanah, Quittenbaum, Christies, Rossini i Hermann Historica, a także u pośredników przywożących obiekty bezpośrednio z Afryki m.in. od Stanisława Wadeckiego. Część eksponatów zakupił bezpośrednio od innych kolekcjonerów z Francji, Belgii, Niemiec i Stanów Zjednoczonych, a także nabył na Bruneaf, największych targach sztuki pozaeuropejskiej w Europie, które odbywają się od 1988 roku w Brukseli. Część swoich zbiorów odsprzedał innym kolekcjonerom; do tej pory około pięciuset obiektów trafiło m.in. do Dariusza Niestrzębskiego, Stanisława Wadeckiego i Wawrzyńca Kolbusza.

W Mińsku Mazowieckim swoje zbiory prezentował również Stanisław Wadecki, były żołnierz Legii Cudzoziemskiej, który zbieranie afrykaników rozpoczął w czasie pierwszej wyprawy do Afryki w 1994 roku. Początkowo przywoził rękodzieła afrykańskie dla swoich znajomych, z czasem jednak zajął się handlem afrykanikami (od 2005 roku)<sup>74</sup>. Ze względu na swój zawód<sup>75</sup> często docierał do odległych i trudno dostępnych rejonów Kongo, gdzie pozyskiwał obiekty o znacznej wartości zabytkowej. Afrykanika sprzedaje innym zbieraczom lub za pośrednictwem internetowych serwisów aukcyjnych. Najcenniejsze przedmioty zachowuje dla siebie, tworząc monograficzny zbiór kongijskich rzeźb i masek, złożony w dużej mierze z przedmiotów współczesnych, jednak pozyskiwanych przez Wadeckiego bezpośrednio w terenie. Podobnie jak Cezary Ziontek, Wadecki kolekcjonuje rzeźby i maski ludu Lega, a także środkowoafrykańskie przedmioty z kości, tradycyjną biżuterię i broń.

Główny trzon kolekcji Marty i Wawrzyńca Kolbuszów stanowią podgłówki, rzeźba i biżuteria, głównie z terenów Etiopii, Kenii, Ugandy i Rwandy oraz Somalii. Wśród prezentowanych w Mińsku Mazowieckim obiektów znalazł się m.in. podgłówek męski *barkin* ludu Boni z Somalii datowany na początek XX wieku, należący uprzednio do jednej z najważniejszych europejskich

---

74 Rozmowa ze Stanisławem Wadeckim z 29.05.2012 roku w archiwum autorki.

75 Stanisław Wadecki był żołnierzem Legii Cudzoziemskiej i najemnikiem działającym na terenie Kongo. Był także bohaterem fabularyzowanego filmu dokumentalnego *Mężczyzna po czterdziestce woli być przemytnikiem* w reżyserii Marcina Mamonia (2009). Rozmowa ze Stanisławem Wadeckim z 29.05.2012 roku w archiwum autorki.

kolekcji sztuki pozaeuropejskiej Marka i Denyse Ginzbergów<sup>76</sup>, oraz tabakiera ludu Ovimbundu z Angoli z końca wieku XIX, pochodząca z kolekcji Jeana-Baptiste'a Bacquarta. Poza osobistymi upodobaniami estetycznymi, Kolbuszowie ogromną wagę przywiązują do kwestii dawności, proveniencji i autentyczności obiektów, o której decyduje w przypadku obiektów afrykańskich zakres funkcjonowania w kulturze<sup>77</sup>.

Dariusz Niestrzębski zaczął gromadzić afrykanika w roku, kiedy to w Galerii Izabelli Indovino w Warszawie nabył figurki ludu Fang z Gabonu. Obecnie jego kolekcja liczy około dwustu pięćdziesięciu obiektów pochodzących z Beninu, Burkina Faso, Demokratycznej Republiki Kongo, Gabonu, Kamerunu, Nigerii, Sudanu, Tanzanii i Wybrzeża Kości Słoniowej. W zbiorze dominują artefakty ludów kongijskich; najstarsze pochodzą z końca XIX wieku, większość z okresu kolonialnego (do około 1960 roku), młodsze są datowane na lata osiemdziesiąte ubiegłego stulecia. Najstarszym przedmiotem w kolekcji Niestrzębskiego jest antropomorficzna rzeźba ludu Lega datowana na 1898 rok. Inna, o podobnej formie, pochodzi z wyprawy doktora Antoniego Jakubskiego (1885-1962), poznańskiego zoologa, na tereny ówczesnej Niemieckiej Afryki Wschodniej z lat 1909–1910. Ważną część zbioru stanowią obiekty zakupione przez Niestrzębskiego z kolekcji Alfreda Siemaszki (zmarłego w 2000 roku) datowanej na lata sześćdziesiąte ubiegłego wieku. Wiele artefaktów nabył za pośrednictwem Stanisława Wadeckiego. Zbiory Niestrzębskiego eksponowane były na wystawie zatytułowanej „Na Czarnym Łądzie”, która zorganizowana została w 2011 roku w Pałacyku Henryka Sienkiewicza w Kielcach (Oddział Muzeum Narodowego w Kielcach, maj – sierpień), a także w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku („Africana”, wrzesień 2011).

Kolekcjonowanie afrykańskich artefaktów jest w kulturze Zachodu zjawiskiem dość młodym, sięgającym XIX wieku, gdy tworzone były zbiory na-

---

76 Aukcja *The Marc and Denyse Ginzberg Collection, African Forms* odbyła się 10.09.2007 roku w paryskim Sotheby's. Całkowity dochód ze sprzedaży gromadzonej przez ponad trzydzieści lat kolekcji opiewał na ponad milion euro; <http://www.sothebys.com/en/auctions/2007/the-marc-and-denyse-ginzberg-collection-african-forms-pf7027.html> [dostęp: 20.06.2015].

77 Dyskusja przeprowadzona w trakcie III Kongresu Afrykanistów Polskich (Szczecin, 10-12.05.2012 rok); notatki z rozmowy w zbiorach autorki.

ukowe. Wcześniej pojedyncze obiekty znajdowały miejsce w nowożytnych gabinetach osobliwości i zbiorach artystów<sup>78</sup>. Na gruncie polskim zjawisko kolekcjonowania afrykaników pozostaje problemem otwartym i wymagającym pogłębionych badań. Kolekcje prywatne powstałe po drugiej wojnie światowej, pozostawiające ślad po sobie w muzealnych inwentarzach, były tworzone według subiektywnego poczucia estetyki. Dawność i autentyczność miały znaczenie drugorzędne i jak zwracał uwagę Jacek Łapott wynikało to głównie z braku specjalistycznej wiedzy<sup>79</sup>. Choć wiele kolekcji powstało jako zbiory pamiątek, złożonych z przedmiotów tworzonych współcześnie, nie mających większej wartości na rynku antykwarycznym, nie umniejsza to ich wartości historycznej, ponieważ świadczą one o zainteresowaniu kulturami Afryki wśród Polaków, którzy w okresie PRL-u mieli możliwość wyjazdu do krajów afrykańskich, a zachowane obiekty mogą być przykładem przemian w formach rzeźb i masek. Paradoksalnie, jak wskazuje amerykański historyk sztuki Christopher Steiner, autor książki poświęconej współczesnemu rynkowi sztuki na Wybrzeżu Kości Słoniowej, afrykańskie artefakty uważane za autentyczne, pierwotnie przeznaczone i wykorzystywane do różnego rodzaju obrzędów, zostały włączone do światowego panteonu dzieł sztuki, pomimo iż nigdy nie były przeznaczone do kontemplacji estetycznej. Natomiast artefakty tworzone z myślą o rynku sztuki świata Zachodu, przeznaczone do oglądania, są uważane za „falsyfikaty”, „kopie” i obiekty nieautentyczne<sup>80</sup>. Polskie zbiory artefaktów afrykań-

---

78 E. Bujok, *Ethnographica in early modern Kunstkammern and their perception*, "Journal of the History of Collections" vol. 2, 2009, nr 1, s. 17–32; S.P. Blier, *Capricious Arts: Idols in Renaissance-era Africa and Europe (The Case of Sapi and Kongo)*, [w:] *The idol in the age of art. Objects, devotions and the early modern world*, M.W. Cole, R. Zorach (red.), Burlington 2009, s. 21–30; E. Bassani, *A newly discovered Afro-Portuguese ivory*, "African Arts" vol. 17, 1984, nr 4, s. 60–63, 95. W zbiorach Rembrandt's House w Amsterdamie wśród przedmiotów z osobistej kolekcji artysty znalazły się sztylety i noże do rzucania o charakterystycznej formie, pochodzące z terenów Afryki Zachodniej.

79 J. Łapott, *Sztuka Afryki...*, dz. cyt., s. 117.

80 Ch.B. Steiner, *African Art in Transit*, Cambridge 1994, s. 20-39. Por. M. Torgovnick, *Making Primitive Art High Art*, "Poetics Today" vol. 10, 1989, nr 2: Art and Literature II, s. 299–328.

skich są bardzo zróżnicowane – od kolekcji tworzonych przez specjalistów z myślą o zbiorach muzealnych (gdzie przywiązywano wagę do pozyskiwania obiektów autentycznie wykorzystywanych w obrzędach i rytuałach), przez zbiory pamiątek (których zawartość tworzyły przedmioty o formach tradycyjnych, ale w większości będące wytworami współczesnymi), po kolekcje budowane drogą zakupów antykwarycznych, gdzie podstawowym kryterium doboru są wartości estetyczne, artystyczne i zabytkowe. Obok zbiorów artefaktów tradycyjnych w Polsce powstało kilka znacznych kolekcji współczesnego malarstwa szkoły Tingatinga, o którym pisała Ewa Klajbor, wymieniając dziewięć kolekcji (m.in. Krzysztofa Dubińskiego, Eugeniusza i Ewy Rzewuskich, Kazimierzy i Rajmunda Ohly)<sup>81</sup> oraz kolekcje współczesnej rzeźby ludu Makonde z Tanzanii (m.in. Stefana Brąglewicza i Jerzego Jasieńskiego)<sup>82</sup>. Wobec tak różnych postaw kolekcjonerskich, w kontekście specyficznych polskich zainteresowań ponad dwieście pięćdziesiąt zinwentaryzowanych do tej pory zbiorów stanowi o swoistym kolekcjonerskim fenomenie<sup>83</sup>.

## **ABSTRACT:**

### **Polish collections of African art**

Sub-Saharan artefacts do not fall within the mainstream of Polish collecting, although they constitute a considerable group whose presence in Polish research on African objects mainly focused on museum collections has always been neglected. The present article attempts to outline a problem which has so far been only little studied. The literature on this subject has primarily been focused on the history of museum objects and collections which have formed part of museum collections; little attention has been paid, however, to private collections, especially contemporary collections. Research on Polish private collections of African artefacts was carried out in 2008-15 on the basis of archival materials, an analysis of museum

---

81 E. Klajbor, dz. cyt., s. 64.

82 Zbiór Jerzego Jasieńskiego znajduje się w kolekcji Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Księgi inwentarzowe MAiE.

83 W latach 2009–2015 autorka prowadziła badania nad kolekcjami afrykańskich artefaktów tworzonych przez Polaków w okresie po drugiej wojnie światowej. Spis kolekcji w archiwum autorki.

resources and documentation, iconographic material, as well as interviews and private collectors' archives. They were supplemented with reportage literature and press information. 250 collections have already been inventoried, mainly those dealing with souvenirs, including a number of consciously created, aesthetic collections.

The first Polish African collections date back to the last quarter of the 19th century (collections by Stefan Szolc-Rogoziński, Leopold Janikowski and Kamil Giżyński), and formed the basis for collections in Warsaw and Cracow. Nevertheless, the most intensive development of collections was connected with economic, technical and cultural cooperation between the Polish Communist government and African countries after the war.

Many Polish people had the chance at that time to work in Africa. These artefacts were mainly purchased in African countries. This is how the collections of Zbigniew Dmochowski, Ryszard Bojarski and Bogdan Szczygieł were formed, and which later were also incorporated into museum collections (Szczecin, Gdańsk, Warszawa, Olkusz). Collections created after 1989 were mainly based on antiquarian purchases on the Western art market or from specialised intermediaries (the collections of Cezary Ziótek, Marta and Wawrzyniec Kolbusz, Stanisław Wadecki and Dariusz Niestrzębski), as opposed to collections of artefacts created in the Communist period which were purchased directly in Africa. An important role was also played by exhibitions organised since 1989 where private collections were exhibited.

#### **MAŁGORZATA BAKA-THEIS**

Asystentka w Zakładzie Muzealnictwa Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu; doktorantka w dziedzinie nauk o sztuce. Zajmuje się współczesną sztuką Afryki subsaharyjskiej, historią kolekcjonerstwa i muzeów.

#### **MAŁGORZATA BAKA-THEIS**

Assistant at the Museology Department of the Institute for Monuments and Conservation of the Faculty of Fine Arts at Nicolaus Copernicus University in Toruń; PhD student in the field of art science. She deals with the art of sub-Saharan Africa, the history of collecting and museums.

## SZTUKA NOWOCZESNA I REKLAMA W DZIAŁALNOŚCI HELENY RUBINSTEIN

Nazwisko Heleny Rubinstein przywodzi na myśl salony piękności oraz kosmetyki, kremy i kobietę sukcesu, która je wynalazła. Jednak kosmetyczne imperium nie było jej jedyną pasją. Jako wielbicielka piękna stała się również kolekcjonerką sztuki. Dużą rolę w kształtowaniu jej upodobań mieli zaprzyjaźnieni z nią artyści, a także liczne podróże oraz miejsca zamieszkania. Związana z Paryżem, Londynem, Nowym Jorkiem pierwszej połowy XX wieku miała bezpośredni kontakt z artystami i marszandami. Obserwowała pojawianie się nowych kierunków i tendencji w sztuce, co ułatwiało jej poszerzanie swoich zbiorów. W kręgu jej zainteresowań leżała przede wszystkim sztuka XX wieku i artefakty afrykańskie, a także meble, porcelana, stroje, domki dla lalek i wiele innych przedmiotów.

Warto zwrócić szczególną uwagę na miejsce sztuki nowoczesnej w najbliższym otoczeniu oraz rolę w działalności Heleny Rubinstein. Obrazy i rzeźby wybitnych przedstawicieli tej sztuki zdobiły jej apartamenty i salony piękności. Kreowały wizerunek znawczyni i miłośniczki sztuki, zachęcając do odwiedzin jej zakładów. O nowoczesności Heleny Rubinstein miała świadczyć nie tylko kolekcja, ale również jej ubiór, wnętrza jej salonów, czy opakowania kosmetyków, zawsze projektowane przez współczesnych artystów, architektów czy dekoratorów.

Największą część kolekcji Rubinstein stanowiły dzieła twórców przełomu XIX i XX wieku. W latach 1908–1930 poza obrazami olejnymi kupowała także grafiki, pastele, rzeźby, reliefy, kolaże – łącznie zgromadziła pokaźny zbiór prac modernistycznych artystów. Reprezentowały one niemal wszystkie ważniejsze awangardowe nurty pierwszych dziesięcioleci XX wieku: fowizm, kubizm, surrealizm, abstrakcję, a także znamienne dla nich nazwiska. Praktyczny zmysł kolekcjonerki sprawiał, że wraz z artefaktami afrykańskimi były wykorzystywane jako tło lub rekwizyt zdjęć robionych na potrzeby magazynów mody. Krytyk i osobisty asystent Rubinstein Patrick O'Higgins przewrotnie napisał o jej kolekcji sztuki nowoczesnej, że reprezentuje ona niezbyt nieważne obrazy bardzo ważnych malarzy XIX i XX wieku<sup>1</sup>. Kolek-

---

1 P. O'Higgins, *Madame. An intimate biography of Helena Rubinstein*, New York 1971, s. 65.

cja rozpadła się na aukcjach krótko po połowie ubiegłego stulecia (1966)<sup>2</sup>, lecz warto przyrzeć się jej w pełnym znanym kształcie.

Przed pierwszą wojną światową, gdy była w Paryżu, Helena Rubinstein kupowała głównie prace impresjonistów, później natomiast inwestowała w bardziej awangardową sztukę<sup>3</sup>. W jej niewielkiej kolekcji impresjonistycznych obrazów najwięcej było prac Augusta Renoira, poza tym pojedyncze obiekty: pejzaże autorstwa Claude'a Moneta i Alfreda Sisleya oraz pastelowa scena rodzajowa Edgara Degasa. Potem pojawiły się dzieła Picassa z różnych okresów jego działalności: oprócz wczesnych gwaśzy i rysunków przykłady dojrzałego kubizmu. Z tym kierunkiem wiązały się obrazy Juana Grisa i Georges'a Braque'a oraz polskiego malarza Ludwika Markusa (Louisa Marcoussisa), a także nieodległe pod względem stylistycznym prace Paula Klee, Fernanda Légera, Rogera de la Fresnaye. Kubistycznych rzeźbiarzy reprezentował Ossip Zadkin (brązowa *Kobieta z gołębiem* oraz *Głowa mężczyzny*). Według O'Higginsa najwyższej klasy obiektem kolekcji był wielki fowistyczny obraz Henri Matisse'a przedstawiający wirujące drzewa<sup>4</sup> – *Pejzaż (Collioure)* z 1907 roku, zakupiony od Marie Cuttoli, obecnie w zbiorach nowojorskiego Metropolitan Museum<sup>5</sup>. Fowizm reprezentowały ponadto dwa pejzaże Othona Friesza (w tym *Pejzaż w Roccasparvera*) i dwa studia głowy autorstwa André Deraina.

---

2 Katalogi aukcji dzieł z kolekcji H. Rubinstein: *Modern Drawings and Prints: The Collection of Helena Rubinstein*, Parke-Bernet Galleries Inc., 20–23. i 27–29. IV 1966, New York 1966; *Modern Drawings and Watercolors: Nineteenth and Twentieth Century Engravings, Etchings & Lithographs: The collection of Helena Rubinstein*, Parke-Bernet Galleries Inc., 20–23. i 27–29. IV 1966, New York, 1966; *Modern Paintings and Sculpture – Part One: Impressionist, School of Paris, American and Other Works: The Collection of Helena Rubinstein*, Parke-Bernet Galleries Inc., 20–23. i 27–29. IV 1966, New York, 1966; *Modern Paintings and Sculpture – Part Two: Italian, French and Other Modern Works: The Collection of Helena Rubinstein*, Parke-Bernet Galleries Inc., 20–23. i 27–29. IV 1966, New York, 1966.

3 L. Woodhead, *Barwy wojenne. Helena Rubinstein i Elizabeth Arden*, Warszawa 2004, s. 122.

4 P. O'Higgins, dz. cyt., s. 65.

5 Obraz Henri Matisse'a, obecnie w zbiorach Metropolitan Museum of Art, <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/210010234> [dostęp: 3.01.2015].



Ciekawą część zbioru stanowiły dzieła surrealistów. Rubinstein zaczęła interesować się nimi w okresie ich wielkiej popularności w Stanach Zjednoczonych, w latach drugiej wojny światowej. Osobiście знаła Salvadora Dali, który cieszył się tam powszechnym uznaniem, i niejednokrotnie wykorzystywała tę znajomość. Stworzył on trzy sporych rozmiarów panneau: *Wieczór, Dzień i Noc* (1942) do jej nowojorskiego apartamentu, namalował jej portret. Do kolekcji należały jeszcze jego obrazy *Przeciętny urzędnik* oraz *Kompozycja* (1920). Byli w niej reprezentowani także inni surrealiści i malarze łącześni z tym kierunkiem: Joan Miró, Pavel Tchelitchew, Giorgio de Chirico, Marc Chagall, Max Ernst.

Osobny zespół tworzyły obrazy młodych włoskich artystów, w połowie XX wieku niezbyt popularnych. Tak liczna ich obecność jest zatem niezwykła – nie była jednak przypadkowa. Na początku lat pięćdziesiątych włoski marszand Gasparo del Corso namówił Rubinstein, aby zaprosiła do Stanów Zjednoczonych dwudziestu wybranych przez nią artystów, którzy nigdy jeszcze tam nie byli. Mieli oni malować sceny rodzajowe zainspirowane amerykańskim pejzażem, z zamiarem późniejszego eksponowania ich na specjalnej wystawie. Zdaniem marszanda włoskie malarstwo przeżywało po wojnie swego rodzaju renesans i wraz z żoną, Irene Brin, chcieli uczynić z kolekcjonerki współczesną Medyceuszkę<sup>6</sup>. Ta część kolekcji miała zatem zupełnie inny charakter niż opisane już zespoły, powstała na odmiennych zasadach, jako rezultat mecenatu. Znalazły się w niej prace wszystkich młodych artystów włoskich, którzy ówczesznie byli warci poznania (katalog rozpoczynali m.in. Afro Basaldella, Enrico D'Assia, Alberto Burri, Bruno Caruso)<sup>7</sup>.

Kolekcja zawierała również dzieła polskich artystów, głównie ze środowiska związanego z École de Paris, w tym wielu, podobnie jak Rubinstein, pochodzenia żydowskiego. Największą grupę stanowiły, obok dzieł wspomnianego już kubisty Ludwika Markusa, prace Eliego Nadelmana. Kolekcjonerka poznała go podczas indywidualnej wystawy w londyńskiej

---

6 P. O'Higgins, dz. cyt., s. 174.

7 *Paintings, gouaches and drawing from the collection of Helena Rubinstein [Princess Gourielli]: Twenty imaginary views of the American scene by twenty young Italian artist*, Galleria del'Obelisco, Roma 1953.

Paterson Gallery (choć twierdziła, że znała go dużo wcześniej i to ona postanowiła pomóc mu w zorganizowaniu wystawy)<sup>8</sup>. Była jego wielbicieleką i swego rodzaju patronką; uważała jego rzeźby za idealne: proste linie, jakimi się posługiwał tworząc doskonale twarze, były dla niej wyznacznikiem piękna. Prace Nadelmana z początków XX wieku, kiedy był zafascynowany klasycznymi figurami przypominającymi greckie posągi, uznawała za kwintesencję perfekcji – tego chciała nauczyć swoje klientki, dlatego ustawiała je w widocznych miejscach w swoich kosmetycznych salonach i mieszkaniach<sup>9</sup>. Z paryską szkołą byli związani również Eugeniusz Zak, Mojżesz Kissling, Tadeusz Makowski (głównie portrety i studia głów) i Alicja Halicka, autorka muralu w jednym z nowojorskich salonów piękności<sup>10</sup>. W późniejszym czasie trafiło do kolekcji dwanaście abstrakcyjnych dzieł Jana Lebensteina (w tym z serii jego tzw. figur osiowych).

Według marszandów w kolekcji wyróżniały się prace współczesnych artystów: Antoine'a Clave'a, Jeana Fautriera, Antonia Musica, należące do najlepszych ich dzieł<sup>11</sup>. Za szczególnie cenne uważano jednak dwie abstrakcyjne rzeźby Constantina Brancusiego *Ptak w przestrzeni* i *Biała Murzynka*. Inne rzeźby z kolekcji to przede wszystkim ludzkie postaci i popiersia lub głowy. Twórcami tych figur są Roger de la Fresnaye, Gaston Lachaise, Boris Lovet-Lorski, Malvina Hoffman i Helene Sardeau.

Specyficzną grupę tworzą portrety Heleny Rubinstein. W kolekcji było ich około dziesięciu, ale znanych jest dużo więcej malarskich i rzeźbiarskich wizerunków kolekcjonerki (np. autorstwa Ludwika Markusa, Sary Lipskiej, Leopolda Gottlieba). Właścicielka kosmetycznego imperium uwielbiała pozować do portretów i rozwieszała je w salonach urody (jej portret w recepcji miał jakoby sprawiać wrażenie jej nieustannej obecności i kontroli) oraz oczywiście na ścianach apartamentów. Malowane oblicza Rubinstein ciekawie odzwierciedlają transformację, jaką przeszła w ciągu pierwszej połowy XX wieku. Pod koniec pierwszego dziesięciolecia kreowała się na kobietę szykowną, znającą się na modzie. Jej wizerunki z tych czasów pod-

---

8 P. O'Higgins, dz. cyt., s. 64.

9 H. Rubinstein, *Ma vie. Mes secrets de beauté*, Paris 1967, s. 104.

10 *Two New scenes in modern decoration*, "Arts and Decoration" 1937, no. 5, s. 38.

11 L. Woodhead, dz. cyt., s. 20.

kreślają kobiece piękno i delikatność, jak na obrazie pędzla Marie Laurencin. Czterdzieści lat później kierowała potężną korporacją, co odbiło się na postrzeganiu jej osoby. Późne portrety Rubinstein pokazują silną kobietę o surowym wyrazie twarzy, dobrym przykładem jest tu obraz autorstwa Grahama Sutherlanda. Na jednym ze zdjęć reklamowych jej podobizny wiszą obok siebie w kilku rzędach, co doskonale ukazuje tę zachodzącą z czasem zmianę wizerunku<sup>12</sup>.

Zbiory Heleny Rubinstein były bardzo eklektyczne, jakby powstały w efekcie kompulsywnej manii kupowania wszystkiego. Nie przywiązywała większej wagi do stanu technicznego dzieł ani sposobu ekspozycji. Obrazy wisiały bez przemyślanego układu, ich ramy często wyglądały jak obgryzione przez szczury. Wyraźnie stawiała na ilość: „Jakość jest dobra, ale to dopiero ilość robi wrażenie!”<sup>13</sup>. Przy zakupach korzystała czasem z rad znajomych krytyków, amatorów sztuki i artystów (np. Misi Godebskiej, Markusa, Marii Cuttoli), lecz ostateczna decyzja należała do niej; z tego powodu, mimo namowy, rezygnowała z nabycia interesujących prac. Zdawała sobie przy tym sprawę, że nie wszystkie dzieła w jej kolekcji są wysokiej klasy. W ostatnich latach życia patrząc na nie przypominała sobie młodość i przyjaciół, którzy często już nie żyli. Wszystkie kochała na równi z dziełami Picassa i Rouaulta; jak twierdziła, miały dla niej większą wartość sentymentalną niż rynkową<sup>14</sup>.

Kolekcja ta była więc bardzo nierówna – z jednej strony wspaniałe dzieła Nadelmana, Miró, Picassa, z drugiej podróbki, szkice, obrazy w złym stanie zachowania. Ówczesni krytycy zwracali jednak uwagę nie tyle na znakomite prace, ile raczej na reprezentowane w zbiorze znane nazwiska. Dla kolekcjonerki były one najważniejsze, bo pomagały w reklamie biznesu. Swoje salony piękności dekorowała najlepszymi obiektami z kolekcji: obok rzeźb Nadelmana wisiały w nich szkice Modiglianiego i obrazy Chagalla, a klientki kroczyły po dywanikach projektu Légera. Również opakowania, którym nadawała rangę wręcz małych dzieł sztuki, były elementem przyciągającym klientki. Ich projektowaniem zajmowali się Salvador Dali, Raoul Dufy, Sara Lipska. Doskonale wykorzystała moment popularności

---

12 "Life", 27.01.1958, s. 111 (reklama).

13 P. O'Higgins, dz. cyt., s. 65.

14 H. Rubinstein, dz. cyt., s. 74.

surrealizmu w Stanach Zjednoczonych. Aby podkreślić swój związek z tym nurtem, eksponowała w swoim otoczeniu dzieła surrealistów, lubiła także fotografować się z nimi do potrzeb artykułów w popularnych czasopismach; np. w magazynie „Life” opublikowano zdjęcie przedstawiające Rubinstein w dumnej pozie przed *Przeciętnym urzędnikiem* Dalego wiszącym w jej nowojorskim mieszkaniu<sup>15</sup>. Po wystawie zorganizowanej przez Museum of Modern Art, na którą udostępniła kilka dzieł ze swojej kolekcji, pożyczyła od Mana Raya obraz olbrzymich ust *Observatory Time – The Lovers*, po czym zaprezentowała go w witrynie swojego salonu przy Piątej Alei; uczyniła to wyłącznie w celach reklamowych, chcąc zwrócić uwagę na nową pomadkę<sup>16</sup>. W marketingu wykorzystywała też, jak wspomniano, własne wizerunki, portrety malowane przez słynnych malarzy, w późniejszym okresie fotografie. Na przykład na pięknym zdjęciu wykonanym przez Cecila Beatona na potrzeby reklamy kolejnej pomadki widzimy Helenę Rubinstein elegancko ubraną, opartą o jedną z rzeźb Nadelmana i zapatrzoną w dal<sup>17</sup>.

Kolekcjonowanie przez Helenę Rubinstein nowoczesnej sztuki wiązało się w dużej mierze z reklamowymi potrzebami jej przedsiębiorstw. W początkach XX wieku stolica Francji była uważana za kolebkę artystycznego modernizmu, nowatorskich nurtów i poglądów. Właścicielka imperium urody wykorzystywała sztukę i świat nowoczesnych wnętrz jako marketingowy chwyt, pozwalający na autokreację nowoczesnej kobiety interesu. Promowanie swojej osoby oraz marki tworzonych przez siebie kosmetyków m.in. poprzez kontakty z artystami było posunięciem nad wyraz trafnym, wręcz prekursorskim. Eksponując dzieła w swoich salonach, Rubinstein nie liczyła na uznanie znawców, lecz klientek, które o sztuce miały raczej niewielkie pojęcie, ale kojarzyły nazwiska artystów, bo pojawiały się w prasie i na modnych wystawach. Oczywiście, nie kierowały nią wyłącznie marketingowe pobudki. Mogła pozwolić sobie na wspieranie twórców, a kupowanie ich dzieł było tu najlepszym sposobem, ponadto, zaprzyjaźniona z malarzami

---

15 E. Brown Keiffer, *The little lady from Krakow has made a fabulous success of selling beauty*, „Life”, 21.06.1941, s. 36.

16 C. de Peyster Kip, *Worn Out and Repaired*, „Harper’s Bazaar” 1937, nr 71, s. 102.

17 „Life”, 18.06.1951, s. 83 (reklama pomadki Stay-Long).

i rzeźbiarzami, mogła uczestniczyć w życiu artystycznym epoki, otaczając się przedmiotami, które lubiła i ceniła.

**ABSTRACT:****Modern art and marketing in the activity of Helena Rubinstein**

Helena Rubinstein, a famous millionaire and founder of a cosmetics empire, was also an art collector and a friend of artists. Rubinstein was particularly interesting as she was one of the few women collectors and people connected with Poland who would be interested in contemporary art in the first half of the 20th century.

Her artist friends and her numerous trips and domiciles played a major role in shaping her tastes. Whether she was in New York, London or Paris, she observed new directions and tendencies in art which facilitated her expanding collections. She was primarily fond of 20th-century art and African artefacts, as well as furniture, porcelain, costumes and dollhouses.

Her collection of contemporary art included works by the artistic celebrities of Paris; Pablo Picasso, Amedeo Modigliani, Henri Matisse and Marc Chagall are just some of the names. Works by those artists adorned the interiors of her salons and apartments. They formed her image as an art connoisseur and enthusiast and encouraged visitors to return to her salons. They thus performed not only decorative but also marketing functions.

Apart from her collection of artworks, other phenomena surrounding her also harmonised with contemporary fashion. Because of her profession, she herself created popular make-up products, cosmetics as well as interiors. Her beauty salons responded to contemporary views on beautiful spaces. The same was true of her friends and business partners, the great majority of whom were famous figures, fashion designers, artists, trend-, style- and opinion-setters. So not only the collection she assembled but also all of her business and aesthetic choices perfectly reflected the modernity of the era in which she lived.

**JOANNA GOJŻEWSKA**

Absolwentka Ochrony Dóbr Kultury na Wydziale Sztuk Pięknych UMK. W roku 2010 ukończyła studia licencjackie na specjalizacji muzealniczej, w 2012 roku otrzymała tytuł magistra historii i zabytkoznawstwa dzieł sztuki. Jej zainteresowania naukowe dotyczą m.in. kolekcjonerstwa kobiet, środowiska École de Paris oraz edukacji muzealnej. Obecnie pracuje w dziale edukacji Muzeum Emigracji w Gdyni.

**JOANNA GOJŻEWSKA**

Graduate in Protection of Cultural Property at the Faculty of Fine Arts of Nicolaus Copernicus University. She obtained a BA in Museology in 2010, and an MA in History and Knowledge of Artistic Monuments in 2012. Her research interests include collecting by females, the milieu of the École de Paris and museum education. She works in the Educational Department of the Museum of Emigration in Gdynia.

## BRONISŁAW KRYSTALL. WARSZAWSKI KOLEKCJONER POCZĄTKU XX WIEKU\*

W historię warszawskiego kolekcjonerstwa wpisane są losy elit, głównie przedstawicieli burżuazji oraz zamożnej inteligencji. Kolekcjonowanie polskiej sztuki przez bankowców, przemysłowców, lekarzy, prawników i architektów służyło niejednokrotnie legitymizacji statusu społecznego, a w przypadku licznej grupy kolekcjonerów żydowskiego pochodzenia, także identyfikacji narodowej<sup>1</sup>. Obrazy wielkich, współczesnych malarzy kupowane były przez członków potentackich rodów, takich jak Kronenbergowie, Blochowię, Natansonowie, Bersohnowie, Lilpopowie, Lesserowie, Goldstandowie, Rotwandowie i wiele innych<sup>2</sup>. Kolekcjonerstwo stanowiło również wyraz obywatelsko-patriotycznej postawy, w której priorytetem było wspieranie rodzimych artystów. Pragnących czynnie wspomagać polską sztukę najliczniej skupiało warszawskie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, do którego należeli tacy kolekcjonerzy jak między innymi Leon Papięski czy Juliusz Herman<sup>3</sup>. Nieodłącznym elementem kolekcjonowania był z pewnością także aspekt inwestycyjny, nie wspominając o prozaicznej potrzebie ozdobienia wnętrza. W ostatnim przypadku trudno jednak mówić o kolekcjonerstwie *sensu stricto*.

Szczególnym okresem w historii warszawskiego kolekcjonerstwa, na który przypadają lata działalności dr. Bronisława Krystalla, był początek

---

\* Esej stanowi fragment rozprawy doktorskiej poświęconej warszawskiemu kolekcjonerstwu przełomu XIX i XX wieku.

1 T.F. de Rosset, *Malarstwo polskie w polskich kolekcjach prywatnych* [w:] „Muzealnictwo” 2008, nr 49, s. 210–211.

2 T. Jaroszewski, *Wielki bourgeois – mecenas, kolekcjoner, odbiorca* [w:] *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca*, E. Karwowska, A. Marczak-Krupa, (red.), Warszawa 1984, s. 93. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Katowice, listopad 1981. Por. J. Hensel, *Mecenat finansjery warszawskiej w zakresie plastyki w drugiej połowie XIX wieku* [w:] *Dzieje burżuazji w Polsce*, R. Kołodziejczyk (red.), Wrocław 1974, s. 31-100. Instytut Historii, Polska Akademia Nauk, Studia i materiały, T. 1, *passim*.

3 Zob. J. Wiercińska, *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zarys działalności*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, *passim*.

XX wieku. Bronisław Krystall urodził się w 1884 roku<sup>4</sup> w Warszawie, w rodzinie żydowskich kupców. Był typowym przedstawicielem asymilującej się do polskości inteligencji pochodzenia żydowskiego. Studiował filozofię na niemieckojęzycznych uczelniach, najpierw na uniwersytecie w Marburgu, gdzie m.in. poznał Władysława Tatarkiewicza, następnie w szwajcarskim Bernie, gdzie w roku 1906 podjął studia doktoranckie na fakultecie filozofii, które ukończył w 1908 roku. Jego rozprawa z dziedziny estetyki zatytułowana *Wie ist Kunstgeschichte als Wissenschaft möglich?* ukazała się drukiem w roku 1910<sup>5</sup>. Rok później został powołany na członka stowarzyszenia naukowego Kant-Gesellschaft skupiającego niemieckojęzycznych humanistów, głównie filozofów<sup>6</sup>. Do Warszawy wrócił w 1909 roku i zajął się prowadzeniem interesów, prawdopodobnie związanych z ob-



1. Autor nieznaną „Portret Bronisława Krystalla” (fot. prawdopodobnie z ok. 1911 roku), fotografia umieszczona na frontyspisie rozprawy doktorskiej Krystalla *Wie ist Kunstgeschichte als Wissenschaft möglich? Ein kritischer Versuch*, Halle a. S. 1910, Biblioteka Muzeum Narodowego w Warszawie.

4 W zachowanej dokumentacji pochodzącej z okresu po 1945 roku (m.in. odpis aktu urodzenia) choć pojawia się rok 1884, częściej jako data urodzenia występuje rok 1887, jest to również data widniejąca na nagrobku Krystalla; zob. Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie, Archiwum Bronisława Krystalla (dalej: Arch. MNW, Arch. B.K.), sygn. S-11/36. Jak dotąd jedynym znalezionym przedwojennym dokumentem jest wpis do księgi studentów Uniwersytetu w Bernie z semestru zimowego 1906/07 informujący, że Krystal Bairach, student fakultetu filozofii, urodził się w Warszawie 10 maja 1884 roku; zob. Universität Bern, Universitätsarchiv: [http://apps.uniarchiv.unibe.ch/syscomm/images/mata/13615\\_13626.gif](http://apps.uniarchiv.unibe.ch/syscomm/images/mata/13615_13626.gif) [dostęp: 10.01.2014].

5 B. Krystal, *Wie ist Kunstgeschichte als Wissenschaft möglich? Ein kritischer Versuch*, Halle a. S. 1910.

6 „Kantstudien. Philosophische Zeitschrift”, T. XVII, zeszyt 1 i 2, Berlin 1912, s. 178.



rotem nieruchomościami. Jerzy Waldorff w swoich wspomnieniach eufemistycznie określił Krystalla mianem *l'homme d'affaires*<sup>7</sup> – przedsiębiorcą umiejętnie zarządzającym majątkiem odziedziczonym po ojcu, Izraelu Szmulu Kryształ (Krystalu), co pozwoliło mu na zachowanie przez resztę życia niezależności finansowej. Równocześnie stał się mecenasem i kolekcjonerem sztuki. Do jego najważniejszych dokonań w zakresie mecenatu artystycznego należało zamówienie oratorium żałobnego *Stabat Mater* u Karola Szymanowskiego, które miało upamiętnić zmarłą żonę Izabellę z Rotmillów Krystall<sup>8</sup>.

Działalnością kolekcjonerską Bronisław Krystall zajął się w 1904 roku i kontynuował przez całe dwudziestolecie międzywojenne. Był to czas ważnych przemian dla polskiego kolekcjonerstwa. Długo wyczekiwana wolność zrodziła potrzebę określenia na nowo roli mecenatu, zarówno państwowego, jak i prywatnego<sup>9</sup>. Swoistemu modernizowaniu kolekcjonerskiego *credo* towarzyszyły przekształcenia na warszawskim rynku sztuki, głównie kryzys „Zachęty”, dotychczas niekwestionowanego monopolisty w zakresie handlu artystycznego<sup>10</sup>. Nadal działały salony, po legendarnym, czynnym do 1906 roku Salonie Krywultra<sup>11</sup> także Salon Richlinga<sup>12</sup>, Salon Sztuka<sup>13</sup>, Galeria Garlińskiego związana z bliską Krystallowi twórczością grupy Rytm<sup>14</sup>.

7 Arch. MNW, Arch. B.K., sygn. S-11/57.

8 B. Krystall, *Do genezy „Stabat Mater”*, „Ruch muzyczny”, nr 8, 15.04. 1961, Warszawa, s. 3-5.

9 G.P. Bąbiak, *Sobie, ojczyźnie czy potomności... Wybrane problemy mecenatu kulturalnego elit na ziemiach polskich w XIX wieku*, Warszawa 2010, s. 582.

10 Zob. J. Wiercińska, *Towarzystwo Zachęty...*, dz. cyt., s. 60–61. Por. S. Bóldok, *Antykwiariaty artystyczne, salony i domy aukcyjne. Historia warszawskiego rynku sztuki w latach 1800–1950*, Warszawa 2004, s. 119–120.

11 M. Płażewska, *Warszawski Salon Aleksandra Krywultra, 1880-1906*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” R. 10, 1966, s. 297; teźże, *Salon Krywultra*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, A. Wojciechowski (red.), Wrocław-Warszawa 1967, s. 214–216.

12 H. Garlińska-Zembrzuska, *Salon artystyczny Feliksa Richlinga*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914...*, dz. cyt., s. 220. Por. S. Bóldok, dz. cyt., s. 121–122.

13 J. Wiercińska, *Charakterystyka rynku*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1890-1914...*, dz. cyt., s. 204.

14 H. Garlińska-Zembrzuska, *Działalność wystawowa Salonu Sztuki Czesława*

Powszechny po 1918 roku pęd ku unowocześnianiu wymusił przeformułowanie dziewiętnastowiecznego modelu kolekcjonera-patrioty, anachronicznego „miłośnika sztuki” – etykiet, pod którymi często kryli się przypadkowi zbieracze i dyletanci. Krytyczne komentarze towarzyszące w 1923 roku zerwaniu przez grupę Rytm wystawy w „Zachęcie”, ujawniły niechęć do dotychczasowej polityki tej placówki oraz związanego z nią środowiska „miłośników”: „Są to przeważnie starsi panowie, którzy zajmują się fabrykacją obuwia, lamp albo mydła. Prozaiczna ta praca nie wypełnia im życia. Braki życiowe wynagradza im sztuka. Szewc, który ma pół głowy dokupuje sobie dwie główki Żmurki (...). Miłośnicy nie znają się na sztuce” – grzmiał Antoni Słonimski na łamach „Wiadomości Literackich”<sup>15</sup>. Krytyka „Zachęty” jednocześnie zwróciła uwagę na nabrzmiały problem ówczesnego mecenatu kulturalnego. Działalność Bronisława Krystalla przypada właśnie na ten przełomowy w dziejach polskiego kolekcjonerstwa moment.

Upłynęło wiele lat zanim doceniono wartość zbiorów Bronisława Krystalla oraz związanych z nimi wspomnień, w czym niewątpliwą zasługę miał prof. Stanisław Lorentz. Najważniejszym źródłem informacji dotyczących działalności kolekcjonerskiej i mecenasowskiej Krystalla pozostaje autoryzowany przezeń artykuł, opublikowany w „Roczniku Muzeum Narodowego w Warszawie” w 1971 roku<sup>16</sup>. Niestety, zawarte w nim informacje stanowią zbyt lapidarne źródło dla kompletnego odtworzenia kolekcji oraz ustalenia proveniencji zachowanych dzieł. Krystall przyznawał, że pozbawiony zmysłu inwentaryzatorskiego, nie prowadził ewidencji. Bezcennym źródłem wiedzy o zbiorach jest także zespół zachowanych po Krystallu archiwa-

---

*Galińskiego w latach 1922–1939*, [w:] *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939. Zbiór studiów*, J. Starzyński (red.), Wrocław 1963, s. 309–374. Por. też: *Salon Sztuki Czesława Galińskiego*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, A. Wojciechowski (red.), Wrocław-Warszawa 1974, s. 623–625.

15 A. Słonimski, *Zamach na malarstwo polskie. Awantura w Zachęcie. Co mówi bilans za rok 1923?*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 22 – cyt. za: M. Szpakowska, „Wiadomości Literackie” *prawie dla wszystkich*, Warszawa 2012, s. 302.

16 O działalności artystycznej i naukowej Bronisława Krystalla na podstawie rozmów oraz literatury istniejącej na powyższy temat (tekst autoryzowany przez dr. Bronisława Krystalla), „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” R. 15, 1971, nr 2, s. 223–277.

liów<sup>17</sup>. Obejmuje on niezwykle interesujące notatki, w których doktor zapisywał przemyślenia na temat kolekcjonerstwa oraz estetyki, niepublikowane artykuły, referaty i szkice z zakresu architektury, ekspozycji muzealnej, krytyki artystycznej, konserwacji. Będąc zarazem filozofem i historykiem sztuki, Krystall traktował kolekcjonerstwo jako komplementarną część swojej działalności naukowej<sup>18</sup>. Wyjątkowy spłot okoliczności, który uchronił spuściznę właśnie tego zbieracza, umożliwia wgląd w złożoną istotę kolekcjonowania rozumianego jako zjawisko o charakterze uniwersalnym, kolekcjonerskiego *genus proximum*, które odróżnia prozaiczne gromadzenie od praktyki stanowiącej wyraz intelektualnej aktywności człowieka<sup>19</sup>.

Szczególne miejsce w działalności Krystalla zajmowała rzeźba, od której w 1904 roku zaczął tworzyć kolekcję<sup>20</sup>. W „Roczniku” wspominał: „Zbiór rzeźb obejmował różne rozgałęzienia formizmu polskiego – jednak głównie koncentrował się około twórczości Dunikowskiego, Wittiga, Kuny, przedstawicieli rzeźby pierwszej ćwierci dwudziestego wieku, okresu, kiedy piękno konkretne i styl uchodziły za atrybuty wszelkiej sztuki”<sup>21</sup>. Kolekcjoner posiadał ponadto prace Augusta Zamoyskiego, Henryka Glicensteina, Eli Nadelmana i Chaima Hanfta, do jego zbiorów należała również zaginiona dziewiętnastowieczna rzeźba – *Głowa kobiety* Ludwika Kauffmana. Nieodparta potrzeba intelektualnego uczestniczenia w procesie twórczym zadecydowała o skupieniu uwagi Krystalla na bieżącej działalności artystycznej. Mecenasowskie aspiracje, a także sprecyzowane oczekiwania względem sztuki współczesnej, zbliżyły go do środowiska grupy Rytm. Interesował się nie tylko rzeźbą, ale także ceramiką Wacława Wąsowicza oraz rysunkami Stanisława Noakowskiego. W zbiorach Krystalla znalazły się też prace malarskie Wacława Borowskiego oraz Zofii Stryjeńskiej. Sztuka rytmistów miała szczególne

17 Arch. MNW, Arch. B.K., sygn. S-11/1–69.

18 Pierwsze zdanie artykułu w „Roczniku” zawiera znamienne uwagę, że osiągnięcia naukowe są nierozzerwalnie związane z działalnością kolekcjonerską. Zob. *O działalności...*, dz. cyt., s. 223.

19 S.M. Pearce, *On Collecting. An investigation in the European Tradition*, London–New York 2001, s. 6. Por. M. Sommer, *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, Warszawa 2003 s. 87.

20 *O działalności...*, dz. cyt., s. 228.

21 Tamże, s. 256.

grono odbiorców, które Franciszek Siedlecki scharakteryzował następująco: „dla przedstawicieli awangardy artystycznej RYTM jest zbyt umiarkowany, stateczny (...). Dla szerokiej publiczności (tej, która w niedziele wypełnia po brzegi i delectuje się pejzażkami i akcikami epigonów impresjonizmu) jest on natomiast ciągle ekstrawagancki, niezrozumiały (...). Nie reprezentuje on już dążeń najnowszych, a jeszcze nie stał się sztuką popularną. Ale to pewne, że Rytm jest dzisiaj tą sztuką współczesną, którą rozumie i odczuwa najlepiej – inteligencja polska”<sup>22</sup>. Kolekcja Krystalla odbiegała od romantyczno-patriotycznego modelu, w którym dominowało malarstwo historyczne lub realistyczne drugiej połowy XIX wieku. Jednak postrzegając sztukę związaną z grupą Rytm w kategoriach stylu narodowego, można uznać zbiory doktora za odzwierciedlenie polskości w jej nowoczesnym duchu<sup>23</sup>.

Programowe gromadzenie rzeźby wyróżniało Bronisława Krystalla wśród ówczesnych warszawskich kolekcjonerów. Zdecydowanie popularniejsze było zbieranie malarstwa, czego przykładem były kolekcje m.in. Jakuba i Aliny Glassów<sup>24</sup>, Gustawa i Julii Wertheimów<sup>25</sup>, Eugeniusza Lewensterna<sup>26</sup>, Apolinarego Przybylskiego<sup>27</sup>, wybitny zbiór polskiego malarstwa i rysunku skompletował też Franciszek Leon Goldberg-Górski<sup>28</sup>. Swoje upodobania Krystall tłumaczył wrodzonym zamiłowaniem oraz wyjątkową

22 F. Siedlecki, [bez tytułu], „Dzień Polski” 1930, nr 319 – cyt. za: S. Bóldok, dz. cyt., s. 120.

23 H. Anders, *Rytm. W poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa 1972. Por. A. Chmielewska, *Charakter narodowy sztuki polskiej w dwudziestoleciu międzywojennym. Kontekst polityczny i ideowy*, [w:] *W kręgu Rytmu. Sztuka polska lat dwudziestych*, K. Nowakowska-Sito (red.), Warszawa 2006, s. 167-182; *Stowarzyszenie Artystów Polskich RYTM 1922-1932*, katalog wystawy, K. Nowakowska-Sito (red. nauk.), R. Szwander (red.), Muzeum Narodowe w Warszawie, 2001.

24 J. Wiercińska, *Charakterystyka rynku...*, dz. cyt., s. 205.

25 Archiwum rodziny Wertheimów w Warszawie, album *Zbiór obrazów Gustawa Wertheima w Warszawie i „Julisynie”*, zbiory prywatne.

26 Muzeum Narodowe w Warszawie, Dział Inwentarzy, 320/51, Dary L-K I. 1918–1939, Dar – Lewensternowa Zofia Ewelina.

27 *Polski słownik biograficzny*, t. 29, z. 1, Kraków-Wrocław 1985, s. 94.

28 Z. Nowak, *Zbiory Leona Franciszka Goldberg-Górskiego*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” R. 10, 1966, s. 423–470.

możliwością uczestnictwa w okresie intensywnego rozwoju polskiej rzeźby, w przeciwieństwie do malarstwa, które zdaniem kolekcjonera cechował wówczas epigonizm<sup>29</sup>.

Jednak profil zbierania ewoluował, obejmując także obrazy, co zbieracz – pisząc w trzeciej osobie – tak zrelacjonował: „Jeśli w latach 1910–20 [Krystall – przyp. M.W.-K.] kolekcjonował rzeźbę, to lata 1920–30 przypadają na gromadzenie dzieł malarstwa, sreber i pozycji bibliofilskich: był to historyczno-artystycznie biorąc okres rozkwitu i przekwitu sztuki Młodej Polski”<sup>30</sup>. Szczegółowe wspomnienia o swoim późniejszym kolekcjonerstwie, w tym o zbieraniu malarstwa, Krystall miał zawrzeć w drugiej części artykułu w rzeczonym „Roczniku”, do napisania którego niestety nie doszło. Bezcennym źródłem informacji o tym okresie są niepublikowane, szkicowo nakreślone notatki zatytułowane „Rozważania na temat mojego kolekcjonerstwa artystycznego”<sup>31</sup>. Umożliwiają one ogląd przedwojennego stanu kolekcji oczami jej twórcy:

„Przyjąć można, że ilość posiadanych przez Krystalla obrazów do wybuchu wojny w 1939 dochodziła do stu kilkudziesięciu. Całość podzielić można na trzy działy, na dzieła o przeznaczeniu i wartości muzealnej, które stanowiły jedną trzecią (jedną drugą) kolekcji obrazów, dalej na dzieła przedstawiające wartość dokumentacji i wreszcie na obrazy, które nabywał od poszczególnych artystów chcąc przyjść niektórym artystom z pomocą, świetnie zapowiadającym się na przyszłość. Obok obrazów olejnych reprezentowane były akwarele, pastele oraz podmalowane rysunki, jak również nagromadzone były w znacznej ilości grafiki (...) w egzemplarzach lub tekach poszczególnych mistrzów, stanowiąc kilkaset pozycji, z których rysunków Noakowskiego przypadło około 120 pozycji. Dwa kapitalne rysunki Wyspiańskiego, z których jeden przedstawiał głowę dziewczyny, a drugi przepiękny wizerunek Stanisława Brzozowskiego, rysunek Michałowskiego, rysunki Wyspiańskiego, Matejki, Wyczółkowskiego, Podkowińskiego, Kamińskiego, Borowskiego, Weissa i innych<sup>32</sup>.

---

29 Arch. MNW, Arch. B.K., sygn. S-11/5, s. 19.

30 *O działalności ...*, dz. cyt., s. 242.

31 Arch. MNW, Arch. B.K., sygn. S-11/5.

32 Tamże, s. 19.

Jak wynika ze wspomnień, przed wojną jego kolekcja malarstwa zawierała przede wszystkim dzieła trzech twórców: Wyczółkowskiego, Podkowińskiego i Weissa, posiadał również prace Czachórskiego, Chełmońskiego, Brandta, Fałata, Malczewskiego, Pankiewicza, Kossaków, Rosena, Lentza, Masłowskiego, Kislinga. Zbiory rysunku składały się głównie z prac Matejki, Wyspiańskiego i Noakowskiego<sup>33</sup>. Twórczość Stanisława Noakowskiego Krystall cenił sobie w szczególności, określając profesora mianem „mistrza, który nie rozczarował go nigdy”<sup>34</sup>. Jemu też poświęcił osobną publikację<sup>35</sup>. W zbiorach grafiki znalazły się m.in. drzeworyty Wąsowicza oraz cykl piętnastu akwafort Adama Herszafta. Ważną część kolekcji stanowił liczący pięćdziesiąt obiektów zbiór ceramiki Wacława Wąsowicza, z którym kolekcjoner przez wiele lat pozostawał w bliskim kontakcie<sup>36</sup>.

Dalej Krystall wymienia kolejne pozycje swoich zbiorów: wazy miśnieńskie i wiedeńskie, makaty, dywany, meble gdańskie, kolbuszowskie i angielskie<sup>37</sup>. Rzadko pisze o proveniencji – poza wzmianką dotyczącą Domu Sztuki<sup>38</sup>, w „Rozważaniach” wspomina, że jeden z najcenniejszych obrazów – *Kozaków* Józefa Chełmońskiego – nabył w 1925 roku w salonie Abe Gutnajera za trzy tysiące dolarów<sup>39</sup>. Mimo krytycznego stosunku do konserwatywnej „Zachęty”<sup>40</sup>, Krystall figurował również jako nabywca i członek w sprawozdaniach TZSP<sup>41</sup>.

33 Tamże, s. 18.

34 *O działalności...*, dz. cyt., s. 256.

35 B. Krystall, *Stanisław Noakowski jako historyk architektury*, Warszawa 1959.

36 S. Gebethner, *Malarstwo Wacława Wąsowicza na porcelanie. Początki prac malarskich w nowej technice*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” R. 5, 1960, s. 77-209.

37 Arch. MNW, Arch. B.K., sygn. S-11/5, s. 17.

38 Za pośrednictwem Domu Sztuki Krystall kupił trzy rzeźby Kuny, zob. *O działalności...*, dz. cyt., s. 247.

39 Arch. MNW, Arch. B.K., sygn. S-11/5, s. 17.

40 *O działalności...*, dz. cyt., s. 237.

41 Zob. *Sprawozdania Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1909*, K. Kowalewski, Warszawa 1910; *Spr. Kom. TZSP w Kr. Pol. za rok 1912*, K. Kowalewski, Warszawa 1913; *Spr. Kom. TZSP w Kr. Pol. za rok 1913*, Zakłady Graficzne A. Hurkiewicz S-ka, Warszawa 1914; *Spr. Kom. TZSP w Kr. Pol.*

„Rozważania” stanowią nie tylko cenne uzupełnienie wiedzy o pierwotnym kształcie kolekcji. Zawarte w nich informacje o zbiorach przeplatają się z refleksjami nad istotą kolekcjonowania. Zdolność zbierania sztuki Krystall postrzegał w kategoriach daru i predestynacji, a kolekcjonowanie rozumiał jako formę twórczości. Wielokrotnie używał określenia „artyzm kolekcjonerski”, rozumiejąc pod tym pojęciem szczególną umiejętność, która „krystalizuje się w zespolonym znanstwie wiedzy zasilanym przez intuicję i wyobraźnię”<sup>42</sup>. Niespodziewana śmierć żony, a następnie jedyne go syna odcisnęły piętno na jego dalszej działalności. Dramatyczne przeżycia spowodowały, że Krystall zwrócił się ku dziełom o treści religijnej. Nabył Św. *Franciszka Fałata*, *Kościółek w Dębnie* Wyczółkowskiego, zaczął gromadzić utrzymaną w tej tematyce sztukę ludową, aby ostatecznie włączyć do zbiorów piętnasto- i szesnastowieczne figury *Marii z Dzieciątkiem* oraz *Piety*, wspomniane wcześniej ikony<sup>43</sup>, a także judaika. W obliczu osobistych dramatów kolekcjonowanie nabrało zatem dodatkowo wymiaru terapeutycznego, a zbiór miał posłużyć upamiętnieniu najbliższych. W 1938 roku kolekcjoner przekazał Muzeum Narodowemu w Warszawie Dar im. Izabelli i Karola Krystallów, co zapoczątkowało wieloletnią relację z instytucją, której ostatecznie przekazał *gros* swoich zbiorów<sup>44</sup>.

---

za rok 1926, Drukarnia M. Garasiński, Warszawa 1926; *Spr. Kom. TZSP w Kr. Pol.* za rok 1927, M. Garasiński, Warszawa 1927 ; *Spr. Kom. TZSP w Kr. Pol.* za rok 1928, M. Garasiński, Warszawa 1929, *Spr. Kom. TZSP w Kr. Pol.* za rok 1929, M. Garasiński, Warszawa 1930, strony nienumerowane.

42 Arch. MNW, Arch. B.K., sygn. S-11/5, s. 22.

43 Tamże, s. 13.

44 Na dar składały się następujące dzieła: *Kozacy* Chełmońskiego, *Podwórko* Brandta, *Martwa natura z czapłą* Czachórskiego, *Portret Karola Krystalla*, *Portret Juliusza Kossaka* i *Autoportret* Wojciecha Kossaka, *Sybiracy* i *Autoportret* Malczewskiego, *Portret Wandy Kossuth*, *Portret prof. Koniuszki* i *Kopanie buraków* Wyczółkowskiego, *Potyczka* Juliusza Kossaka. Dodatkowo Krystall podarował Muzeum rysunek *Łuk wolności* Noakowskiego oraz sześć porcelanowych przedmiotów z wytwórni w Baranówce, Bolesławcu, Ćmielowie, Korcu. Zob. Arch. MNW, Arch. B.K., sygn. S-11/28, B. Krystall, Odpis listu do Muzeum Narodowego w Warszawie informujący o darze, Warszawa 10.06.1938.

Ocena kolekcji nie należy do łatwych, przede wszystkim ze względu na jej różnorodność, wiernie odzwierciedlającą wszechstronne zainteresowania doktora. Krystall przyznawał, że nie kierował się wyłącznie gustem, ale brał też pod uwagę wspieranie artystów oraz – jak to określił – „wartości dokumentacyjne”. Wspominał o napotykanym trudnościach zewnętrznych, które zniechęcały go i odwodziły od raz obranego kierunku. Mowa tu o fiasku pomysłu na stworzenie niewielkiej galerii rzeźby prezentującej stale powiększające się zbiory. Kupno nieruchomości, które Krystall pragnął zaadaptować do celów ekspozycyjnych nie doszło do skutku ze względu na antysemickie uprzedzenia, co nie tylko uniemożliwiło realizację ambitnego przedsięwzięcia, ale dodatkowo zniechęciło do dalszej aktywności. Jak gorzko skonstatował sam Krystall: „na tym urwało się gromadzenie dzieł przez jednego z nielicznych zbieraczy polskiej rzeźby nowoczesnej dwudziestolecia międzywojennego w Warszawie”<sup>45</sup>. Skupienie uwagi na jednym zagadnieniu, przykładowo właśnie na znakomicie zapowiadającym się zbiorze polskiej rzeźby, być może wpłynęłoby na większą spójność kolekcji. Ta teza pozostaje w sferze przypuszczeń, podobnie jak wyjaśnienie pewnych nieoczywistych wątków biograficznych. Krystall podobno z dumą podkreślał, że przez całe życie udało mu się uniknąć pracy „na posadzie”<sup>46</sup>. Wydaje się paradoksalne, że ambitny i znakomicie wykształcony młody człowiek nie kontynuował działalności naukowej po powrocie z zagranicy. Decyzja Krystalla o podjęciu studiów filozoficznych w Marburgu, gdzie centralną postacią był Hermann Cohen, twórca słynnej neokantowskiej szkoły marburskiej, zarazem uosobienie ruchu emancypacyjnego Żydów, była świadomym wyborem, mającym zapewnić możliwie najlepsze szanse na dalszą karierę<sup>47</sup>. Tłumaczenia Krystalla, jakoby warszawskie warunki akademickie nie spełniały oczekiwań początkującego doktora filozofii, wydają się sprzeczne z jego żywym zainteresowaniem kwestią wyższego szkolnictwa, o czym świadczy publikacja z 1917 roku<sup>48</sup>. Pytanie o naturalną po-

45 O *działalności...*, dz. cyt., s. 256.

46 Arch. MNW, Arch. B.K., sygn. S-11/57.

47 J. Woleński, *Żydzi w filozofii polskiej*, „Studia z Filozofii Polskiej”, M. Rembierz, K. Śleziński (red.), R. 2010, t. 5, (Bielsko-Biała – Kraków) 2010, s. 15.

48 Krystall proponuje utworzenie wydziału wojskowego, teologicznego oraz estetycznego mającego przyjąć postać „Estetykum”, łączącego naukę o wszystkich



trzebę kontynuacji intelektualnego rozwoju prowokuje także otwierający wspomnienia w „Roczniku” obszerny wywód o znaczeniu dorobku naukowego kolekcjonera, co dowodzi tego, jak wielką wagę Krystall przywiązywał do swej działalności naukowej. Czy rzeczywiście była to wyłącznie kwestia własnego wyboru, dodatkowo przypieczętowanego doświadczeniem osobistych tragedii? Czy można wykluczyć dość powszechne wówczas trudności z akcesem do środowiska akademickiego, wynikające z uprzedzeń do inteligencji żydowskiego pochodzenia?<sup>49</sup> Brak jednoznacznego świadectwa pozostawia te pytania bez odpowiedzi, a poruszona problematyka skomplikowanych relacji polsko-żydowskich w dobie dwudziestolecia wykracza poza zakres niniejszego eseju. Być może splot niewyjaśnionych bądź przemilczanych okoliczności sprawił, że działalność, która w innych warunkach

---

dziedzinach sztuki. Koncepcja „Estetykum” była zbliżona do założeń powstałego po wojnie Instytutu Sztuki PAN. Zob. B. Krystall, *Zagadnienie oświaty akademickiej. Wydział Nauk Wojskowych, Fakultet Teologiczny, Estetykum*, Gebethner i Wolf, Warszawa 1917, *passim*.

49 „Najbardziej rzucającą się w oczy różnicą między inteligencją zasymilowaną a inteligencją polską były wykonywane zawody, pełnione funkcje. Wiele stanowisk – w administracji państwowej, w szkolnictwie, w wojsku, w sądownictwie – było dla osób wyznania mojżeszowego niedostępnych lub trudno dostępnych. To decydowało nie tylko o karierze, ale czasem i o wyborze studiów, całej drodze życia. (...) żydowski inteligent, absolwent uczelni, o ile nie otworzył własnej kancelarii, gabinetu lekarskiego czy innego zakładu lub też nie znalazł pracy w instytucji żydowskiej, miał niewielkie szanse, aby poza społecznością żydowską znaleźć pracę w swoim zawodzie” – A. Landau-Czajka, *Syn będzie Lech... Asymilacja Żydów w Polsce międzywojennej*, Warszawa 2006, s. 98–99; „Przed wszystkim bezsensownym jest odpychanie tych Żydów, którzy uważają siebie za Polaków. To inteligencja – często inteligencja o wysokim poziomie kulturalnym i intelektualnym. Dzieją się rzeczy absurdalne – nie otrzymują katedr na wydziałach matematycznym, lekarskim, przyrodniczym, nie mówiąc już o prawnym i historyczno-filologicznym, ludzie wielkiej wiedzy, o europejskiej sławie (...). Jak częste są wypadki, że profesorowie nie biorą na asystentów młodych i obiecujących sił tylko dlatego, że są znowu żydowskiego pochodzenia” – *Żydzi w filozofii polskiej*. Tadeusz Hołówko, *Kwestia narodowościowa w Polsce*, Księg. Robotnicza, Warszawa 1922, [w:] Cz. Miłosz, *Wyprawa w Dwudziestolecie*, Kraków 2011, s. 276–277.

mogła być jedynie *addendum*, stała się treścią życia dostarczając poczucia intelektualnego spełnienia. Bronisław Krystall dał temu wyraz pisząc:

„Z instynktem i potrzebą kolekcjonowania [człowiek] przychodzi wraz z życiem na świat. Zdawać by się mogło, że jest to zjawisko (popęd). Z biegiem lat i w miarę poznania istoty impulsów i bodźców staje się następnie formą wyładowania energii życiowej oraz włączenia się w rytm ujawnianego procesu, w rytm życia intelektualnego i społecznego, łączącego przeszłość z przyszłością<sup>50</sup>.

#### **ABSTRACT:**

#### **Bronisław Krystall – collector from Warsaw at the beginning of the 20th century\***

Bronisław Krystall, a doctor of philosophy born into a family of Jewish merchants, was one of the most interesting personalities connected with the development of Polish private collecting in the first half of the 20th century. The collector was active in Warsaw. He treated assembling works of art as a complementary part of his scientific activity. He abandoned the then common romantic and patriotic models which were dominated by historical or realistic painting from the second half of the 19th century. The subject-matter of his collection, which he began in 1904, were sculptures by representatives of the Polish Formist movement such as Dunikowski, Wittig and Kuna, as well as other artists from the beginning of the 20th century. With time his interest expanded to include ceramics by Waław Wąsowicz, creations by artists related to the *Rytm* Group, ‘Young Poland’ paintings, silverware and bibliophilic objects. Family tragedies induced him to create religious works, as well as to sacral sites and Judaism. The commemorative function, which was also therapeutic, was best realised through a series of donations started in 1938 by a donation in the name of Izabella and Karol Krystall to the

---

50 Arch. MNW, Arch. B.K., sygn. S-11/5, s. 9.

\* This essay is part of a PhD dissertation devoted to Warsaw collecting from the turn of the 20th century

National Museum in Warsaw. The museum archives researched by the author, apart from the documentation of the collection, also houses the notes and collector's records, which constitute one of the most important sources of knowledge on Bronisław Krystall's collection. The most significant document is the unpublished *Rozważania na temat mojego kolekcjonerstwa artystycznego* [Considerations on my artistic collecting], on which basis the author traced both the development of collecting interests, the provenance of some of the works, and his own attitude towards the essence of collecting, which he considered to be a form of creation. The attitude represented by Bronisław Krystall, his patronage and interest in contemporary artistic creation, demonstrate not only his great awareness and responsibility for forming the collection, but also his individual approach to this process compared to other Warsaw collectors from that period.

#### MILENA WOŹNIAK-KOCH

Doktorantka w Instytucie Sztuki PAN, gdzie przygotowuje pracę doktorską poświęconą warszawskiemu kolekcjonerstwu na przełomie XIX i XX wieku. Celem pracy jest nie tylko ukazanie nieznanych aspektów historycznych, ale także analiza współczesnej metodologii badań nad kolekcjonerstwem. Woźniak-Koch prowadzi wykłady poświęcone polskiemu kolekcjonerstwu w Collegium Civitas. Jest również autorką strony popularyzującej historię kolekcjonerstwa warszawskiego.

#### MILENA WOŹNIAK-KOCH

PhD student at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, where she is preparing her PhD dissertation devoted to collecting in Warsaw from the turn of the 20th century. The aim of this work is not only to reveal hitherto unknown historical aspects, but also the analysis of the methodology of research into collecting. Woźniak-Koch gives lectures in the Collegium Civitas devoted to Polish collecting. She is also the author of a website popularising the history of Warsaw collecting.

## OD ANDRZEJA WRÓBLEWSKIEGO DO WŁODZIMIERZA PAWLAKA KOLEKCJA PAKOSKA W 2014 ROKU\*

Kolekcja pakoska odzwierciedla preferencje i gust jej właściciela, Antoniego Michalaka. Szczególnie ważne są w niej obrazy z okresu po roku 1945, gdyż są znakami czasu, który kolekcjoner pamięta. Sztuka towarzyszyła mu od zawsze: „zbieraniem obrazów, może nie na taką skalę, zajmowali się już dziadkowie. A nawet pradziadkowie”<sup>1</sup>. Włączył się w tę rodzinną tradycję w 1995 roku, kiedy obejrzał wystawę „Sztuka w kręgu ‘Sztuki’” w krakowskim Muzeum Narodowym – postanowił wtedy zgromadzić po jednej pracy każdego z członków Towarzystwa. W roku 2000 we wstępie do katalogu towarzyszącego wystawie jego zbiorów deklarował: „kolekcję naszą stworzyliśmy [z żoną Krystyną] z wewnętrznej potrzeby – będziemy ją wzbogacać i powiększać”<sup>2</sup>. Dotrzymał słowa: w ciągu trzynastu lat zbiory zostały rozbudowane, obejmując sztukę XX oraz XXI wieku. Obecnie pakoska kolekcja prezentuje głównie polską sztukę współczesną w jej wybranych nurtach. Dla właściciela ważniejszy od samego obrazu jest często kontekst, w jakim powstał i odniesienie do historii sztuki i kultury – obraz staje się desygнатem idei bądź nurtu w sztuce, którego artysta jest przedstawicielem.

Kolekcja pakoska jest obecna w życiu artystycznym, należące do niej obrazy są eksponowane na wystawach, Antoni Michalak spotyka się i prowadzi korespondencję z wieloma historykami sztuki, kuratorami i galerzy-

---

\* W wystąpieniu wykorzystałam własny tekst pt. *Od Grottgera do Wróblewskiego. Idea kolekcji pakoskiej*, [w:] *Sztuka polska 1863–1963. Kolekcja pakoska*, katalog wystawy Muzeum Ziemi Krajeńskiej w Nakle nad Notecią, Nakło 2014 (25.04–30.06.2014).

1 *Żałuję, że nie maluję. Kolekcja pakoska w Muzeum Narodowym*, rozmawiał M. Ręczmin, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 218, s. 2.

2 A. Michalak, *Wstęp*, [w:] *Kolekcja pakoska. Wokół krakowskiej „Sztuki”*, A. Kroplewska-Gajewska (oprac.), katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2000, s. 9.



1. Andrzej Wróblewski, *Rozstrzelanie*, 1949, papier, ołówek, 20,7 x 30,9 cm (fot. Antoni Michalak)

stami. Bardzo ceniał nieżyjącą już prof. Małgorzatę Kitowską-Łysiak<sup>3</sup>, która pokazała m.in. gwasze Andrzeja Wróblewskiego z jego kolekcji na wystawie w warszawskiej Galerii Krytyków Pokaz<sup>4</sup>. Krzysztof Teodor Toeplitz przekazał kolekcjonerowi informacje dotyczące tego artysty; w jednym z listów pisał: „w okresie, kiedy otarłem się o jego osobę, był w każdym razie bardzo radykalnym ideowo i politycznie, a jego malarstwo rozumiem jako poszukiwanie dla tej postawy myślowej formy artystycznej, oczywiście innej niż przepisany przez ówczesną recepturę konserwatywny naturalizm”<sup>5</sup>. Znany dziennikarz i krytyk odnosił się z uznaniem do kolekcjonerskich pasji Michalaka i jego zainteresowań polską sztuką, a w szczególności Andrzejem

3 M. Kitowska-Łysiak (1953–2012) – teoretyk, historyk i krytyk sztuki, profesor KUL w Lublinie. Jej zainteresowania badawcze dotyczyły zwłaszcza malarstwa polskiego po 1945 roku.

4 *„Z cieniami wszedł w związku rodzinne”... Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, katalog wystawy, Galeria Krytyków Pokaz, Warszawa 2007. Przez ostatnie 20 lat (do 2012 roku) galerię w oficynie kamienicy na Krakowskim Przedmieściu 20/22 prowadził Jerzy Brukwicki, tworząc miejsce otwarte na różne tendencje i problemy współczesnej sztuki oraz różnorodne przejawy życia artystycznego.

5 K.T. Toeplitz, *List do Antoniego Michalaka*, 4.02.2004 (zbiory A. Michalaka).



2. Andrzej Wróblewski, *Autobus zimą*, 1956, papier, gwasz, 29,5 x 41,6 cm (fot. Antoni Michalak)

Wróblewskim<sup>6</sup>. Dzięki obecności na rynku sztuki kolekcjoner nawiązał też znajomość z artystami. Akt zakupu dzieła sztuki może nabrać charakteru osobistych, niemal intymnych relacji<sup>7</sup>, prowadzić do wymiany poglądów obu stron, np. na malarstwo, która z czasem się rozwija. Antoni Michalak utrzymuje kontakty m.in. z Włodzimierzem Pawlakiem, Leszkiem Sobockim, Jackiem Sempolińskim, Beatą Ewą Białecką. Nieco odmienny związek łączy go z Andrzejem Okińczycem – bliższy, bardziej analityczny ze strony malarza, ponieważ w 2002 roku powstał portret kolekcjonera.

Sztuka jest zawsze dialogiem artysty z odbiorcą. Udział kolekcjonera sprawia, że sytuacja staje się bardziej złożona. Kolekcjoner bowiem występuje w roli odbiorcy, ale i pośrednika między artystą a innym odbiorcą<sup>8</sup>. Umieszczając zakupiony obraz lub rzeźbę w swojej kolekcji, nadaje im dodatkowe znaczenie, kreuje nową jakość. Prawdopodobnie każdego kolekcjonera fascynuje właśnie rola pośrednika: narzucając nowe konteksty i skojarzenia między dziełami w swojej kolekcji, staje się przy tym *twórcą*. Antoni

6 K.T. Toeplitz, *List do Antoniego Michalaka*, 10.02.2005 (zbiory A. Michalaka).

7 S. Thornton, *Seven Days In the Art World*, London 2008/2009, s. 84.

8 Tamże, s. 132.



3. Andrzej Wróblewski, *Kobieta Nagrobek*, 1957, papier, gwasz, tusz, 41,8 x 29,7 cm (fot. Fundacja im. Andrzeja Wróblewskiego)

Michalak pytany w 2001 roku, czy jest zadowolony z tego, co udało mu się zgromadzić, odpowiedział: „Niezupełnie. Wszystkie pragnienia związane z tą kolekcją mogłyby zostać spełnione tylko w jeden sposób: gdybym ja sam wszystko to namalował”<sup>9</sup>.

Pokaz kolekcji to także autoprezentacja jej twórcy<sup>10</sup>. Pakoski zbiór był kilkakrotnie eksponowany w różnym kształcie, zależnie od jego aktualnej zawartości. Pierwsza wystawa, zorganizowana w 2000 roku w Muzeum Okręgowym w Toruniu, została w następnym roku pokazana w kilku innych muzeach<sup>11</sup>. Duże fragmenty kolekcji były eksponowane w Centrum

Sztuki Współczesnej w Toruniu. Oddzielna prezentacja prac Andrzeja Wróblewskiego towarzyszyła w 2003 roku wystawie czasowej ukazującej zbiory malarstwa i rzeźby z okresu po 1945 roku zgromadzone w Muzeum Okręgowym w Toruniu. W roku 2013 w toruńskim ratuszu rozbudowaną i zasadniczo zmienioną kolekcję ułożono według indywidualnego klucza – odmiennego dla poszczególnych jej części. Wystawom i pokazom towarzyszyły katalogi<sup>12</sup>. Ponadto na wystawach w Polsce i za granicą prezen-

9 *Żałuję, że nie maluję...*, dz. cyt., s. 2.

10 R. Tańczuk, *Ars colligendi. Kolekcjonowanie jako forma aktywności kulturalnej*, Wrocław 2011, s. 137-138.

11 W Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy, Muzeum w Grudziądzu, Muzeum Szlachty Mazowieckiej w Ciechanowie i Muzeum Narodowym w Gdańsku.

12 *Kolekcja pakoska. Wokół krakowskiej „Sztuki”*, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Toruniu, A. Kroplewska-Gajewska (oprac.), Toruń 2000; A. Michalak,



towano wiele pojedynczych obrazów z kolekcji<sup>13</sup>.

Kolekcja pakoska jest zbiorem żywym, wciąż przekształcanym, a kolekcjoner kieruje się własnymi kryteriami kupując nowe obrazy i pozbywając się posiadanych. Niewątpliwie są obrazy, a nawet całe zespoły, które mają dla A. Michalaka wyjątkowe znaczenie – w pewnym czasie, później jego preferencje się zmieniają. Obecnie nie ma w kolekcji prac, które, wydawało się, mają bardzo istotne w niej miejsce: Eugeniusza Markowskiego, Beaty Ewy Białeckiej, Nikifora, *Collage'u* Andrzeja

Wróblewskiego, Tomasza Tatarczyka, Jarosława Modzelewskiego, dwóch ważnych obrazów Włodzimierza Pawlaka (*Nie zejść z tego świata żywy* i *Klucze Malewicza*), Leona Tarasewicza. Wśród niedawno zakupionych znalazło się Tadeusza Kantora *Wielopole* (miejsce urodzenia kolekcjo-



4. Andrzej Wróblewski, *Ręka*, 1957, papier, gwasz, tusz, 19 x 15,5 cm (fot. Krzysztof Deczyński)

---

Andrzej Wróblewski, konsultacja A. Król, Toruń 2003; tenże, *Przyczynek do dyskusji – jak stworzyć regionalną kolekcję „Znaki czasu”?*, Toruń 2006; *Kolekcja pakoska. Sztuka polska*, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Toruniu, A. Kroplewska-Gajewska (oprac.), Toruń 2013.

13 M.in. w Van Abbemuseum (Eindhoven 2010) i Centre for Fine Arts (Bruksela 2011); w 2014 roku m.in. obrazy M. Gierymskiego (Muzeum Narodowe w Krakowie) i O. Boznańskiej (Muzeum Narodowe w Krakowie i Muzeum Narodowe w Warszawie) oraz kilka prac A. Wróblewskiego (Galeria Art Station Grażyny Kulczyk w Starym Browarze w Poznaniu).





5. Jerzy Zieliński (Jury), *Strażnik* z cyklu *Zmowa rajskich banitów*, 1970, płótno, olej, 150 x 200 cm (fot. Krzysztof Deczyński)

nera!), praca Stanisława Fijałkowskiego, następny obraz Włodzimierza Pawlaka.

Podporządkowana historycznemu widzeniu sztuki, w pewnych okresach kolekcja pakoska była budowana w celu zobrazowania wpływu historii na człowieka. Nabywane pod tym kątem, w miarę możliwości kolekcjonera, dzieła sztuki stawały się w zbiorze znakiem konkretnej myśli społecznej, politycznej, artystycznej. Do tej grupy obiektów niewątpliwie należy szkic Artura Grotgera do kompozycji *Branka*; rysunkowi temu właściciel nadał bardzo wysoką wartość znaczeniową – od niego najczęściej zaczyna prezentowanie swego zbioru. Niewielki *Pejzaż* Jacka Malczewskiego nie unocznia idei jego malarstwa, podporządkowanego narodowyzwoleńczym celom Polaków; jest w kolekcji natomiast desygnatem wiedzy o malarzu – o jego najlepszych dziełach i ogólnie o jego malarstwie wyrosłym z romantycznej tradycji i szkoły Jana Matejki. Rysunek Jana Matejki przedstawiający króla Kazimierza Wielkiego (1863) mówi o znaczeniu i wpływie tego artysty na postrzeganie ojczyzny przez pokolenia Polaków w XX wieku; jego pierwotną funkcję wspomagającego malarstwo rysunku-szkiwu zaślониło

„podniesienie” do roli „przedstawiciela” nurtu historyzmu w sztuce. Dążąc do prezentowania w kolekcji artystów, którzy odegrali bardzo znaczącą rolę w polskiej sztuce, A. Michalak zamówił kopie niektórych rzeźb za zgodą ich właściciela – Muzeum Narodowego w Warszawie. Do obiektów tego rodzaju należy m.in. *Prymulka* Xawerego Dunikowskiego z początkowego okresu twórczości (1898), *Akt Katarzyny Kobro* (1925–1930). *Nike* – szkic Pomnika



6. Leszek Sobocki, *Portret trumienny XVI*, 1988, płyta epoksydowa (znak drogowy), olej, średnica 60 cm (fot. Antoni Michalak)

Bohaterów Warszawy (1959) Aliny Szapocznikow, którego gipsowy odlew zakupił od syna rzeźbiarki Piotra Stanisławskiego i zamówił w szlachetniejszym materiale – brązie. Antoni Michalak właściwie nie kupuje prac młodych, nieznanymi artystów. Koncentruje się na uznanych twórcach, których miejsce w historii sztuki jest niekwestionowane. Czyni jednak wyjątki, znajdując miejsce w kolekcji np. dla Wacława Prusaka, którego *Rozpoczęcie budowy drogi* (1951) nie przedstawia artystycznego kunsztu, ale bardzo dobrze oddaje cele i zadania socrealizmu w Polsce.

Niejako rdzeniem kolekcji jest zespół gwaszy Andrzeja Wróblewskiego. Antoni Michalak posiada jeden z największych zbiorów dzieł tego malarza.



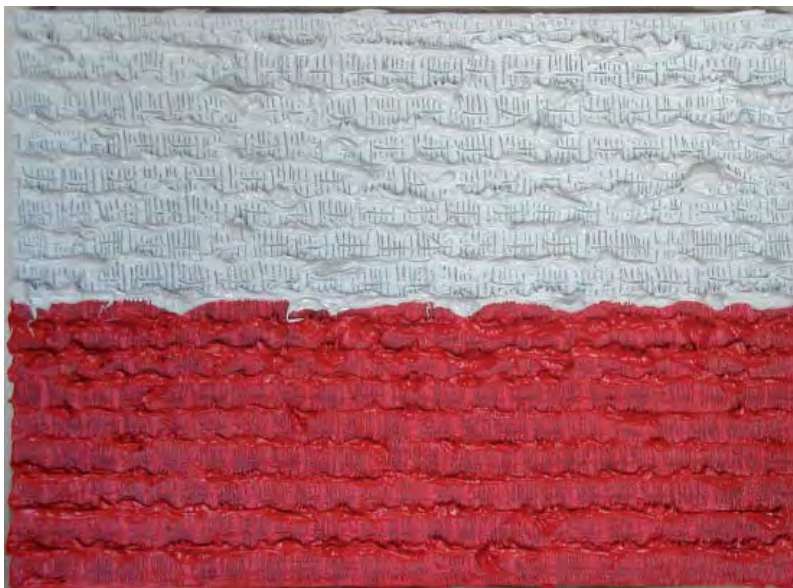
7. Leszek Sobocki, *Portret trumienny*, 1998, metal (blaszany znak drogowy), olej, 74 x 74 x 74 cm (fot. Antoni Michalak)

rza<sup>14</sup>, a także książkę z jego odręcznymi notatkami oraz ostatnią paletę. Pakoski zespół zapoczątkował powstały jeszcze w Wilnie (1944) ekslibris malarza, przedstawiający widzianego od tyłu Centaura. Niezwykle ważny dla kolekcjonera jest rysunkowy szkic do *Rozstrzełań* (1949); Wróblewski stworzył w nich nowy rodzaj sztuki, określony przez Janusza Boguckiego jako „sztuka faktu”, która w swej najczystszej formie doprowadza niejako do „szoku prawdy”<sup>15</sup>. Według Michalaka opisana przez Boguckiego idea cyklu *Rozstrzełań* Wróblewskiego odnosi się również do rysunkowych cykli Artura Grottgera. Wróblewski „wyznaczył” niejako kierunek zakupów: poszukiwanie obrazów, których autorzy odnosili się w bardziej lub mniej bezpośredni

14 J. Michalski, *Chłopiec na żółtym tle. Teksty o Andrzeju Wróblewskim*, Kraków 2009, s. 97 („Marta Wróblewska [córka malarza] wybrała, i w pewnym sensie obdarowała swoim wyborem, pp. Radlińskiego, Michalaka, Stelmacha, pomimo że chętnych do zakupu było wielu. W przypadku sprzedaży prac ojca Antoniemu Michalakowi, spadkobierczyni kierowała się odruchem serca i zaufaniem”).

15 J. Bogucki, *Istotne zjawiska artystyczne w obrębie polskiej sztuki faktu w latach pięćdziesiątych*, Bydgoszcz 1978, mps (niepublikowany tekst towarzyszący Ogólnopolskiemu Festiwalowi Sztuki pt. „Fakt artystyczny a rzeczywistość”, symposium „Sztuka faktu 1918–1978”, udostępniony przez A. Michalaka).

sposób do jego malarstwa. W rezultacie w pakoskim zbiorze znalazły się prace Jerzego „Jurrego” Zielińskiego, Leszka Sobockiego z grupy „Wprost” i członka warszawskiej Grupy – Włodzimierza Pawlaka. Duże znaczenie dla polskiego malarstwa mają także kameralne gwasze artyści, m.in. *Pejzaż* (1955) ze *Znakami i sygnałami* namalowanymi na odwrociu. *Autobus zimą*



8. Włodzimierz Pawlak, *Polacy formują flagę narodową*, 1998, płótno, olej, 33 x 24 cm (fot. Krzysztof Deczyński)

(1956) i *Czerwony statek* (1957) układają się w syntetycznie, płaską plamą koloru komponowane obrazy rzeczy, które stają się swoistymi symbolami tęsknoty za wolnością. Gwasz *Kobieta Nagrobek* (1957), w którym fragment ludzkiej figury został połączony z rozbudowanym znaczeniowo krzyżem, nawiązuje do serbskich nagrobków widzianych przez Wróblewskiego w czasie podróży do Jugosławii w 1956 roku<sup>16</sup>. Bliska znaczeniowo jest *Ręka* (1957), która także staje się znakiem swoistego indywidualizmu człowieka.

---

16 J. Kordiak-Piotrowska, *Body and Melancholy. The Late Works of Andrzej Wróblewski*, [w:] *Andrzej Wróblewski. To the Margin and Back*, M. Ziółkowska (red.), Eindhoven 2010, s. 123.

Istotny w kolekcji jest obraz Jerzego „Jurrego” Zielińskiego *Strażnik* z cyklu *Zmowa rajskich banitów* (1970). Odkryty przez Grupę członków studenckiej grupy „Neo Neo Neo” – przedstawiciel pop-artu w Polsce – idealnie wpisuje się w konwencję pakoskiej kolekcji, której przesłaniem jest ukazanie obrazu społeczeństwa w malarstwie i rzeźbie. Z kolei Leszek Sobocki jest spadkobiercą niemal w prostej linii tradycji polskiego malarstwa sarmackiego i romantycznego. Niemały wpływ mieli nań, co sam wielokrotnie podkreślał, Malczewski, a także Wróblewski, z którego twórczością zetknął się w 1957 roku na pośmiertnej wystawie. *Portrety trumienne* realizował na blachach i metalowych tablicach, znalezionych znakach drogowych, starych miednicach. Prac Włodzimierza Pawlaka jest w kolekcji kilkanaście. Obraz *Polacy formują flagę narodową* należy do najważniejszych dzieł powstałych po wydarzeniach 1989 roku; później Pawlak namalował jeszcze około dziesięciu obrazów o tym tytule, znacznie mniejszych formatów<sup>17</sup>, jeden trafił do pakoskiego zbioru. Wszystkie wersje są postrzegane jako „emblem czasu przelomu”<sup>18</sup>.

Antoni Michalak jest przykładem „stopniowego przekształcania się ‘amatora sztuk pięknych’ w konesera”<sup>19</sup>, przechodzenia od namiętności do znawstwa. Uprawia on kolekcjonerstwo typu romantycznego: jego zbiór ma wzbudzać nastroje, zachwyty nad polską sztuką. Nie ukrywa finansowego aspektu zbieractwa, podkreśla jednak znaczenie codziennego obcowania z obrazami. Czym może być oglądanie dzieła sztuki, podpowiada anegdota Aleksandra Kobzdeja: jego znajomy nie chciał sprzedać portretu Edgara Degasa, bo gdy wieczorem siadał w fotelu i patrzył nań, przychodziły mu do głowy świetne kombinacje finansowe<sup>20</sup>. Kolekcjonowanie to sposób na

17 A. Szewczyk, *Kalendarium*, [w:] Włodzimierz Pawlak. *Autoportret w powidokach*, A. Szewczyk (red.), katalog wystawy, Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008, s. 178.

18 Tamże, s. 178 za: D. Jarecka, *Tajemnicze obrazy spod sznurka. Dlaczego – niestety – tak słabo znamy twórczość Włodzimierza Pawlaka?*, „Gazeta Wyborcza” 2007, nr 26 (31.01.), s. 14.

19 L. Kruczek, *Leon Dietz d’Arma – twórca kolekcji miniatur*, [w:] *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca*. Materiały z sesji SHS w Katowicach w 1981 roku, Warszawa 1984, s. 204.

20 Z. Herbert, *Z pracowni artysty. Aleksander Kobzdej*, [w:] *Aleksander Kobzdej. Zmagania z materią*, red. J. Grabski, Kraków-Warszawa 2002, s. 154.

życie pełne sukcesów i porażek, udziału w łatwych i trudnych rozmowach z artystami i ich spadkobiercami oraz zmagania się z własną niedoskonałą wiedzą o przedmiocie kolekcji, która, chociaż systematycznie pogłębianą, wydaje się nigdy nie zadowalać...

#### **ABSTRACT:**

#### **From Andrzej Wróblewski to Włodzimierz Pawlak. The Pakoska Collection in 2014\***

The beginnings of the Pakoska Collection date back to 1995 when Antoni Michalak visited the *Art in the Circle of 'Art'* exhibition in the National Museum in Cracow. He then decided to collect one work by each member of the Association. The collection's further development since 2000 has been oriented to presenting Polish contemporary art, together with its 20th-century trends. Context and reference to art history or culture was frequently more important to collectors than the paintings themselves; a painting in a collection designated an idea or a trend in art which the artist represented.

Andrzej Wróblewski's collection of gouaches was a kind of driving force behind the collection. Antoni Michalak is one of the collectors who owns the largest collection of this painter's works. Wróblewski 'designated' the purchases of paintings whose authors treated his painting in a more or less straightforward way. Therefore the Pakoska Collection includes paintings by Jerzy 'Jury' Zieliński, Leszek Sobocki from the *Wprost* Group and by Włodzimierz Pawlak, a member of *Gruppa* in Warsaw.

An artistic collection is a living thing, subject to constant changes, and a collector is driven by their own system of values when choosing new elements for the collection or getting rid of those previously purchased.

The Collection, which is subordinate to the historical vision of art, was repeatedly created in order to illustrate the impact of history on a human

---

\* The author's own text *Od Grottgera do Wróblewskiego. Idea kolekcji pakoskiej* [From Grottger to Wróblewski. The idea of the Pakoska collection] in *Sztuka polska 1863–1963. Kolekcja pakoska* [Polish art 1863–1963. The Pakoska collection], the catalogue of the exhibition at the Museum of the Krajna Region in Nakło nad Notecią, Nakło 2014 (25.04–30.06.2014).

being. Obviously, as far as possible, the collector buys the best works of art from among those available to them, and they then become a sign of social and political thought in the collection. Antoni Michalak's collecting is also an example of the gradual transformation of an amateur of fine arts into a connoisseur, the transition from passion to expert knowledge. It is also a romantic kind of collecting, in which the collection is intended to arouse moods and feelings of adoration for Polish art.

#### ANNA KROPLEWSKA-GAJEWSKA

Historyk sztuki, starszy kustosz zbioru polskiej sztuki nowoczesnej w Muzeum Okręgowym w Toruniu. Autorka wielu wystaw, katalogów i tekstów o sztuce polskiej XX wieku. Zajmuje się środowiskiem artystycznym Torunia w XX wieku, szczególnie lat 1920–1939. Członkini m.in. Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Stowarzyszenia Muzealników Polskich i Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Okręgowego w Toruniu.

#### ANNA KROPLEWSKA-GAJEWSKA

Art historian, senior curator of Polish Contemporary Art Collection at the District Museum in Toruń. Author of numerous exhibitions, catalogues and texts on 20th-century Polish art. She is concerned with artistic circles in Toruń in the 20th century, especially the years 1920–39. Member of the Association of Art Historians, Polish Association of Museum Professionals and the Association of Friends of the District Museum in Toruń.



## KOLEKCJA SZTUKI NOWOCZESNEJ Z OKAZJI PEWNEGO JUBILEUSZU

Ryszard Stanisławski został powołany na stanowisko dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi w 1966 roku. Na lata ściśle związał się z prowadzoną przez siebie instytucją, nawet zamieszkał w służbowym lokalu położonym bezpośrednio nad gabinetem dyrektora. Dwadzieścia lat później, nadal piastując to stanowisko, otrzymał szczególny prezent jubileuszowy: zbiór tekstów poświęconych sztuce nowoczesnej oraz kolekcję dzieł sztuki ofiarowanych Muzeum Sztuki i jego dyrektorowi przez artystów związanych z tą instytucją. Gromadzeniem tekstów (zebranych już w 1984 roku) i dzieł zajmował się zespół kustoszy, a całością kierował komitet organizacyjny w składzie: Janusz Głowacki, Ewa Mikina i Grzegorz Musiał.

Powstała wówczas kolekcja dość różnorodna, ale świetnie wpisująca się w muzealne zbiory. Zarówno teksty, jak i dzieła mają wspólny rys – odwołanie do historii łódzkiego muzeum, do Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”. Autorzy tekstów przypominają początki kolekcji (Jean Hélión), historię Sali Neoplastycznej (Janina Ładnowska), dzieje awangardy (Andrzej Turowski), analizują istotę muzeum i wystawiennictwa (Thomas Messer, Stefan Morawski)<sup>1</sup>. Dzieła nadesłali po części twórcy zamieszkali za „żelazną kurtyną”, po części polscy artyści; zabrakło prac z innych krajów Europy Środkowej i Wschodniej, podobnie zresztą jak w kolekcji grupy „a.r.”

Wiele takich odrębnych kolekcji weszło do zbiorów Muzeum Sztuki. Pierwszą była Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”, jej znaczeniu dla rozwoju instytucji poświęcono wiele opracowań, m.in. obszerny katalog towarzyszący wystawie i międzynarodowej konferencji w czterdziestą rocznicę powstania<sup>2</sup>.

---

1 Teksty ukazały się drukiem w książce *Miejsce sztuki*, Łódź 1991: J. Hélión [bez tytułu], s. 63–64; J. Ładnowska, *Sala Neoplastyczna. Z dziejów kolekcji sztuki nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi*, s. 71–80; A. Turowski, *Partykularyzm i uniwersalizm awangardy artystycznej Europy Wschodniej*, s. 113–122; T. Messer, *Muzeum moich marzeń*, s. 81–84; S. Morawski, *O wystawianiu i wystawiennictwie*, s. 85–90.

2 Wystawa odbyła się w 1971 roku; zob. *Grupa „a.r.” 40-lecie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi*, R. Stanisławski (red.), katalog wystawy,



Rolę prywatnych inicjatyw i darów dla muzeum od jego powstania po rok 1965, w którym zakończyła się kadencja pierwszego dyrektora, Mariana Minicha, opisuje Paulina Kurc-Maj w eseju poprzedzającym ten tekst<sup>3</sup>. Za czasów dyrektora Ryszarda Stanisławskiego włączane były do zbiorów Muzeum Sztuki kolejne kolekcje: Mateusza Grabowskiego (1975), poezji wizualnej (1978), *Polentransport* Josepha Beuysa i *Konstrukcja w Procesie* (1981), dzieła z wymiany polsko-amerykańskiej (1983)<sup>4</sup>. Zbiory wzbogacały również pojedyncze prace, przekazywane przez artystów, których wystawy były przygotowywane przez dyrektora i pracowników muzeum. Już w 1967 roku, tuż po reorganizacji galerii stałej, Stanisławski zaplanował m.in. prezentację twórczości Karola Hillera, Michela Seuphora i Gruppo N<sup>5</sup>. Dbałość

---

Muzeum Sztuki w Łodzi, 22.05.-9.07.1971, Łódź 1971; wystawie towarzyszyła konferencja (Łódź, 22–23.05.1971), której pokłosiem jest publikacja *Materiały sesji naukowej z okazji 40-lecia powstania w Łodzi Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej*, J. Ojrzyński (red.), Łódź 1971.

3 Zob. w niniejszym tomie: P. Kurc-Maj, *Rola inicjatyw i kolekcji prywatnych w muzealnictwie polskim na przykładzie polityki budowania zbiorów w Muzeum Sztuki w Łodzi w latach międzywojennych i bezpośrednio powojennych XX wieku*, s. 81–93.

4 Kolekcja M. Grabowskiego została opracowana dla potrzeb katalogu *Swingujący Londyn. Kolekcja Grabowskiego*, A. Saciuk-Gąsowska, P. Kurc (red.), Łódź 2007; kolekcja prac z wystawy „Konstrukcja w Procesie” została przypomniana dwiema publikacjami: pierwsza, *Konstrukcja w Procesie 1981 – wspólnota, która nadeszła?*, A. Saciuk-Gąsowska, A. Jach (red.), Łódź 2011, towarzyszyła wystawie, druga, pod tym samym tytułem i redakcją, Łódź 2012, była próbą przyjrzenia się realiom, w jakich powstała kolekcja i temu, jak można odczytać przesłanie wystawy z 1981 roku z perspektywy 30 lat. Zespół prac Beuysa, ofiarowany Muzeum Sztuki przez artystę podczas akcji *Polentransport 1981*, doczekał się wielu wystaw i opracowań, zob. m.in. J. Jedliński, *Polentransport 1981*, [w:] *Joseph Beuys-Tagung*, Basel 1991, s. 83–88; *Joseph Beuys. Polentransport 1981*, J. Jedliński (red.), katalog wystawy, Galleria del Credito Valtellinese “Refettorio delle Stelline”, Milano, styczeń – luty 1993, Milano 1993; *Polentransport 1981. Wystawa prac Josepha Beuysa z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi*, T. Rostkowska (red.), katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa maj – lipiec 1996, Warszawa 1996. Dzieła z wymiany polsko-amerykańskiej oraz kolekcja poezji wizualnej nie mają jeszcze pełnego opracowania w języku polskim.

5 *Karol Hiller 1981–1939*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, kwiecień 1967, Łódź 1967, zawiera obok tekstów kalendarium, katalog dzieł artysty wraz

o program wystaw czasowych, o katalogi (często dwujęzyczne), promocję wystaw i ich odpowiednią oprawę nie była w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych standardem instytucji muzealnych, szczególnie w Europie Środkowo-Wschodniej, gdzie zdobycie papieru i przepchnięcie przez cenzurę tekstów do katalogu było poważnym problemem. Podobny problem stanowiło zdobycie materiałów do aranżacji wystawy. Stanisławski jednak od początku wymagał, by wystawy były atrakcyjne nie tylko ze względu na dobór dzieł, lecz również interesującą oprawę. Uczulał na ten aspekt pracy kuratorów, szkolił brygadę techniczną, oczekując wysokich standardów zawodowych i umiejętności w obchodzeniu się z dziełami sztuki. Dotyczyło to zarówno ekspozycji stałej, dość często zresztą „odświeżanej” merytorycznie, jak i wystaw czasowych. Niewątpliwie staranność w opracowaniu stanowiła o atrakcyjności wystaw nie tylko dla publiczności, ale i dla twórców prezentowanych dzieł. Pozwalało to na zapraszanie do współpracy także artystów znanych i ze sporym dorobkiem, takich jak członkowie Gruppo N, którzy wcześniej prezentowali swoje prace m.in. na sumującej dokonania europejskiego op-artu i sztuki kinetycznej ważnej wystawie „The Responsive Eye” w Museum of Modern Art w Nowym Jorku (1965). Dzięki temu wernisaże przyciągały nie tylko łódzkie środowisko artystyczne, przyjeżdżali na nie także artyści i krytycy sztuki z poza Łodzi.

Na tym tle „jubileuszowa” kolekcja Ryszarda Stanisławskiego wyróżnia się przede wszystkim wielością reprezentowanych nurtów artystycznych i bardziej prywatnym charakterem kilku prac, opatrzonych życzeniami i de-

---

z listą wystaw, na których były eksponowane oraz liczne ilustracje. *Michel Seuphor. poezja-plastyka*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, czerwiec – lipiec 1967, Łódź 1967 (w języku polskim i francuskim). *Grupa N. Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Eduardo Landi, Manfredo Massironi*, katalog wystawy Muzeum Sztuki w Łodzi, wrzesień – październik 1967, Łódź 1967, zawiera 4 teksty, bibliografię, listę wystaw grupy od jej zawiązania w 1959 do 1967 roku, biografie artystów, listę eksponowanych prac i ilustracje (w języku polskim i włoskim.). Wystawie towarzyszyła muzyka eksperymentalna Grupy NPS [Nuove Proposte Sonore] w składzie Teresa Rampazzi, Ennio Chiggio, Serenella Marepa, Memo Alfonsi i Gianni Meiners, której poświęcono w publikacji odrębny tekst z listą wcześniejszych wykonań „przedmiotów dźwiękowych”, jak je nazywali twórcy, oraz listą kompozycji odtwarzanych w Muzeum Sztuki.

dykacjami, a czasem i ich przestaniem, przypominającym minione spotkania lub wspólną pracę. Najbardziej oczywistym przykładem jest fotograficzny portret Jana Dibbetsa na tle osiedla domów robotniczych przy fabryce Poznańskiego, wykonany przez Rudiego Oxenaara (Aneks, nr 5). Zdjęcie zostało zrobione w październiku 1981 roku, kiedy obaj panowie przyjechali do Łodzi na otwarcie wystawy „Konstrukcja w procesie”. Dzisiaj, kiedy miejsce wykonania zdjęcia widoczne jest z okien nowego gmachu muzeum „ms<sup>2</sup>”, ta praca nabiera szczególnego znaczenia. Kolejną pamiątką obecności jest fotografia Evy Rubinstein *Drzewo i załamany cień, ogród muzealny* z 1984 roku (Aneks, nr 21), kiedy autorka pracowała przy indywidualnej wystawie w muzeum. Nie wszystkie prace w sposób równie oczywisty nawiązują do wspomnień związanych z Łodzią, ale też nie ma wśród nich dzieł, które reprezentowałyby artystę wcześniej nieobecnego w zbiorach. Jedynie Andrzej Wajda, znany z innych niż malarskie dokonań, dopiero w 1990 roku przekazał muzeum znaczący wybór swoich wczesnych prac, jako pierwszy pojawił się więc w omawianej kolekcji jego *Autoportret* z 1985 roku.

Stanisławski akceptował współistnienie w sztuce różnych nurtów, w zbiorach muzeum obok twórczości abstrakcjonistów obecne są dzieła związane z różnymi odmianami figuracji, autorstwa takich artystów jak Danuta Kluza, Tadeusz Kulisiewicz, Bronisław Linke, Zbigniew Makowski. Jednak promując prowadzoną przez siebie instytucję odwoływał się głównie do jej korzeni, czyli do Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej i konstruktywizmu polskiego. W katalogu wystawy indywidualnej François Morelleta pisał: „autor zajmuje nie tylko wybitną pozycję w sztuce francuskiej, lecz również należy do grona współtwórców światowego ruchu określanego mianem ‘nowe tendencje’ czy też ‘sztuka programowa’. Twórczość François Morelleta opiera się na przesłankach poddanych prawom ścisłej logiki i konsekwencji matematycznego myślenia. (...) podobne akcenty (...) ożywiały w swoim czasie twórczość Władysława Strzemińskiego w jego pionierskich doświadczeniach nad malarstwem architektonicznym i unizmem”<sup>6</sup>. Na wielu wystawach czasowych w tej placówce pokazywano dzieła bądź artystów związanych z międzywojenną awangardą, bądź z kręgów sztuki geome-

---

6 R. Stanisławski, [bez tytułu], [w:] *François Morellet. Francja*, B.Wielgus (red.), katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, 18.09.–14.10.1973, Łódź 1973, s. nlb.

trycznej. Jako pierwsze zorganizowano wystawy współtwórców kolekcji grupy „a.r.”: w 1968 roku prezentowane były rysunki Władysława Strzemińskiego, w 1969 roku odbyła się wystawa indywidualna Henryka Stażewskiego<sup>7</sup>. W roku 1971 przygotowano wystawy „Światło geometrii”, „Grupa ‘a.r.’” i indywidualną ekspozycję prac Eugenia Carmiego<sup>8</sup>. W następnym roku obok pokazów twórczości Alberta Biasiego i Gérarda Titusa-Carmela odbyła się, co warto odnotować, wystawa „PERMAFO. Pokaz dokumentacji” przygotowana przez Andrzeja Lachowicza, zaprezentowano również łódzkich artystów ekspozycją „Z łódzkich pracowni” (Andrzej Łobodziński, Ewa Partum, Ireneusz Pierzgalski, Jerzy Treliński)<sup>9</sup>. W roku 1973 przygotowana została wspomniana już wystawa François Morelleta<sup>10</sup>. W roku 1974 pokazano twórczość Milana Grygara, a także wystawę „Doświadczenia i poszukiwania” – spośród twórców, którzy ofiarowali swoje prace w 1986 roku, prezentowane były na niej dzieła Magdaleny Abakanowicz, Stanisława Fijałkowskiego, Romana Opałki, Ireneusza Pierzgalskiego, Józefa Robakowskiego, Henryka Stażewskiego i Ryszarda Winiarskiego<sup>11</sup>. W ciągu tych

---

7 *Władysław Strzemiński. Rysunki ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi*, Muzeum Sztuki w Łodzi, marzec 1967, bez katalogu; *Stażewski*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, grudzień 1969 – styczeń 1970, Łódź 1969.

8 *Światło geometrii*, folder towarzyszący wystawie, Muzeum Sztuki w Łodzi, marzec – kwiecień 1971, Łódź 1971; *Grupa „a.r.” 40-lecie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, luty – maj 1971, Łódź 1971; *Eugenio Carmi. Dzieła Najnowsze / Opere ultime*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, 20.04. – 16.05.1971, Łódź 1971 (w języku polskim i włoskim).

9 *Alberto Biasi. Dzieła najnowsze*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, styczeń – luty 1972, Łódź 1972 (w języku polskim i włoskim); *Gerard Titus-Carmel*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, 23.05. – 25.05.1972, Łódź 1972 (w języku polskim i francuskim); *Permafo. Pokaz dokumentacji*, Muzeum Sztuki w Łodzi, marzec 1972, bez katalogu; *Z łódzkich pracowni (Andrzej Łobodziński, Ewa Partum, Ireneusz Pierzgalski, Jerzy Treliński)*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 22.09. – 20.10.1972, bez katalogu.

10 *François Morellet. Francja*, B. Wielgus (red.), katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, 18.09. – 14.10.1973, Łódź 1973 (w języku polskim i francuskim).

11 *Milana Grygara partytury i rysunki akustyczne*, folder towarzyszący wystawie, Muzeum Sztuki w Łodzi, 18.05. – 25.05.1974, Łódź 1974, wystawie towarzyszyły

kilku lat zorganizowano również ekspozycje współczesnej grafiki estońskiej (1970), australijskiej (1972) i japońskiej (1972)<sup>12</sup>.

Pokłosiem wystaw czasowych były nawiązane kontakty z artystami, zakupy ich dzieł bądź często dary, a co za tym idzie wzbogacanie posiadanych już zbiorów. W latach niskiej wartości złotówki i mocno ograniczonego dostępu do innych walut był to praktycznie jedyny sposób budowania międzynarodowej kolekcji, poza niewielkimi dotacjami organu założycielskiego na uzupełnianie zbiorów i dorocznymi Targami Sztuki Krajów Socjalistycznych „Interart” w Poznaniu (od 1983 roku), choć i z tej możliwości korzystano. Źródłem uzupełniania kolekcji były również kolejne edycje Biennale, a później Triennale Grafiki w Krakowie. Jednak to nie te drogi pozyskiwania dzieł zdecydowały o tym, że opuszczając Muzeum Sztuki Stanisławski zostawił swoim następcom ważną i jedyną w Polsce kolekcję sztuki międzynarodowej, w tym – obok tradycyjnych mediów – spory zbiór fotografii. Można się zastanawiać, jak wyglądałaby kolekcja, gdyby mała, niemająca rangi muzeum narodowego instytucja dysponowała większymi środkami finansowymi. W rzeczywistości to jednak zapobiegliwość dwóch pierwszych dyrektorów zapewniła szanse rozwoju i nie pozwoliła poprzestać na wspomnianiu świetnej przeszłości.

Tę właśnie niezwykle cenną umiejętność współpracy dyrektora z artystami podkreślał François Morellet: „Jak to się dzieje, że niektóre miasta tak mało pociągające mogły przyciągnąć tylu artystów i intelektualistów? (...) W każdym razie nie zamierzam mówić o braku wdzięku Łodzi, lecz o jej zaletach. Oto one: jest ich trzy, jedna kobieta i dwóch mężczyzn. Rzeźbiarka, malarz i dyrektor muzeum, każde z nich najświetniejsze w swoim pokoleniu i w swojej specjalności: Kobro, Strzemiński i Stanisławski”<sup>13</sup>.

---

realizacje dźwiękowe artyści; *Doświadczenia i poszukiwania*, Muzeum Sztuki w Łodzi, czerwiec 1972, bez katalogu.

12 *Współczesna grafika Estońskiej SRR*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, 15.09. – 15.10.1970, Łódź 1970. *Współczesna grafika japońska*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, grudzień 1972, Łódź 1972. Wystawa prezentowana była także: Towarzystwo Sztuk Pięknych w Krakowie, styczeń 1973, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych w Warszawie, luty 1973 oraz Biuro Wystaw Artystycznych w Katowicach, marzec 1973.

13 F. Morellet, *O Łodzi i Ryszardzie*, [w:] *Miejsce sztuki...*, dz. cyt., s. 91.

## ANEKS

Lista prac ofiarowanych Muzeum Sztuki z okazji dwudziestolecia dyrekcji Ryszarda Stanisławskiego<sup>14</sup>.

1. Magdalena Abakanowicz (ur. 1930)  
z cyklu *Alteracje – Plecy*, 1978  
juta, klej, 70x50x65
  
2. Tadeusz Brzozowski (1918–1987)  
*W zechcyka grać, delicyi zażywać*, 1984  
gwasz, tusz, papier, 49,5x39,5
  
3. Eugenio Carmi (ur. 1920)  
bez tytułu, 1984  
akwarela, papier, 32x23,3
  
4. Tomasz Ciecierski (ur. 1945)  
*Oko cyklonu*, 1985  
tusze, akryl, kredka, papier, 9 części 21x29,5 każda
  
5. Jan Dibbets (ur. 1941), Rudi Oxenaar (1925–2005)  
*Pamiętka z Łodzi*, październik 1981  
fotografia barwna, 12,5x17,5
  
6. Zbigniew Dłubak (1921–2005)  
*Czynność – Gest V*, 1980  
fotografia czarno-biała, 3 części 22,5x28,3 każda
  
7. Stanisław Fijałkowski (ur. 1922)  
*Rysunek do powtórzenia 3*, 16.05.1983  
ołówek, papier, 78x56

---

<sup>14</sup> Lista prac różni się od opublikowanej w książce *Miejsca sztuki...*, dz. cyt., s. 133–135; dziewięć dzieł tam wymienionych nie zostało włączonych do kolekcji Muzeum Sztuki.

8. Joel Fisher (ur. 1947)

*Apograf*, n.d.

ołówek, papier, 15x16

9. Stefan Gierowski (ur. 1925)

bez tytułu, 1986

akwarela, papier, 76x50,5

10. Milan Grygar (ur. 1926)

*Linearna partytura*, 1981

tusz, papier, 29,5x20,2

11. Jean Hélion (1904–1987)

*Kompozycja*, 1970

sitodruk, papier, 47,5x58

12. Michael Kidner (1917–2009)

*Struktura komórkowa*, 1985

tusz, papier, 41,3x41,3

13. Stefan Krygier (1923–1997)

*Symultaniczna Nofret*, 1982

olej, płótno, 46x46

14. Kazimierz Mikulski (1918–1998)

*Ex improviso*, 1984

collage, papier, 32,5x50

15. François Morellet (ur. 1926)

*Géométrie No 71*, 1984

assemblage: tusz, papier, gałązka 50x39,5

16. Roman Opałka (1931–2011)

*Opałka 1965 od 1 – ∞, Detal 1 – 3759341*, n.d.

fotografia czarno-biała, 30x23,5

17. Ireneusz Pierzgalski (ur. 1929)  
*Ku-Decey, hexagram 18*, 1980  
tuszu, papier, 32,5x22,8
18. Royden Rabinowitch (ur. 1943)  
*Aszkenazy K*, 1984  
ołówek, papier, 70x100
19. Józef Robakowski (ur. 1939)  
*Wielka energia*, 1985  
metal prószony, papier, 50,3x70
20. Erna Rosenstein (1913–2004)  
*Po cichu papier zaczyna mówić niewidocznością*, 1985  
tuszu, papier, 22,5x32,5
21. Eva Rubinstein (ur. 1933)  
*Drzewo i załamany cień, ogród muzealny*, 1984  
fotografia czarno-biała, 25,2x20
22. Jerzy Stajuda (1936–1992)  
*3101*, 4.01.1985  
akwarela, papier, 63x49
23. Jerzy Stajuda (1936–1992)  
*0202*, 1986  
akwarela, papier, 63x49
24. Antoni Starczewski (1924–2000)  
*Kompozycja z literami*, 1974  
gouffrage, letraset, papier, 65x50
25. Henryk Stażewski (1894–1988)  
*Kompozycja zielona*, ok. 1957  
olej, płótno, 46x60



26. Jonasz Stern (1904–1988)

*Kompozycja*, 1954

sitodruk, papier, 50x70

27. Jerzy Tchórzewski (1928–1996)

*Fragment krajobrazu*, 1982

akryl, papier, 72x49,5

28. Franciszka Themerson (1907–1988),

Stefan Themerson (1910–1988)

*5 kotletów z kuchni Franciszki i Stefana*, 1986

collage, flamaster, kredka, papier, 5 części 32,5x23 każda

29. Gérard Titus-Carmel (ur. 1942)

*Czaprak IX*, 1981

litografia, papier, 57x76

30. Andrzej Wajda (ur. 1926)

*Autoportret*, 1985

sucha igła, papier, 20,5x16,4 / 36,6x27,8

31. Ryszard Winiarski (1936–2006)

bez tytułu, 1985

tusz, karton, 35x50

32. Bernar Venet (ur. 1941)

*Przypadkowe rozsypanie punktów*, 1983–1986

malowana sklejka, 214x125

## **ABSTRACT:**

### **A collection of modern art on the occasion of a certain anniversary**

Ryszard Stanisławski was appointed Director of the Museum of Art in Łódź in 1966. Twenty years later, while still holding this post, his colleagues

gave him an anniversary present comprising a set of texts devoted to modern art, and 41 works of art offered to the Museum of Art or to its director by artists connected with this institution. A three-person organisational committee consisting of the curators Janusz Głowacki, Ewa Mikina and Grzegorz Musiał collected the texts (assembled in 1984) and artworks.

A rather diverse collection was thus created, but it was perfect for the museum's collections. Both the texts and artworks shared the same features – references to the history of the Museum in Łódź, and to the 'a.r.' Group's International Collection of Modern Art. The texts include recollections of the International Collection of Modern Art's foundation, the history of the Neoplastic Room, and also deal with the history of the avant-garde, as well as the museum and its exhibitions. Some of the artworks were sent by artists living behind the Iron Curtain, the rest are works by Polish artists. We lack work from other countries of Central and Eastern Europe, as is the case in the 'a.r.' Group's Collection. This tiny collection notably reflects the choices of Stanisławowski which influenced the way museum collections were shaped under his supervision. It is also proof of the solidarity and friendly relations which he had with many artists. From their perspective, it evokes the gesture made by those artists who almost a half-century ago donated their works to the 'a.r.' collection, which founded the collection of modern art in the Museum in Łódź.

#### ANNA SACIUK-GĄSOWSKA

Historyk sztuki, muzealnik, kustosz w Dziale Sztuki Nowoczesnej Muzeum Sztuki w Łodzi. Absolwentka Podyplomowych Studiów Muzealnych przy Uniwersytecie Warszawskim. Kurator wystaw (wybór): „Joseph Beuys, Polentransport 1981”, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1994; „Władysław Strzemiński, Drawings 1939–1945”, Van Reekum Museum, Apeldoorn, 1995; „Joseph Beuys. Obrzeża Europy”, Galeria Bielska BWA w Bielsku-Białej, 1997; „Kurt Schwitters”, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2004; „Swinujący Londyn. Kolekcja Grabowskiego”, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2007 (z Pauliną Kurc); „Konstrukcja w procesie 1981 – wspólnota, która nadeszła?”, Muzeum Sztuki [ms<sup>2</sup>], 2011 (z Aleksandrą Jach). Autorka kilkudziesięciu tekstów poświęconych sztuce.

**ANNA SACIUK-GĄSOWSKA**

Art historian, museum professional, curator at the Department of Modern Art at the Museum of Art in Łódź. She graduated in Postgraduate Museum Studies from the University of Warsaw. She has curated many exhibitions, including *Joseph Beuys, Polentransport 1981*, at the Museum of Art in Łódź, 1994; *Władysław Strzemiński. Drawings 1939-1945*, at the Van Reekum Museum, Apeldoorn, 1995; *Joseph Beuys. Peripheries of Europe*, at the Bielska Gallery in Bielsko-Biała, 1997; *Kurt Schwitters*, at the Museum of Art in Łódź, 2004; *Swinging London. Grabowski Collection*, at the Museum of Art in Łódź, 2007 (together with Paulina Kurc); *Construction in the 1981 process – the community that arrived?*, at the [ms<sup>2</sup>] Museum of Art, 2011 (together with Aleksandra Jach). Author of many texts on art.

## KOLEKCJE (NIE)ŚWIADOME: MUZEUM W KOSZALINIE, GALERIA EL W ELBLĄGU, FUNDACJA BĘC ZMIANA W WARSZAWIE

Zgodnie z definicją Krzysztofa Pomiana kolekcją jest „zespół przedmiotów naturalnych lub wytworów działalności ludzkiej, utrzymywanych czasowo lub trwale poza obszarem czynności gospodarczej, poddanych szczególnej opiece w miejscu zamkniętym, przystosowanym do tego celu, i wystawionych do oglądania”<sup>1</sup>. Proces tworzenia zbioru, uznany przez badacza za fakt antropologiczny, jest uzależniony zarówno od upodobań kolekcjonera, jak i od czynników zewnętrznych: ekonomicznych, społecznych, politycznych, kulturowych. Odbijające się w zwierciadle kolekcji dzieje ludzkich zachowań warunkują zatem jej zawartość, miejsce gromadzenia, kontekst społeczny, jakościowy, język opisu, eksponowania i udostępniania – a zatem to, co można uznać za strategię kolekcjonowania<sup>2</sup>. Jak twierdzi Manfred Sommer, osoba formująca kolekcję nie tylko wie, co zbiera, ale także jest świadoma tego, że zbiera, co czyni kolekcjonowanie procesem uświadomionym<sup>3</sup>. Przy takim podejściu można zapytać, czy zbiór, który w jakiś sposób jest niedookreślony, można nazwać kolekcją i czy działania podejmowane bez przemyślenia i konkretnego planu lub nawet traktowane jako zbędne, ale w efekcie których dochodzi do „gromadzenia”, są już kolekcjonowaniem?<sup>4</sup> Jednym słowem – czy kolekcja może być nieświadoma, a jeśli tak, to czy i kiedy można uznać ją za kolekcję?

Przedmiotem mojej analizy są trzy zbiory związane z Muzeum w Koszalinie, Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu oraz Fundacją Bęc Zmiana w Warszawie. Powstawały one niemal równocześnie z obiektami, z których są złożone, co w tradycyjnym rozumieniu kolekcji sztuki może budzić wątpli-

---

1 K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż-Wenecja XVI-XVIII wiek*, Gdańsk 2012, s. 18.

2 Tamże, s. 12.

3 M. Sommer, *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, Warszawa 2003, s. 217.

4 Zagadnienie to podejmowali m.in. badacze angielscy, por. S.M. Pearce, *The urge to collect*, [w:] *Interpreting Objects and Collections*, S.M. Pearce (red.), London 1994, s. 158.



1. Plenery w Osiekach 1972, Jerzy Fedorowicz i Andrzej Pawłowski (w masce) działanie w trakcie pokazu instalacji „Lustra”. Fot. Jerzy Łaryonowicz, arch. DSW MK, dzięki uprzejmości Muzeum w Koszalinie

wości dotyczące ich wartości artystycznej. Sztuka współczesna, ze względu na odrzucenie modernistycznych paradygmatów i działania efemeryczne, mogłaby wykluczać możliwość zbudowania jakiegokolwiek zbioru. Jednak działania, jakie podejmuje *homo collector* – posługując się określeniem Sommera – mogą prowadzić do zgromadzenia kolekcji nie tylko w sensie materialnym, ale również na granicy widzialnego i niewidzialnego, jak postuluje Pomian. W takie rozumienie przedmiotu kolekcjonerskiego wpisuje się chociażby happening bądź sztuka konceptualna, których widzialną konsekwencją jest zapis filmowy, informacje prasowe lub notatki autorskie<sup>5</sup>. Wyłączając celowe utrwalenie tego typu działań przez artystę, powstała dokumentacja nie nosi znamion sztuki, jak chcieliby niektórzy kuratorzy, ale pozostając w nieodłącznym stosunku do sztuki jest jej śladem, „miejscem

---

5 T.F. de Rosset, *Czy kolekcja sztuki musi być artystyczna?*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2012, XLIII, s. 41–54.

pamięci”<sup>6</sup>. Na archiwalny aspekt kolekcjonowania zwrócił uwagę Krzysztof Pomian; w sformułowanej przezeń, a przytoczonej na wstępie, definicji kolekcji mogą się zawrzeć również biblioteki i archiwa. Ma to niebagatelne znaczenie w przewartościowaniu postmodernistycznej formuły zbierania i upamiętniania, która, jak sugeruje Aleida Assman, w swojej tradycyjnej odsłonie nie jest zdolna pełnić wyznaczonej jej funkcji pamięci – archiwum<sup>7</sup>.



2. Plenery w Osiekach 1973, Andrzej Matuszewski „Układ uwarunkowany” (X Akcja paralelna Synapsa), Jezioro Jamno. W łódce: Stefan Krygier, Jerzy Fedorowicz, Jonasz Stern. Fot. Erazm Ciołek, arch. DSW MK, dzięki uprzejmości Muzeum w Koszalinie

Rozdwojenie działalności kolekcjonerskiej widoczne jest przede wszystkim w tworzonej w latach 1963–1981 kolekcji osieckiej, znajdującej się

6 Zob. G. Dziamski, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Poznań 2010.

7 Wydaje się, że podobieństwo między współczesną kolekcją a muzeum, którego dotyczą rozważania Assman, zwłaszcza w kontekście tematu niniejszego tekstu, pozwala na przeniesienie jej wniosków na postmodernistyczne kolekcjonerstwo, zob. M. Saryusz-Wolska, *Od miasta do muzeum sztuki. Konceptualizacja przestrzeni pamięci w ujęciu Aleidy Assmann*, [w:] *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, M. Popczyk (red.), Katowice 2006, s. 212–220.

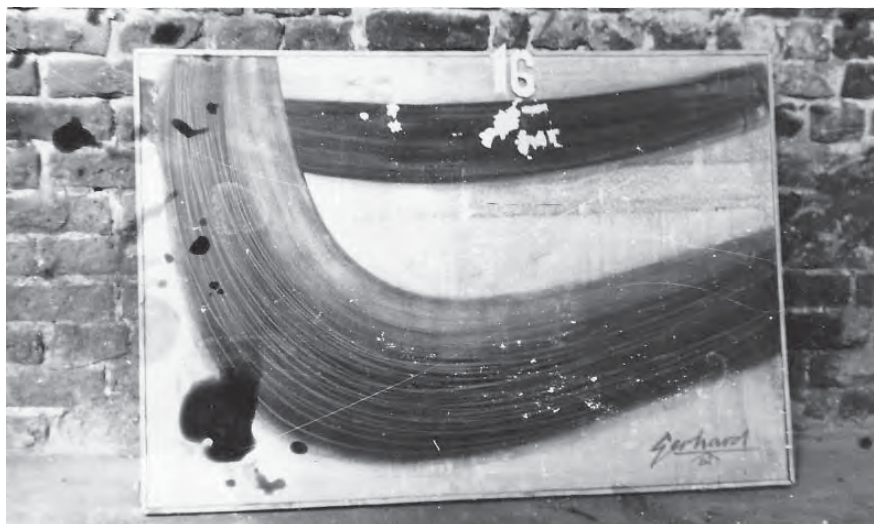
obecnie w Muzeum w Koszalinie. Zbiór sztuki współczesnej zapoczątkował dar przekazany w 1963 roku Galerii Miejskiej przez zlikwidowaną rok wcześniej Galerię Krzywe Koło (13 obrazów), co wpisywało się w działania mające na celu powołanie Muzeum Sztuki Nowoczesnej. W tym samym roku, z inicjatywy Mariana Bogusza i Jerzego Fedorowicza, rozpoczęły się coroczne plenery w Osiekach<sup>8</sup>. Zgodnie z założeniami programowymi, które obowiązywały w czasie wszystkich spotkań, warunkiem udziału było „zadeklarowanie jednej pracy zrealizowanej na plenerze dla zbiorów organizującej się Galerii Malarstwa Współczesnego w muzeum w Koszalinie”<sup>9</sup>, choć *de facto* Dział Sztuki Współczesnej powstał w 1976 roku, Galeria zaś dopiero w 1992 roku. Zasada ta, w połączeniu z metodą doboru uczestników, stanowiła strategię kolekcjonerską. Co istotne, Fedorowicz, jeden z głównych pomysłodawców plenerów, pełnił funkcję komisarza do roku 1965, a w późniejszych latach tylko wybiórczo – w 1967 roku i jako autor programu w 1972 roku. Proponując więc strategię kolekcjonerską, nie był jej realizatorem. W zależności od postanowień Komitetu Organizacyjnego, o wyborze artystów i teoretyków zapraszanych na plenery decydowała Rada Artystyczna, krajowe ośrodki Związku Polskich Artystów Plastyków, a także wybitni twórcy i krytycy sztuki. Elementem łączącym zadeklarowane dary było zatem jedynie miejsce powstania, a przyjęta strategia przybrała formę „przepisu” na kolekcję. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy owo konceptualne podejście do budowania zbioru było w pełni uświadomione przez jego autorów. Wydaje się raczej, że stanowiło pragmatyczne rozwiązanie początkowo umożliwiający kompletowanie obiektów dla przyszłego Muzeum Sztuki Nowoczesnej, a po upadku tego zamierzenia stało się uzasadnieniem spotkań artystów i teoretyków. Warto jednak zwrócić uwagę na sam przedmiot kolekcjonerski. Jedną z poważniejszych trosk instytucji muzealnych stanowią „przypadkowe” prace ofiarowywane przez darczyńców. W kolekcji osieckiej to właśnie dzieła, których nikt wcześniej nie widział,

---

8 Zob. E. Kowalska, *Kalendarium plenerów osieckich 1963-1981*, [w:] *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie*, R. Ziarkiewicz (oprac.), Koszalin 2008, s. 155–319.

9 W. Orłowska, *Słowo o plenerach i kolekcji*, [w:] *Awangarda w Plenerze...*, dz. cyt., s. 16.





3. Dokumentacja fotograficzna z „likwidacji” zbiorów Galerii EL, 1974/75, nr 16, autor: Gerard Kwiatkowski, dzięki uprzejmości Galerii EL w Elblągu

wybrane wyłącznie przez twórcę spośród właśnie wykonanych, zasadniczo całkowicie przypadkowe, stanowią istotę zbioru.

Otwarta formuła spowodowała, że już w czasie gromadzenia trudno było dostrzec w zbiorze jednorodność, a zważywszy na awangardowe postawy niektórych zaproszonych artystów, przyszły jego wygląd był nieprzewidywalny. Już w 1967 roku okazało się, że wymóg ofiarowania materialnej i tradycyjnej w formie pracy jest anachroniczny wobec podejmowanych działań artystycznych i interakcji zachodzących między twórcami a teoretykami. Zdawali sobie z tego sprawę również artyści, ofiarowując do kolekcji dzieła ironiczne w swej wymowie, takie jak *Góra Dół* Zbigniewa Makarewicza z 1970 roku, *Obraz dla Muzeum* Józefa Robakowskiego z 1981 roku<sup>10</sup>. Rozpatrywanie osieckiego zbioru w kontekście tradycyjnej kolekcji, nawet z uwzględnieniem teoretycznego otwarcia, prowadzić może zatem do wniosku, że formuła ta nie wniosła niczego nowego do historii kolekcjonerstwa,

10 „Obraz dla Muzeum. To apel do wszystkich ‘artystów’ polskich. Napelniajcie nasze muzea, niech kolekcje społeczne rozwalą magazyny i mury tych bastionów Wielkiej Sztuki” – cyt. za: M. Szelaąg, *Kolekcje sztuki aktualnej – Koszalin i Chełmno*, [w:] *Awangarda w plenerze...*, dz. cyt., s. 100.





4. Dokumentacja fotograficzna z „likwidacji” zbiorów Galerii EL, 1974/75, nr 57, autor nieznan (Zbigniew Gostomski?), dzięki uprzejmości Galerii EL w Elblągu

niezależnie od tego, czy była świadoma, czy nie. Należy jednak odnieść się do spostrzeżenia Krzysztofa Pomiana o kolekcjonerskim charakterze archiwów. Dokumentacja gromadzona w czasie każdego pleneru obejmuje informacje prasowe, nagrania filmowe, fotografie, wywiady, teksty wystąpień oraz zapiski teoretyków i artystów. Choć wśród wykonanych rejestracji zdarzeń do muzealnego inwentarza wpisany został tylko film Pawła Kwieka z 1974 roku, powstałą dokumentację należy rozumieć jako nierozdzielalną część kolekcji osieckiej. Zapewnia ona bowiem łączność z tak ważnymi działaniami, jak *Panoramiczny happening morski* Tadeusza Kantora, *Zdjęcie kapelusza* Włodzimierza Borowskiego (1967), *Strefa wyobraźni* Jarosława Kozłowskiego (1970), *Taczki wolności* Jerzego Beresia (1981). Traktowana przez lata jako efekt uboczny i podrzędny wobec powstającej kolekcji, stanowić może tę nie w pełni uświadomioną przez organizatorów plenerów, a zdecydowaną nowatorską stroną zbioru Muzeum w Koszalinie.

Nieco inaczej wygląda historia zbioru zgromadzonego w Galerii EL w Elblągu. Nie mam tu na myśli form przestrzennych tworzących Otwartą Galerię, ale prace malarskie i inne obiekty artystyczne, które zostały „likwidowane” w 1975 roku. Inicjatorem założenia galerii w dawnym koście-

le p.w. Najświętszej Marii Panny w Elblągu był zatrudniony w pobliskich zakładach „Zamech” plastyk Gerard Kwiatkowski (Jürgen Blum). Pierwszą wystawę zorganizowano w niej w 1961 roku. Do roku 1975, obok obiektów powstałych przy współpracy z Zakładami Mechanicznymi i prezentowanych w przestrzeni miejskiej, w galerii zgromadzono także dzieła, co do których można się domyślać, że były darami twórców lub pozostałością ich działalności w ramach odbywających się w galerii akcji artystycznych. Wraz z wyjazdem Gerarda Kwiatkowskiego do Niemiec w 1974 roku i przejściem kierownictwa przez Pawła Petasza Laboratorium Sztuki straciło swój nowatorski charakter. Przeprowadzono wówczas remont oraz weryfikację majątku galerii, ponieważ zły stan techniczny budynku zagrażał zgromadzonym w nim obiektom artystycznym<sup>11</sup>. Po fotograficznym zinventaryzowaniu i spisaniu tych obiektów z natury zdecydowano się niektóre zachować, kilka przekazać do klubu wojskowego, a pozostałe „zlikwidować” wraz z całą dokumentacją. Właściwie trudno stwierdzić, czy w odniesieniu do tego zbioru można mówić o kolekcji, jednak wydaje się, że podejmowane w tym czasie działania Mariana Bogusza, związane z kompletowaniem zbiorów dla Muzeum Sztuki Nowoczesnej, mogły inspirująco wpływać także na środowisko elbląskie. Wśród nielicznych zidentyfikowanych prac, które przekazano lub poddano likwidacji, były obrazy Mariana Bogusza, Zbigniewa Gostomskiego, Artura Brunsza, Juliusza Woźniaka oraz lokalnych artystów, w tym również Gerarda Kwiatkowskiego. W zachowanym w archiwum Centrum Sztuki Galerii EL arkuszu spisu z natury wymieniono 122 obiekty, 9 spośród nich przekazano do stołówki wojskowej, 62 zlikwidowano, a pozostałe oddano artystom (m.in. prace Atanazego Wiśniewskiego, Leonarda Przyjemskiego) lub pozostawiono w galerii (m.in. prace Mieczysława Wiśniewskiego, Henryka Morela, Magdaleny Więcek-Wnuk). Takie rozwiązanie wskazuje, że pewne prace uznano za bardziej cenne, a zatem dokonano waloryzacji poszczególnych obiektów, nie wiążąc ich w kolekcję.

Jeżeli omawiany zbiór istotnie był efektem działań podejmowanych w Galerii EL, można potraktować go jako nieukonstytuowaną kolekcję, mającą analogię chociażby w kolekcji osieckiej. Przedsięwzięcia realizowane

---

11 *Od laboratorium sztuki do centrum sztuki. Galeria EL w latach 1961–2002*, J. Denisiuk, Z. Opalewski (red.), Elbląg 2001, s. 65.

przez galerię nie odbiegały znacząco od podejmowanych w Osiekach, ale nie znalazły poparcia w środowisku kulturalnym miasta. Jak wskazuje Ryszard Tomczyk, współpracownik Kwiatkowskiego i dyrektor Galerii EL w latach 1980–1987, jej aktywność postrzegano jako „przejaw czegoś w rodzaju dywersji ideowo-artystycznej ‘zgniłego Zachodu’ i zdziczenia artystycznego, (...) wnoszącego elementy rozkładu i anarchii”<sup>12</sup>. Bezpośrednią przyczyną smutnego losu zbioru z Elbląga był zatem brak zrozumienia miejscowych notabli dla wagi działań artystycznych, w tym również zgromadzonej kolekcji. Doprowadziło to do częściowej degradacji i „likwidacji” obiektów, a nie tylko rozproszenia, jak zwykle bywa z kolekcjami o docenianej społecznie randze. Kwestia świadomego kształtowania zbioru, a nawet świadomość jego istnienia jako całości, ze względu na brak zachowanej dokumentacji musi pozostać w sferze domysłów. Należy jednak zadać pytanie, czy likwidacja dzieł byłaby możliwa, gdyby traktowano je jako należące do zaplanowanej kolekcji sztuki powiązanej z działalnością Galerii EL, analogicznie do kolekcji tworzonej dzięki plenerom w Osiekach?

O ile kolekcja Galerii EL zniknęła w czeluściach świadomości i pamięci, o tyle „Bęc Kolekcja” z Warszawy została z niej wydobyta. Działająca od 2002 roku Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana za swoje główne zadanie uznała wspieranie działań artystycznych i kulturalnych, których celem jest „odkrywanie przestrzeni i sposobów, w jakich manifestuje się duch czasu”<sup>13</sup>. Przez lata w siedzibie fundacji zdomowily się przedmioty ofiarowywane przez współpracujących z nią artystów, m.in. kartka pocztowa *Plan bitwy pod Kłobuckiem* Jerzego Koszałki, moneta *0 zł* Agnieszki Kurant, paragon *Lulajże* Janusza Łukowicza, obiekty prezentowane w ramach współorganizowanych przez Bęc Zmianę festiwali, ale także przedmioty, których historię, nazwę i drogę do fundacji obecnie trudno ustalić. W roku 2010 współpracujący z fundacją artysta Wojciech Tubaja dostrzegł w tych artefaktach nie tylko – jak określali to pracownicy oraz pomysłodawczyni i prezes zarządu Fundacji Bogna Świątkowska – zbiór „pamiątek”, ale również swoistą kolekcję, „pamiętnik wydarzeń” bądź, posługując się określeniem Krzysztofa

---

12 R. Tomczyk, *Wielki przednówek Galerii EL*, mps, Elbląg 28.09.1981, dzięki uprzejmości Dyrekcji Centrum Sztuki Galeria EL.

13 O fundacji zob. [http://www.funbec.eu/o\\_fundacji.html](http://www.funbec.eu/o_fundacji.html) [dostęp: 14.11.2014].



5. Wystawa „Bęc! Kolekcja”, Fundacja Bęc!Zmiana, 2011, fot. Tomasz F. de Rosset

Pomiana, odbicie historii ludzkich zachowań. Po przeprowadzonej w 2011 roku inwentaryzacji odkrywca kolekcji wraz z historyczką sztuki Moniką Kędziorą wybrał spośród obiektów znajdujących się w siedzibie fundacji czterdzieści przedmiotów. Zostały one zaprezentowane na wystawie „Będzie dobrze. Bęc!Kolekcja”, zorganizowanej na dziesięciolecie istnienia fundacji w jej siedzibie – sklepie wielobranżowym Bęc!Zmiana. Kuratorzy wystawy zwrócili się z prośbą o komentarz do darczyńców wybranych prac i specjalistów z różnych dziedzin, w efekcie powstał kilkudziesięciostronicowy raport „Bęc!Kolekcji”<sup>14</sup>. Wynika z niego jasno, że dzięki zastosowaniu ram w postaci precyzyjnego wyboru, języka opisu, określenia miejsca gromadzenia, kontekstu, czyli kryteriów właściwych dla strategii kolekcjonerskiej, początkowo subiektywna kolekcja stała się ogólnie świadomie odczytana.

14 A. Gruszczyński, BZ03 Monumental Art, *Raport Bęc!Kolekcja*, załącznik do inwentaryzacji przeprowadzonej przez W. Tubaję, Kolekcja Fundacji Nowej Kultury Bęc Zmiana, sierpień 2011, dzięki uprzejmości Bogny Świątkowskiej i Wojciecha Tubai.

Odkrycie przez Wojciecha Tubaję i Monikę Kędziórę kolekcji, o której istnieniu nie wiedział kolekcjonujący, czyli fundacja, prowokuje do postawienia pytania o zbiory przypadkowe, które wymykają się tradycyjnej definicji. O ile bowiem wszystkie zaprezentowane przedmioty stanowią wytwory ludzkiej działalności utrzymywane poza obszarem czynności gospodarczej, o tyle już po historii *Monumental art* – „czule muśniętej” pędzlem cegły, w razie konieczności przytrzymującej skrzydło okna<sup>15</sup> – można wnioskować, że przedmioty te nie są poddane szczególnej opiece, ani zamknięte w miejscu przystosowanym do przechowywania i prezentowania. Co więcej, zgodnie ze statutem fundacji zgromadzone i wybrane przez kuratorów obiekty nie stanowią majątku trwałego, chociaż niektóre z nich, stworzone przez uznanych współczesnych artystów, mają niewątpliwą wartość materialną. Pozornie chaotyczny i wielowątkowy zbiór, „tożsamy z charakterem właściciela”, jak pisze Wojciech Tubaja<sup>16</sup>, jest zatem przykładem kolekcji, która urzeczywistniła się w konsekwencji pewnego aktu artystycznego. Odkrycie kolekcji przez artystę znajdującego się „na zewnątrz” uświadomiło obecność procesu przebiegającego w fundacji niejako niezależnie, choć w wyniku prowadzonej w niej działalności. Podobnie jak w kolekcji osiekowej, umiejscowienie zbioru w czasie i przestrzeni umożliwia dokumentacja stanowiąca jego nieodłączną część, co podkreśla odkrywca.

Z przedstawionych przykładów jasno wynika, że niedookreślenie bądź nieświadomość autorów lub odbiorców kolekcji nie neguje jej powstania. Nieuświadomienie może obejmować różne elementy składające się na swego rodzaju strategię kolekcjonerską: funkcje kulturowe i społeczne w danym środowisku artystycznym, a także proces gromadzenia artefaktów, który może dokonywać się bez wiedzy kolekcjonera, jako konsekwencja jego współdziałania z artystami. Dostrzeżenie w zbiorze dodatkowych lub nieujawnionych wcześniej wartości prowadzi nie tylko do samopoznania podmiotu tworzącego kolekcję, ale również do poszerzenia wiedzy o kolekcjonerstwie, które w obliczu zmiany paradygmatów sztuki, jej odbioru przez społeczeństwo i zaangażowania w procesy kulturotwórcze również podlega przeobrażeniom.

---

15 Tamże, s. 18.

16 W. Tubaja, Re:[Bęc kolekcja], List do Aldony Tołysz, [Warszawa], 19.11.2014. [korespondencja prywatna].

**ABSTRACT:****Un-aware collections: the Museum in Koszalin, the EL Gallery in Elbląg, the Bęc Zmiana Foundation in Warsaw**

A collection usually means a conscious choice of objects based on a pre-defined strategy. In the case of modern art, which is created almost simultaneously with the collection being formed, it may be that a substantial part will not be noticed by the collector, or it will be deemed inadequate to established artistic or aesthetic categories. It may also be that the collection will be entirely insignificant for its owner, and will thus take an ephemeral form. The collection of the Museum in Koszalin was created in the years 1963-1981, together with the Open-Air Meetings in Osieki (and also Koszalin). It consists mainly of paintings and sculptures, which is in accordance with the fairly broad and open collecting strategy adopted. The extensive and well thought-out documentation produced during these open-air meetings is often the only material remaining after many such ephemeral activities key to Polish art. This documentation, although not recorded in the museum's inventory, is an integral part of the collection of the Museum in Koszalin. The Archives also play an important role in terms of another, now non-existent collection, that of the EL Gallery in Elbląg. It comprised paintings and artistic objects which were created on the sidelines of the Spatial Forms Biennial. The 1974 liquidation protocol lists 122 items, a small number of which were kept in the Gallery (the vast majority being spatial form models). Some were returned to the artists or transferred to a military canteen, but 62 works were 'liquidated'. The preserved photographic documentation allows us to ask to what extent its authors were aware of its existence and what the reason for its sad fate was. The cohesion of the last collection, 'Bęc!Kolekcja', was noticed by the artist Wojciech Tubaja. In 2011, together with the art historian Monika Kędziora, he chose forty objects owned by the Bęc!Zmiana Foundation and presented them in an exhibition entitled (*Będzie dobrze. Bęc!Kolekcja*). This artistic act materialised the collection for a moment, and made us aware of the process of assembling artworks in which the Foundation took part. The above examples show that the unawareness of the authors and recipients of the collection, and its inadequacy to the adopted categories of

'collecting', does not negate its existence. On the contrary, it proves that the collection is, like art, subject to constant changes.

#### ALDONA TOŁYSZ

Absolwentka Ochrony Dóbr Kultury UMK oraz Podyplomowych Studiów Muzealnych na UW. Obecnie doktorantka na kierunku nauki o sztuce Wydziału Sztuk Pięknych UMK. Stypendystka m.in. Funduszu Promocji Twórczości MKiDN oraz m.st. Warszawy w dziedzinie ochrony zabytków.

#### ALDONA TOŁYSZ

Graduate in the Protection of Cultural Property of Nicolaus Copernicus University and in the Postgraduate Museum Studies of the University of Warsaw. Currently a PhD student in the field of art science at the Faculty of Fine Arts of Nicolaus Copernicus University. Fellow of the Funds for the Promotion of Creativity by the Ministry of Culture and National Heritage and of the Capital City of Warsaw in the field of monuments' protection.

## PRZYPADEK ANTONIEGO M. – KOLEKCJONERA PRYWATNEGO EPOKI PRL-U

Poszukiwanie skarbów od wieków rozpałało umysły ludzkie, a ich odkrycia od zawsze budziły sensację. Nie inaczej było w przypadku odkrycia kolekcji Antoniego M., ukrytej przed światem w prywatnym bunkrze w szczecińskiej dzielnicy Gumieńce. Historia Antoniego M. (ur. 1921 rok), oficjalnie szczecińskiego murarza z czterdziestoletnim doświadczeniem, nieoficjalnie jednego z największych handlarzy sztuką epoki PRL-u, ujrzała światło dzienne w 2011 roku.

Odkryciu kolekcji Antoniego M. towarzyszyły interesujące okoliczności związane z rodzinnymi zatargami<sup>1</sup>. W lipcu 2011 roku na komendę policji w Szczecinie zgłosiła się druga żona Antoniego M. z dwiema starszymi córkami i wręczyła policjantom zdjęcia kolekcji przechowywanej we wnętrzu bunkra znajdującego się w ogrodzie ich domu. Wspólnie oskarżyły nieobecną, najmłodszą z córek oraz jej narzeczonego o systematyczne okradanie zbiorów ojca. Zdjęcia trafiły do policjantów specjalizujących się w przestępczości przeciwko dobrom kultury z Komendy Wojewódzkiej Policji w Szczecinie<sup>2</sup>. Obecność sygnatur muzealnych na niektórych obiektach oraz rzeźb kościelnych zadecydowała o przeprowadzeniu oględzin<sup>3</sup>. Wykazały one, że bunkier jest dwukondygnacyjną budowlą postawioną na tyłach ogrodu. Według rela-

---

1 E. Podgajna, A. Zadworny, *Cztery Rafaela, ale nieprawdziwe*, „Duży Format”, 24.11.2011, nr 45/953, s. 21. Patrz także: E. Kolanowska, *Jak obrazy skłóciły rodzinę*, <http://www.24kurier.pl/Aktualnosci/Szczecin/Jak-obrazy-sklocily-rodzine>, [dostęp: 29.01.2015]. Okoliczności odkrycia kolekcji Antoniego M. odtworzone zostały na podstawie artykułów prasowych. Autorka w trakcie pracy nad niniejszym artykułem podjęła starania o uzyskanie dostępu do akt prokuratorskich omawianej sprawy, jednak ze względu na wciąż toczące się postępowanie, prokuratura wydała decyzję odmowną.

2 W 2008 r. decyzją Komendanta Wojewódzkiego Policji w Szczecinie powołany został nieetatowy zespół koordynujący działania dotyczące zagadnienia zwalczania przestępczości przeciwko zabytkom. Patrz: M. Łuczak, *Policja w walce o zabytki. Zbiór zagadnień z przeciwdziałania przestępczości przeciwko zabytkom. Katalog zabytków i dzieł sztuki utraconych z województwa zachodniopomorskiego*, Szczecin 2012, s. 87.

3 Policja przeszukała również inne posiadłości należące do Antoniego M., jego najbliższych oraz znajomych, jednak największy zbiór odnaleziono w bunkrze Antoniego M. Patrz: E. Podgajna, A. Zadworny, *Cztery Rafaela*, s. 21.



cji prasowych Antoni M. budował go stopniowo bez niezbędnych pozwoleń, z wykorzystaniem elementów pozostałych z innych prac budowlanych<sup>4</sup>. Bezpieczeństwo zgromadzonych zbiorów miały zapewnić żelbetonowe ściany grubości 1 m, żelbetonowe sufity grubości 1,5 m, stalowe zbrojenia o średnicy 20 mm, metalowe kraty w oknach oraz betonowe drzwi grubości 50 cm<sup>5</sup>. Ponadto bunkier wyposażony został w skrytki z podwójnymi ścianami<sup>6</sup>.

Kolekcja przechowywana była w bardzo złych warunkach, w pomieszczeniach panował ogromny nieład. Przykładowo niektóre płótna były zrolowane, inne albo stały oparte jedno o drugie, albo leżały w stosach na betonowej posadzce, tak że warstwy malarskie płócien położonych na spodzie bezpośrednio stykały się z betonem. Jedynie pojedyncze obiekty przechowywane były na nielicznych meblach<sup>7</sup>. Kurz, brak wentylacji oraz związana z nią wysoka wilgotność spowodowały pojawienie się pleśni<sup>8</sup>, niezwykle niebezpiecznej dla delikatnych dzieł. W rezultacie część z nich w momencie kontaktu z ludzką ręką rozpadała się na kawałki. Dodatkowo w ramach obrazów stwierdzono obecność chrząszcza kołatka<sup>9</sup>. W związku z podejrzeniem, iż obiekty pozyskane zostały niezgodnie z prawem, organy ścigania dokonały zabezpieczenia całej kolekcji. Z uwagi na bardzo zły stan większości obiektów zdecydowano o przekazaniu części kolekcji w depozyt Muzeum Narodowemu w Szczecinie, w którym natychmiast podjęto niezbędne prace konserwatorsko-restauracyjne<sup>10</sup>.

W dniu odkrycia kolekcja Antoniego M. liczyła około 300 obiektów nieznanego pochodzenia, zarówno dzieł sztuki sakralnej, jak i świeckiej<sup>11</sup>. Większą

4 Tamże, s. 20.

5 E. Podgajna, A. Krasicki Jr, *Obrazy warte miliony euro zarekwirowane*, „Gazeta Wyborcza”, 28.09.2011, nr 226, dodatek szczeciński, s. 11.

6 E. Podgajna, A. Zadworny, *Cztery Rafaela*, s. 21.

7 *Po 66 latach odzyskano obraz Czajkowskiego*, <http://www.policja.pl/pol/aktualnosci/70403,dok.html>, [dostęp: 1.02.2015]. Patrz: fragment filmu operacyjnego policji.

8 *Były murarz odzyskał 300 dzieł sztuki. To nie koniec wojny o kolekcję*, [http://szczecin.gazeta.pl/szczecin/1,34959,12706088,Byly\\_murarz\\_odzyskal\\_300\\_dziel\\_sztuki\\_\\_To\\_nie\\_koniec.html](http://szczecin.gazeta.pl/szczecin/1,34959,12706088,Byly_murarz_odzyskal_300_dziel_sztuki__To_nie_koniec.html), [dostęp: 30.01.2015].

9 E. Podgajna, A. Zadworny, *Cztery Rafaela*, s. 21.

10 *Po 66 latach odzyskano obraz Czajkowskiego*, <http://www.policja.pl/pol/aktualnosci/70403,dok.html>, [dostęp: 1.02.2015].

11 Według byłego partnera w interesach Antoniego M., Józefa Jaszczerskiego,

jej część stanowiły obrazy w liczbie 181, pochodzące z różnych epok: od wczesnego renesansu, przez niemiecki barok, po dzieła XVIII- i XIX-wieczne, w tym m.in. portrety trumienne oraz 4 kopie obrazów Rafaela. Najstarszy obraz, wykonany na desce, niesygnowany, wydatowany został na 1532 rok. Tak jak to zostało wcześniej wspomniane, na niektórych obrazach widniały muzealne sygnatury. W bunkrze znajdowały się również wspomniane wcześniej rzeźby kościelne, różnego rodzaju medale i metalowe świeczniki<sup>12</sup>. Mimo wyraźnych różnic w wartości artystycznej i materialnej poszczególnych obiektów, całą kolekcję wyceniono początkowo na kilka milionów euro<sup>13</sup>. Jednakże zły stan zachowania większości z nich oraz nieustalona proveniencja (o czym poniżej) wpłynęły na znaczne obniżenie szacunków.

Policja podejmując kroki w kierunku ustalenia proveniencji odkrytej kolekcji wystąpiła m.in. do Interpolu, Europolu oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego<sup>14</sup> o sprawdzenie posiadanych przez nie baz obiektów skradzionych i strat wojennych. Niestety, pochodzenie większości przedmiotów z kolekcji Antoniego M. do dziś pozostaje tajemnicą. Wyjątek stanowi litografia Józefa Czajkowskiego zatytułowana *Cmentarz Ojców Reformatorów w Krakowie* z 1903 roku, która została skradziona z Muzeum Śląskiego w Katowicach w 1945 roku. Jej pochodzenie zdradziły numery identyfikacyjne umieszczone na odwrociu. Według danych MKiDN litografia figurowa-

---

zabezpieczona przez policję kolekcja stanowi jedynie ¼ całych zbiorów murarza. Patrz: E. Podgajna, A. Zadworny, *Cztery Rafeale*, s. 20, 21. Zdaniem rodziny Antoniego M. zaginął również zbiór prac Nikifora, zabytkowa złota biżuteria oraz dwa portrety trumienne. Patrz: *Były murarz odzyskał 300 dzieł sztuki. To nie koniec wojny o kolekcję*, [http://szczecin.gazeta.pl/szczecin/1,34959,12706088,Byly\\_murarz\\_odzyskal\\_300\\_dziel\\_sztuki\\_\\_To\\_nie\\_koniec.html](http://szczecin.gazeta.pl/szczecin/1,34959,12706088,Byly_murarz_odzyskal_300_dziel_sztuki__To_nie_koniec.html), [dostęp: 30.01.2015].

12 Zdjęcie jednej z rzeźb kościelnych patrz: M. Parkitny, *Skarb ukrył w bunkrze*, „Głos szczeciński”, 28.09.2011, nr 226, s. 11. Zdjęcie jednego z portretów trumiennych patrz: *Były murarz odzyskał 300 dzieł sztuki. To nie koniec wojny o kolekcję*, [http://szczecin.gazeta.pl/szczecin/1,34959,12706088,Byly\\_murarz\\_odzyskal\\_300\\_dziel\\_sztuki\\_\\_To\\_nie\\_koniec.html](http://szczecin.gazeta.pl/szczecin/1,34959,12706088,Byly_murarz_odzyskal_300_dziel_sztuki__To_nie_koniec.html), [dostęp: 30.01.2015]. Zdjęcie medali i świeczników patrz: *Po 66 latach odzyskano obraz Czajkowskiego*, <http://www.policja.pl/pol/aktualnosci/70403,dok.html>, [dostęp: 1.02.2015]. Patrz także: wspomniany wcześniej film operacyjny Policji.

13 *Odnaleziono obrazy warte miliony euro*, [http://londynek.net/wiadomosci/article?jdnews\\_id=11523](http://londynek.net/wiadomosci/article?jdnews_id=11523), [dostęp: 26.01.2015].

14 Dalej w skrócie: „MKiDN”.

ła dotychczas jako strata wojenna, będąca własnością Skarbu Państwa<sup>15</sup>. W 2011 roku grafika została zwrócona do katowickiego muzeum<sup>16</sup>.

Na przebieg całego postępowania oraz dalsze losy kolekcji miał prawdopodobnie wpływ stan fizyczny Antoniego M. W chwili odkrycia zawartości bunkra był on po dwóch wylewach krwi do mózgu (oba nastąpiły w 2010 roku), w wyniku których stracił mowę<sup>17</sup>. Mimo to podjął współpracę z organami ścigania posługując się gestami oraz artykułując pojedyncze wyrazy<sup>18</sup>. Ze względu na brak dowodów na to, że zabezpieczone przez policję obiekty pochodziły z przestępstwa (zaistniało podejrzenie paserstwa<sup>19</sup>), postępowanie w tej sprawie zostało umorzone w czerwcu 2012 roku (ewentualne przestępstwo paserstwa uległo przedawnieniu)<sup>20</sup>. Kolekcja wróciła do właściciela<sup>21</sup>.

---

15 Patrz: art. 187 § 2 k.c., Dz. Ust. z 1964, Nr 19, poz. 93.

16 *Muzeum Śląskie odzyskało skradziony w czasie wojny obraz*, <http://www.dziennikzachodni.pl/artukul/475406,muzeum-slaskie-odzyskalo-skradziony-w-czasie-wojny-obraz-zdjecia,id,t.html>, [dostęp: 31.01.2015].

17 E. Podgajna, A. Zadworny, *Cztery Rafaele*, s. 21.

18 *Odnaleziono obrazy warte miliony euro*, [http://londynek.net/wiadomosci/article?jdnews\\_id=11523](http://londynek.net/wiadomosci/article?jdnews_id=11523) [dostęp: 26.01.2015]. Patrz także: *Były murarz odzyskał 300 dzieł sztuki. To nie koniec wojny o kolekcję*, [http://szczecin.gazeta.pl/szczecin/1,34959,12706088,Byly\\_murarz\\_odzyskal\\_300\\_dziel\\_sztuki\\_\\_To\\_nie\\_koniec.html](http://szczecin.gazeta.pl/szczecin/1,34959,12706088,Byly_murarz_odzyskal_300_dziel_sztuki__To_nie_koniec.html), [dostęp: 30.01.2015].

19 W myśl obowiązującego kodeksu karnego paserem jest osoba nabywająca rzecz uzyskaną wskutek czynu zabronionego (najczęściej kradzieży) lub udzielająca innej osobie pomocy w zbyciu wyżej wspomianej rzeczy albo przyjmująca tę rzecz do ukrycia lub pomagająca w jej ukryciu (art. 291 k.k., Dz. Ust. z 1997, Nr 88, poz. 553). Patrz: *Były murarz odzyskał 300 dzieł sztuki. To nie koniec wojny o kolekcję*, [http://szczecin.gazeta.pl/szczecin/1,34959,12706088,Byly\\_murarz\\_odzyskal\\_300\\_dziel\\_sztuki\\_\\_To\\_nie\\_koniec.html](http://szczecin.gazeta.pl/szczecin/1,34959,12706088,Byly_murarz_odzyskal_300_dziel_sztuki__To_nie_koniec.html), [dostęp: 30.01.2015].

20 Postępowanie w sprawie rzekomego okradania Antoniego M. przez najmłodszą córkę i jej narzeczonego również zostało umorzone z uwagi na brak dowodów popełnienia kradzieży. Patrz: *Kolekcja z bunkra na Gumieńcach do muzeum. Przestępstwa nie było*, [http://szczecin.gazeta.pl/szczecin/1,34959,11731037,Kolekcja\\_z\\_bunkra\\_na\\_Gumienkach\\_do\\_muzeum\\_\\_Przestepstwa.html](http://szczecin.gazeta.pl/szczecin/1,34959,11731037,Kolekcja_z_bunkra_na_Gumienkach_do_muzeum__Przestepstwa.html), [dostęp: 26.01.2015].

21 *Były murarz odzyskał 300 dzieł sztuki. To nie koniec wojny o kolekcję*, [http://szczecin.gazeta.pl/szczecin/1,34959,12706088,Byly\\_murarz\\_odzyskal\\_300\\_dziel\\_sztuki\\_\\_To\\_nie\\_koniec.html](http://szczecin.gazeta.pl/szczecin/1,34959,12706088,Byly_murarz_odzyskal_300_dziel_sztuki__To_nie_koniec.html), [dostęp: 30.01.2015].

Omówiony kasus stanowi doskonały przyczynek do rozważań o polskim kolekcjonerstwie okresu PRL-u, którego rozwój i funkcjonowanie nierzadko szły w parze z rozwojem przestępczości przeciwko dobrom kultury. Jego początki przypadły na koniec II wojny światowej. Zniszczenia wojenne, migracja ludności oraz przemieszczanie się wojsk doprowadziły do ogromnych strat w zakresie dóbr kultury, pogłębianych tuż po zakończeniu działań wojennych. Niestrzeżone i niekatalogowane dobra padały łupem kradzieży dokonywanych w warunkach szabrownictwa<sup>22</sup>, przemytu, kradzieży zwykłych oraz kradzieży z włamaniem<sup>23</sup>. Sprawcami byli głównie kolekcjonerzy, nieprofesjonalni handlarze, paserzy, a nawet osoby zaangażowane urzędowo do prac konserwatorskich i muzealnych<sup>24</sup>. Głównym motywem ich postępowania był zamiar zdobycia wyrobów ze złota i srebra, przy czym nie interesowały ich wartości artystyczne, zabytkowe ani historyczne<sup>25</sup>. Sytuacja ta utrzymywała się mniej więcej do połowy lat 50.<sup>26</sup> Stopniowo następowała wyraźna zmiana w profilu sprawców, z czasem bowiem dobrom kultury zagrozić zaczęli ludzie wykształceni – obok kolekcjonerów profesjonalistów i kolekcjonerów amatorów o nierzadko imponującej wiedzy z zakresu historii sztuki, sprawcami okazywali się być również artyści plastycy, historycy sztuki oraz studenci akademii sztuk pięknych<sup>27</sup>. Ponadto w omawianym okresie na rynku antykwarecznym zaczęła funkcjonować szybko rozwijająca się grupa profesjonalnych handlarzy<sup>28</sup>. W latach następnych, gdy w pełni ukształtował się prawny system ochrony dóbr kultury<sup>29</sup>, uaktywniły się wieloosobowe

---

22 „Szaber” – potocznie kradzież rzeczy opuszczonych przez właściciela, np. w czasie wojny lub powodzi. Patrz: *Encyklopedia PWN*, [www.encyklopedia.pwn.pl](http://www.encyklopedia.pwn.pl), [dostęp: 20.11.2014].

23 Szerzej na temat wymienionych czynów przestępczych patrz: T. Rydzek, *Kryminalistyczno-kryminologiczne aspekty kradzieży dóbr kultury w Polsce w latach 1946–1977*, Warszawa 1983, s. 16.

24 Tamże, s. 16.

25 Tamże.

26 Tamże.

27 Tamże, s. 17.

28 Tamże.

29 Ustawa z 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury – Dz. Ust. z 1962, Nr 10, poz. 48.

grupy przestępcze oraz seryjni włamywacze<sup>30</sup>. Zmiana sytuacji prawnej wymusiła na sprawcach opracowanie nowych metod zdobywania dóbr kultury. Obok dotychczasowych sposobów uprawiania przestępczego procederu zaczęto stosować domokrażne zakupy na własną rękę oraz nową formę przemytu w postaci wywozu dóbr kultury pod pozorem legalnych zezwoleń, tak jak to miało miejsce w przypadku Witolda Mętlewicza<sup>31</sup>. W latach 70. wzrosła społeczno-prawna ranga problemu ochrony dóbr kultury, czego wyrazem było pojawienie się publikacji na łamach prasy oraz podjęcie badań naukowych<sup>32</sup>. Zmniejszyła się liczba kradzieży i włamań, choć ich celem stawały się coraz częściej dzieła wybitne, np. obrazy A. van Dycka i P. Brueghela z Muzeum Narodowego w Gdańsku w 1974 roku<sup>33</sup>. W dodatku czynom tym towarzyszyć zaczęły inne negatywne zjawiska przestępcze, znane już na Zachodzie, takie jak zabójstwa i rozboje<sup>34</sup>. Szacuje się, iż pod koniec lat 70. w Polsce działało około 3 400 profesjonalnych handlarzy dobrami kultury oraz około 430 kolekcjonerów, którzy utrzymywali kontakt ze światem przestępczym<sup>35</sup>. Prowadzili oni działalność w dwóch kierunkach: przeszukiwali obiekty sakralne, różnego rodzaju bazy, targowiska w celach spekulacyjnych oraz współdziałali w zagarnięciach dóbr z instytucji wystawienniczych. Ich działalność wspierała rozbudowana siatka informatorów. Dzieła nabyć można było przede wszystkim na stałych lub okresowych giełdach handlowych zwanych „perskimi” lub „pchlimi” oraz giełdach staroci<sup>36</sup>.

W kontekście zaprezentowanych ustaleń warto przyjrzeć się działalności Antoniego M. W relacjach prasowych określano go mianem „kolekcjonera”, można by zatem uznać, że jest on przykładem wspomnianego wcześniej kolekcjonera amatora o imponującej wiedzy z zakresu historii sztuki,

---

30 T. Rydzek, *Kryminalistyczno-kryminologiczne aspekty*, s. 17.

31 Zw. także „sprawą Mentlewicza”. Patrz: *Pitawal PRL-u*, [www.archiwum.polityka.pl/art/pitawal-prl,362525.html](http://www.archiwum.polityka.pl/art/pitawal-prl,362525.html) [dostęp: 26.01.2015] oraz E. Podgajna, A. Zadworny, *Cztery Rafaela*, s. 20.

32 T. Rydzek, *Kryminalistyczno-kryminologiczne aspekty*, s. 18.

33 Tamże.

34 Tamże, s. 18.

35 Tamże, s. 24.

36 Tamże, s. 31.

choć ukończył zaledwie cztery klasy szkoły podstawowej<sup>37</sup>. Ciekawa może okazać się odpowiedź na pytanie w jakim stopniu reprezentowana przez niego postawa pokrywa się z ustaleniami jednego z najwybitniejszych polskich znawców problematyki kolekcjonerstwa, Andrzeja Ryszkiewicza. Według tego badacza kolekcjonowanie jest świadomym gromadzeniem przedmiotów, a zwłaszcza dzieł sztuki „(...) o ściśle ustalonym zakresie merytorycznym, chronologicznym lub topograficznym (...)”<sup>38</sup>. Przyczyny kolekcjonerstwa są zróżnicowane: może to być potrzeba rozwijania pasji kolekcjonerskiej i odkrywczej, chęć posiadania przedmiotów pięknych lub luksusowych, odczuwanie przyjemności z obcowania z takimi dobrami, chęć pogłębienia wiedzy etc. Te motywy pozostają w ścisłym związku z cechami przypisywanymi kolekcjonerowi, którego powinna wyróżniać: szczegółowa wiedza z określonego zakresu; dbałość o jednorodność kolekcji i jej możliwie najlepszy poziom; roztaczanie wszechstronnej opieki i badanie posiadanej kolekcji; udostępnianie kolekcji nauce i zainteresowanym; dążenie do zachowania kolekcji w całości i do przekazania jej potomnym<sup>39</sup>.

Na podstawie dostępnej wiedzy o zbiorach Antoniego M. można z pewnością powiedzieć, że jako kolekcjoner amator wykazywał on silną potrzebę posiadania, gromadzenia i otaczania się przedmiotami pięknymi, jednak stan ich zachowania w chwili odkrycia nie wskazywał na przejawianie przez niego troski o ich kondycję. Różnorodny zakres jego kolekcji, tworzonej latami (o czym poniżej), nie przystaje do właściwej kolekcjonerom dbałości o jej jednorodność i możliwie najlepszy poziom. Szczególną cechą Antoniego M. jest niezwykle silna potrzeba odizolowania posiadanych zbiorów od świata zewnętrznego. Potrzeba ta, gdyby nie fakty dotyczące jego działalności, mogłaby wpisywać się w wymienione powyżej: chęć roztoczenia nad kolekcją opieki, pragnienie prowadzenia nad nią badań oraz dążenie do zachowania kolekcji w całości i do przekazania jej potomnym<sup>40</sup>. Należy jednak domniemywać, że świadczy ona raczej o kierującej nim

---

37 E. Podgajna, A. Zadworny, *Cztery Rafaele*, s. 19.

38 *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, wyd. 4, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2003, hasło: „kolekcjonerstwo”, s. 192.

39 Tamże.

40 Potrzeba odizolowania zbiorów znamienna jest również dla dwóch innych współczesnych kolekcjonerów, którzy zgromadzili swoje zbiory w wyniku popełnionych

nieufności lub podejrzliwości. Wskazuje na to umieszczenie kolekcji w wybudowanym w tym celu bunkrze, do którego wstęp miały jedynie nieliczne osoby<sup>41</sup>. Tym samym sądzić można, iż Antoni M. nie wykazywał chęci udostępniania swych zbiorów osobom trzecim, nawet w celach naukowych. Jakże słuszne w tym kontekście wydaje się być inne stwierdzenie A. Ryszkiewicza, iż „(...) kolekcje miewają najróżnorodniejsze zakresy, regulowane także możliwościami finansowymi i technicznymi ich posiadaczy (...)”<sup>42</sup>: Antoni M. był murarzem i zgodnie ze swoją profesją wybudował siedzibę dla własnej kolekcji.

Przypuszcza się, iż Antoni M. gromadził swój zbiór latami, z pewnością od momentu sprowadzenia się z Hajnówki na Podlasiu, w której się urodził, do Szczecina<sup>43</sup>, o czym świadczyć może jego różnorodność, zarówno gatunkowa, jak i stylistyczna<sup>44</sup>. Jak wyjaśnił, jego pasję zapoczątkowało odkrycie w trakcie prac remontowych obrazu, którego wartość w przybliżeniu równała się wartości miesięcznego wynagrodzenia całej brygady murar-

---

przestępstw. Francuz Stéphane Breitwieser (ur. 1971) dokonując w latach 1994–2001 ponad 170 kradzieży na terenie 6 państw europejskich zgromadził na poddaszu rodzinnego domu w Alzacji ponad 230 zabytków oraz dzieł sztuki, do których dostęp oprócz niego miała jedynie jego narzeczona. Patrz: V. Noce, *Kolekcja egoisty: szalona przygoda notorycznego złodzieja dzieł sztuki i inne pouczające historie*, tłum. M. Ostaszewska, Warszawa 2008. Natomiast obywatel Niemiec, Cornelius Gurlitt (1932–2014), którego kolekcja została odkryta w 2011 roku, przechowywał w swoim mieszkaniu w bloku w Monachium kolekcję ponad 1400 dzieł, w tym dzieła zagrabione przez nazistów w ramach oczyszczania niemieckich muzeów ze sztuki niezgodnej z doktryną hitlerowską, dzieła pochodzące ze skonfiskowanych kolekcji prywatnych oraz dzieła zagrabione w czasie II wojny światowej. C. Gurlitt odziedziczył kolekcję po swoim ojcu, Hildebrandzie (1895-1956), historyku sztuki i handlarzu sztuką. Patrz: E. Ortemska, *Nowe fakty w sprawie obrazów odnalezionych w Monachium*, <http://rynekisztuka.pl/2013/11/06/nowe-fakty-w-sprawie-obrazow-odnalezionych-w-monachium/>, [dostęp: 25.01.2015].

41 *Po 66 latach odzyskano obraz Czajkowskiego*, <http://www.policja.pl/pol/aktualnosci/70403,dok.html>, [dostęp: 1.02.2015].

42 *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, s. 192.

43 E. Podgajna, A. Zadworny, *Cztery Rafaela*, s. 19, 21.

44 *Były murarz odzyskał 300 dzieł sztuki. To nie koniec wojny o kolekcję*, [http://szczecin.gazeta.pl/szczecin/1,34959,12706088,Byly\\_murarz\\_odzyskal\\_300\\_dziel\\_sztuki\\_\\_To\\_nie\\_koniec.html](http://szczecin.gazeta.pl/szczecin/1,34959,12706088,Byly_murarz_odzyskal_300_dziel_sztuki__To_nie_koniec.html), [dostęp: 30.01.2015].

skiej<sup>45</sup>. Na łamach prasy pojawiło się kilka teorii dotyczących sposobu tworzenia przez niego kolekcji, w tym: teoria o rzekomym zakupie willi w dzielnicy Pogodno od znajomego handlarza wraz z kolekcją obrazów<sup>46</sup>; teoria o zakupie części kolekcji od jednego ze szczecińskich sekretarzy PZPR (ten zaś miał nabyć ją od żołnierzy sowieckich tuż po wojnie; pozostałą część nabyć miał ginekolog K., znajomy Antoniego M.)<sup>47</sup>; teoria o przejęciu kolekcji od Niemców uciekających przed Armią Czerwoną<sup>48</sup> czy też teoria o odkryciu skrzyni z obrazami podczas odbudowy szczecińskiego ratusza<sup>49</sup>. Ta ostatnia być może wiąże się z przypuszczeniami policji, jakoby Antoni M. wszedł w posiadanie kolekcji już około 1960 roku, gdy rzekomo wykopał z ziemi dzieła sztuki, będące najprawdopodobniej depozytem muzealnym<sup>50</sup>. Prawdopodobnie Antoni M. zakończył swoją działalność kolekcjonerską oraz handlową wraz z wyjazdem do USA pod koniec lat 80.<sup>51</sup>

Antoniego M. uznać można również za handlarza dobrami kultury, którego specjalnością były domokrężne zakupy na własną rękę<sup>52</sup>. Według jego pierwszej żony często wyjeżdżał na parę dni, po czym wracał z dobrami, które nabywał najczęściej za niewielkie kwoty, a następnie wystawiał np.

45 E. Podgajna, A. Zadworny, *Cztery Rafaele*, s. 19.

46 Tamże. Patrz także: *Odnaleziono obrazy warte miliony euro*, [http://londynek.net/wiadomosci/article?jdnews\\_id=11523](http://londynek.net/wiadomosci/article?jdnews_id=11523), [dostęp: 26.01.2015].

47 E. Podgajna, A. Zadworny, *Cztery Rafaele*, s. 20.

48 *Odnaleziono obrazy warte miliony euro*, [http://londynek.net/wiadomosci/article?jdnews\\_id=11523](http://londynek.net/wiadomosci/article?jdnews_id=11523), [dostęp: 26.01.2015].

49 E. Podgajna, A. Zadworny, *Cztery Rafaele*, s. 20.

50 *Dzieła sztuki znalezione w „bunkrze”*, <http://www.tvp.info/5343675/dziela-sztuki-znalezione-w-bunkrze>, [dostęp: 25.01.2015]. W wyniku działań wojennych, m.in. alianckich nalotów, zabudowa Starego Miasta Szczecina ucierpiała w 70%. Prace budowlane w zakresie jego odbudowy prowadzono w latach 1957 – 1970. Patrz: J. Gierłasiński, *Odbudowa zespołu staromiejskiego w Szczecinie po II wojnie światowej – ocena zastosowanych rozwiązań*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 42 (2011), s. 574, 585. Informacje na temat odbudowy szczecińskiego Ratusza Staromiejska patrz: *Muzeum Narodowe w Szczecinie — Muzeum Historii Szczecina*, <http://muzeum.szczecin.pl/o-muzeum/siedziby/muzeum-narodowe-w-szczecinie-muzeum-historii-szczecina.html>, [dostęp: 27.01.2015].

51 E. Podgajna, A. Zadworny, *Cztery Rafaele*, s. 20

52 Tamże, s. 20.



w DESIE<sup>53</sup>, dobrze na tym zarabiając<sup>54</sup>. Jego znajomy określił powyższe wyjazdy mianem „polowań”. Razem odwiedzali wybrane przez siebie wsie, w których dokonywali zakupów bezpośrednio od gospodarzy. Utrzymywali również kontakty z handlarzami specjalizującymi się w skupie obiektów po Niemczech, zamieszkujących Pomorze przed II wojną światową. Co ciekawe, handlarze ci prowadzili doskonale zorganizowane poszukiwania: pracowali w grupach, wykorzystywali mapy, mieli siatki informatorów w osobach listonoszy i kominarzy<sup>55</sup>.

O tym, że Antoni M. był osobą znaną w ówczesnym środowisku handlarzy świadczyć może powołanie go w 1975 roku jako świadka w procesie W. Mętlewicza, oskarżonego o wywóz dóbr kultury (dzieł sztuki oraz złotych monet)<sup>56</sup>. Ponadto Antoni M. utrzymywał kontakty z innymi osobami zaangażowanymi w ówczesny rynek kolekcjonerski. Byli wśród nich m.in.: adwokat J. gustujący w antykach, wspomniany wcześniej ginekolog K. wykonujący nielegalne aborcje oraz były akowiec Z. Wiadomo również, że pod koniec lat 70. działalność Antoniego M. oraz ginekologa K. została skontrolowana przez Milicję Obywatelską w zakresie legalności pochodzenia posiadanych przez nich zbiorów<sup>57</sup>. Wszystko to świadczy, iż Antoni M. był aktywnym uczestnikiem rynku kolekcjonerskiego oraz antykwarecznego doby PRL-u.

Omówiony przypadek jest dowodem na istnienie związku pomiędzy polskim kolekcjonerstwem epoki PRL-u a ówczesną przestępczością przeciwko dobrom kultury. Jak się okazuje polski rynek kolekcjonerski oraz antykwareczny z powodzeniem funkcjonował wtedy poza oficjalnym nurtem życia publicznego. Niestety, opisana powyżej historia oraz jej podobne, mimo iż wydają się być fascynujące, zasługują na krytykę. Przyczyniały się

---

53 DESA – akronim „Dzieła Sztuki i Antyki”, przedsiębiorstwa państwowego utworzonego zarządzeniem Ministra Kultury i Sztuki w porozumieniu z Ministerstwem Handlu Wewnętrznego z dnia 3 kwietnia 1950 roku w sprawie utworzenia przedsiębiorstwa państwowego pod nazwą „Dzieła Sztuki i Antyki” (Monitor Polski z 1950, Nr 56, poz. 646).

54 E. Podgajna, A. Zadworny, *Cztery Rafaela*, s. 20.

55 E. Podgajna, A. Zadworny, *Cztery Rafaela*, s. 20.

56 Tamże.

57 Tamże.

one bowiem głównie do pomniejszenia zubożonego działaniami wojennymi polskiego dziedzictwa kulturowego.

#### **ABSTRACT:**

##### **The case of Antoni M. – a private collector in Communist Poland**

The subject of the article is the issue of Polish art collecting in Communist Poland, based on the history of Antoni M., who owned a masonry facility in Szczecin; according to press reports, he was one of the greatest handlers of stolen cultural property of that time. This may be reflected by his collections of works of art and other monuments, whose provenance cannot be established, which he had assembled over many years and stored in a special bunker he built himself. The above case is discussed in terms of the criminality of Antoni M.'s collections, as well as in terms of his profile in criminological terms. This example is also used as a starting point for considerations of the functioning of Polish art collecting and the antiquarian market in Communist Poland outside the margin of power, and crimes against cultural property on Polish territory after World War II.

#### **JULIANNA MAKIŁŁA-POLAK**

Magister historii sztuki i magister nauk prawnych; studentka dziennych studiów doktoranckich w zakresie prawa w Katedrze Kryminalistyki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu; specjalizuje się w tematyce przestępczości przeciwko dobrom kultury, w szczególności w zjawisku wandalizmu; pracownik administracji samorządowej.

#### **JULIANNA MAKIŁŁA-POLAK**

Holds an MA in Art History and an MA in Law; she is PhD student majoring in law at the Department of Criminal Law at Nicolaus Copernicus University in Toruń; she specialises in criminality against cultural property, especially in vandalism; she is an employee of the local government administration.

## DAWNE I WSPÓŁCZESNE UWARUNKOWANIA PRAWNE KOLEKCJONERSTWA W POLSCE

Kolekcjonerstwo niewątpliwie kojarzy się nam już od pierwszego spojrzenia niezwykle pozytywnie. Często dawane jest jako przykład tak zwanego pożytecznego „hobby”, a nawet sposobu dobrego spędzania czasu, dostępnego praktycznie dla każdego. Zbiera się przecież niemal wszystko: monety, znaczki pocztowe, guziki, pudełka po zapalkach, lalki, pocztówki itp. Jeśli chodzi o dzieła sztuki, szczególnie bardziej cenne, lub szerszej rzecz ujmując: dobra kultury, w domyśle mamy nawet nadzieję, że kolekcje takie zasilały muzea bądź inne publiczne zbiory i wzbogacają zasoby narodowego dziedzictwa kulturowego. Nie jest to oczywiście płonna nadzieja, gdyż liczne mamy także w Polsce przykłady przekazywania gromadzonych latami kolekcji do zbiorów publicznie dostępnych, a nawet zakładania na ich podstawie odrębnych muzeów. Nie dotyczy to tylko wielkich i znanych kolekcji arystokratycznych, jak zbiory XX. Czartoryskich w Krakowie, ani w ogóle tego rodzaju donacji z dawniejszych czasów. Wystarczy wspomnieć niedawne wydarzenia, na przykład podarowanie przez kardynała Henryka Gulbinowicza zbioru starożytnej ceramiki Muzeum Archidiecezjalnemu we Wrocławiu<sup>1</sup>, tworzenie społecznych i prywatnych muzeów<sup>2</sup>, udostępnianie prywatnych kolekcji na wystawach muzealnych<sup>3</sup>.

---

1 I. Kramarek, *Etruskowie i Grecy. Kolekcja J. E. Henryka Kardynała Gulbinowicza*, Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu, Wrocław 2013.

2 M.in. Muzeum Filumenistyczne w Bystrzycy Kłodzkiej, Szkolne Muzeum Gwizdka w Gwizdałach, Muzeum Dzwonków w Jastrzębiu Zdroju, Muzeum Nietypowych Rowców w Gołębiu, Muzeum Siekier w Orzechówce, Muzeum Modelarstwa i Lotnictwa w Miniaturze w Szczawnie Zdroju, Mini Muzeum Szachów w Świeradowie Zdroju, Muzeum Nożyczek w Tarnogrodzie, Muzeum Maszyn Biurowych w Tychach. Listę 17 takich muzeów zob. [http://p.wikipedia.org/wiki/Kategoria:Muzea\\_kolekcjonerskie\\_w\\_Polsce](http://p.wikipedia.org/wiki/Kategoria:Muzea_kolekcjonerskie_w_Polsce).

3 Zob. m.in. *Ceramika secesyjna z kolekcji Pawła Banasia, Marka Kieszkowskiego i Andrzeja Ryszkiewicza*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Gdańsk 1989; W. Kowalski, *Fajanse z Delft. Kolekcja profesora Wojciecha W. Kowalskiego*, katalog wystawy, Muzeum w Gliwicach, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Gliwice-Wrocław 2013.

Podkreślając jednoznacznie pozytywne strony kolekcjonerstwa, nie można wszak pominąć jego aspektów wyraźnie negatywnych, które przecież obiektywnie istnieją. Przede wszystkim chodzi o postawę kolekcjonerów, którzy często nabywają przedmioty o – delikatnie mówiąc – niejasnym pochodzeniu, co w praktyce oznacza kradzież lub pozyskanie zabytków drogą nielegalnych wykopalisk. Kupując je, sami oczywiście nie kradną, ale niewątpliwie przyczyniają się do wzrostu kradzieży i rabunkowych poszukiwań zabytków archeologicznych. Archeolog C. Renfrew stwierdza wprost: „nieuniknionym skutkiem kupowania zabytków starożytnych bez określonej proveniencji jest finansowanie ciągłego rabunku [tych zabytków – WK]”.<sup>4</sup> Szerzej opisuje ten proceder inny autor, podkreślając niezbyt chwalebna rolę odgrywaną w nim przez kolekcjonerów; opinia ta powinna szczególnie zastanawiać, gdyż została wyrażona na łamach miesięcznika „Museum”, jednego z głównych periodyków wydawanych przez UNESCO. Jak wyjaśnia H. de Varin,

„kolekcjonerzy są najpoważniejszym czynnikiem stymulującym popyt, szczególnie na dobra pochodzące z nielegalnego źródła. W aspekcie społecznym, ekonomicznym i kulturowym stanowią oni różnorodną i stale powiększającą się kastę międzynarodową. Ich motywacje są liczne i różne, ale niezależnie od źródła tych motywacji, praktycznie wszyscy kolekcjonerzy są skoncentrowani na sobie. Jedynymi kryteriami, jakimi się kierują, są, w ramach oczywiście ich możliwości finansowych, własna przyjemność i interes. Tacy kolekcjonerzy są dlatego dla nas bardzo ważni, ponieważ fakt legalności bądź nielegalności zakupów interesuje ich tylko w kontekście wystawienia się na ewentualne ryzyko. Co więcej, nie będąc na ogół ani akademikami, ani uczonymi, nie wymagają jakiegokolwiek dokładniejszej identyfikacji, potwierdzeń pochodzenia czy podobnej dokumentacji. Trzeba jeszcze dodać, że status społeczny takich osób jest często najlepszą gwarancją ochrony przed odpowiedzialnością prawną. To także często oznacza, że ich działalność, usank-

---

4 C. Renfrew, *Loot, legitimacy and ownership. The ethical crisis in archaeology*, London 2000, s. 16 (“the purchase of unprovenanced antiquities has the inevitable consequence of funding the ongoing looting process”).

cjonowana sukcesami i korzyściami, jest przykładem do naśladowania. Jest faktem, iż tacy kolekcjonerzy są uznawani za patronów sztuki, bez których wiele dzieł sztuki lub zabytków archeologicznych byłoby albo zniszczonych, albo niezauważonych<sup>5</sup>.

Już ten pobieżny przegląd blasków i cieni kolekcjonerstwa pokazuje, że nie jest to zjawisko prawnie obojętne i winno być poddane właściwej regulacji. Najkrócej rzecz ujmując: pozytywnym aspektem należy się legislacyjne wsparcie, stymulujące rozwój kolekcjonerstwa w interesie społeczeństwa i dla wzbogacenia narodowego dziedzictwa kulturowego, skutki negatywne natomiast prawo winno ograniczać w sposób optymalny, to znaczy nie niweczając pozytywów, zdecydowanie przeciwdziałać łamaniu prawa i tym samym szkodliwości dla dóbr kultury<sup>6</sup>.

---

5 H. de Varine, *The rape and plunder of cultures: an aspect of deterioration of the terms of cultural trade between nations*, "Museum" wol. 35, 1983, s. 152 ("collectors are by far the most important factor serving to swell demand, particularly for illicitly obtained goods. They constitute an increasingly large and, in social, economic and cultural terms, relatively diversified international caste. Their motives are many and varied, but whatsoever the source of their drive, virtually all collectors are in this respect, self-centred: the sole criteria by which they are guided, within the limit of their financial resources, are their own pleasure and interest. Such collectors are for us of the greatest importance in so far as they are concerned by the licit or illicit nature of their acquisitions only if they run a major risk. Moreover, being generally neither scholars nor scientists, they do not require any precise identification, certificate of origin or related documentation. The social status of these individuals is frequently their best guarantee of impunity before the law. It also means that practices sanctioned by success and profitability are held up as examples to be followed. The fact is that collectors are regarded as patrons of the arts, without whom so many works of art or archaeological units would either have been destroyed or overlooked") – cyt. za: L.V. Prott, P.J. O'Keefe, *Law and cultural heritage*, vol. 3, London-Edinburgh 1989, s. 54.

6 Np. grecka regulacja z 1932 roku nakładała na kolekcjonerów obowiązek rejestracji kolekcji, prowadzenia katalogu i zgłaszania obiektów przeznaczonych do sprzedaży, por. Greece, Antiquities Law, nr 5351, of 24 August 1932. B. Burnham, *The protection of cultural property. Handbook of national legislations*, ICOM, Paris 1974, s. 84.

Z prawnego punktu widzenia kwestia kolekcji oraz kolekcjonerstwa zaczyna się od zdefiniowania tych pojęć; dopiero precyzyjnie określone mogą się one stać przedmiotem odpowiednich regulacji prawnych, jeżeli oczywiście zostanie stwierdzona taka potrzeba<sup>7</sup>. Zatem: co to jest kolekcja?

Według najogólniejszej definicji, „kolekcjonerstwo (łac. *collectio* – zbiór) – zbieractwo, świadome gromadzenie przedmiotów o ustalonym zakresie merytorycznym, topograficznym lub chronologicznym w celu tworzenia zbiorów, wystaw i pokazów. Najczęściej w formie amatorskiej jako hobby. Rozwija się już u dzieci w wieku przedszkolnym<sup>8</sup>. Definicję bardziej zorientowaną na zabytki podaje *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*: „kolekcjonerstwo to świadome gromadzenie przedmiotów (przede wszystkim dzieł sztuki) o ściśle ustalonym zakresie merytorycznym, chronologicznym lub topograficznym<sup>9</sup>. *Słownik* wyjaśnia także pojęcie kolekcjonera: „zwykle opanowuje [on] precyzyjną znajomość wybranego pola, dba o jednorodność kolekcji i jej możliwie najlepszy poziom, otacza swą kolekcję wszechstronną opieką i badaniem, z reguły udostępnia ją nauce i zainteresowanym, dąży do zachowania jej w całości i przekazania potomnym<sup>10</sup>”.

Wymienione cechy kolekcjonerstwa zawiera propozycja definicji sformułowanej dla potrzeb praktyki prawniczej<sup>11</sup>: kolekcja to „zbiór obiektów zgromadzonych w oparciu o przyjęte z góry założenia. Pojmowany jest wówczas jako pewna całość, składająca się z wyselekcjonowanych składników, zwykle o zbliżonym poziomie i wartości przewodniej (np. obrazów, monet, porcelany, broni, szkła, etc.) Istotą kolekcji jest zatem zgromadzenie rzeczy według założonego wcześniej klucza: artystycznego, kulturowego, historycznego, naukowego, poznawczego bądź jeszcze innego. Pojęcie

7 Korzystam tu z publikacji mojego współautorstwa: W. Kowalski, K. Zalańska, *Aktualne ramy prawne kolekcjonerstwa i muzealnictwa prywatnego*, [w:] *Kultura w praktyce. Zagadnienia prawne*, t. 3, Poznań 2014, s. 119–131.

8 Kolekcjonerstwo [hasło], pl.wikipedia.org/wiki/Kolekcjonerstwo, [dostęp: 5.01.2015].

9 *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, M. Bielska-Łach, K. Kubalska-Sulkiewicz, A. Manteuffel-Szarota (red.), Warszawa 1996, s. 192.

10 Tamże, s. 192.

11 W. Kowalski, P. Gwoździewicz, *Kolekcja*, [w:] *Leksykon prawa ochrony zabytków*, K. Zeidler (red.), Warszawa 2010, s. 115–116.

kolekcji i kolekcjonerstwa należy odróżnić od zbieractwa, które także jest gromadzeniem rzeczy, ale bez żadnej porządkującej je idei”.

Przedstawione pojęcie kolekcji ma charakter pozytywny, to znaczy pomija aspekty negatywne; tak przede wszystkim, w przekonaniu autora tego artykułu, należy postrzegać kolekcjonowanie i kolekcje. Współczesne kolekcjonerstwo jest wprawdzie inne niż dawne, ale ma również wielkie znaczenie w życiu społecznym, szczególnie dla zachowania i wzbogacania dziedzictwa kulturowego. W polskich warunkach, ze względu na doświadczenia historyczne, kolekcjonerstwo winno być mocno wspierane przez państwo, również w sferze legislacji. Potrzebne są zarówno regulacje stymulujące jego rozwój oraz udostępnianie i przekazywanie do zbiorów publicznych, jak i środki prawne ograniczające bądź eliminujące negatywne przejawy. Po tych podstawowych ustaleniach rozważmy kwestię wynikającą z tytułu niniejszego artykułu: jak wygląda aktualny stan prawny kolekcjonerstwa w Polsce na tle wcześniejszych regulacji?

Na wstępie warto podkreślić, że zagadnienie kolekcji zostało uwzględnione już w pierwszym akcie prawnym odrodzonego państwa polskiego dotyczącym ochrony zabytków<sup>12</sup>. Zgodnie bowiem z art. 18 pkt a) *in fine* dekretu z 1918 roku, za zabytki ruchome mogły być uznane między innymi „kolekcje przedmiotów, przechowywanych w muzeach, skarbcach i składach świątyni, w zgromadzeniach cechowych, po magistratach itp.” Jeżeli za zabytki zostały uznane zbiory będące własnością „kraju, miast, gmin administracyjnych lub wyznaniowych, parafii oraz instytucji społecznych”, to nie można ich było „niszczyć, usuwać, sprzedawać, zamieniać” itd. bez uprzedniego zezwolenia właściwego miejscowo konserwatora zabytków (art. 20 dekretu). Pełną skuteczność tego zakazu zapewniał art. 35 dekretu – zgodnie z jego brzmieniem „sprzedaż, zamiana, zastaw lub darowizna zabytków (...) stanowiących własność gmin, miast, parafii oraz instytucji publicznych” bez obowiązującego zezwolenia powodowała nieważność danej czynności prawnej. Odrębny przepis art. 22 dekretu chronił przed zniszczeniem, uszkodzeniem lub wywozem za granicę zabytki ruchome będące własnością prywatną, jeżeli miały „wybitne znaczenie narodowe”.

---

12 Dekret Rady Regencyjnej z 31.10.1918 roku o opiece nad zabytkami sztuki i kultury, Dziennik Praw Państwa Polskiego 1918, nr 16, poz. 36.

W razie wystąpienia takich zagrożeń mogły one zostać wyłączone „na rzecz jednego z muzeów narodowych”. Ogólny przepis karny dekretu, art. 34, przewidywał także możliwość konfiskaty zabytku ruchomego „w razie potajemnego wywozu lub usiłowania wywozu z granic państwa”.

W drugim przedwojennym akcie prawnym dotyczącym ochrony zabytków<sup>13</sup> nie wprowadzono zasadniczych zmian w dotychczasowym reżimie prawnym odnoszącym się do kolekcji, a jedynie go uzupełniono i uszczegółowiono. Na przykład doprecyzowano pojęcie kolekcji stwierdzając, że za zabytek mogą być uznane kolekcje opisane w dekrete z 1918 roku, „choćby poszczególne przedmioty kolekcji same przez się nie miały wartości artystyczno-historycznej”, przy czym wyłączono spod tej regulacji dokumenty tajne w myśl prawa kanonicznego oraz przedmioty „specjalnego kultu religijnego, np. obrazy cudowne” (art. 2 ust. 16 rozporządzenia). Obok tych uściśleń wprowadzono przepisy szczegółowe umożliwiające władzom konserwatorskim bardziej realną ochronę ogółu zabytków, w tym kolekcji. Na mocy art. 11 rozporządzenia miały one np. prawo „badania wszelkich przedmiotów w celu stwierdzenia ich wartości zabytkowej”, a zgodnie z art. 16 mogły nakazać publicznym osobom prawnym przeprowadzenie „potrzebnych robót konserwatorskich i przedsięwzięcie wszelkich środków niezbędnych dla zabezpieczenia należących do nich zabytków na koszt własny oraz wyznaczać w tym celu terminy”. Zagrożenie zniszczeniem, uszkodzeniem lub wywozem za granicę takich zabytków upoważniało władze konserwatorskie do zastosowania dalszych środków zaradczych, w tym wzięcia ich „czasowo w zarząd państwowy”, aż do „usunięcia powyższego niebezpieczeństwa” (art. 17), a nawet wyłączenia na rzecz państwa lub osób prawnych wskazanych w art. 8 rozporządzenia. Należy dodać, że analogiczne postanowienia w zakresie robót i środków zabezpieczających mogły być wydane w odniesieniu do zabytków i kolekcji prywatnych, ale w braku zgody właściciela jedynie na koszt państwa (art. 16 *in fine* rozporządzenia). Dość szczegółowo uregulowano w rozporządzeniu sprawę obrotu zabytkami: sprzedaż obiektów będących własnością publiczną była możliwa wyłącznie za zezwoleniem ministra wyznań religijnych i oświecenia publiczne-

---

13 Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej z 6.03.1928 roku o opiece nad zabytkami, Dziennik Ustaw (dalej: DU) 1928, nr 29, poz. 265.



go<sup>14</sup>, natomiast prywatnych „za uprzednim powiadomieniem władzy konserwatorskiej pierwszej instancji” (art. 19 rozporządzenia). Pełną kontrolę cyrkulacji zabytków zapewnić miał także inny przepis tego samego artykułu, mówiący, że „dziedzic lub legatariusz zabytku winien o przejściu na niego prawa własności zabytku zawiadomić władzę konserwatorską pierwszej instancji, o ile mu wiadomo, że dany przedmiot jest zabytkiem”. Państwo zastrzegало sobie prawo pierwszeństwa nabycia zabytku (art. 20), a przepis karny penalizujący wywóz zabytku bez zezwolenia został uzupełniony o możliwość orzeczenia dodatkowej kary pieniężnej za nielegalny wywóz, której wysokość miała się równać wartości wywiezionego obiektu (art. 40 rozporządzenia).

Powyższy przegląd przedwojennych przepisów dotyczących kolekcji oraz zabytków ruchomych skłania do wniosku, że ówczesny prawodawca miał świadomość znaczenia tych dóbr dla narodowego dziedzictwa kulturowego. Ich ochrona opierała się głównie na środkach administracyjnych i dawała władzom konserwatorskim skuteczne instrumenty wymuszające określone zachowania wobec zabytków ruchomych, w tym kolekcji. W dekrete z 1918 roku ochronę publicznych kolekcji przed uszczupleniem bez zgody konserwatora wzmocniono nawet rygorem uznania takiej transakcji za nieważną. Państwo, chroniąc silnymi instrumentami interes publiczny, nie przewidziało jednak żadnej formy pomocy bądź zachęty dla kolekcjonerów, których działalność pośrednio uznawało za leżącą w interesie ogółu. Jedynym rozwiązaniem zbliżonym pod względem skutku była możliwość przeprowadzenia robót konserwatorskich i podjęcia ewentualnych innych środków zabezpieczających zabytki w kolekcjach prywatnych na koszt państwa w przypadku braku zgody właściciela na wykonanie takich działań we własnym zakresie.

Dla pełni obrazu trzeba jeszcze wspomnieć o dwóch ustawach, które nie dotyczyły wprawdzie kolekcji jako takich, ale niewątpliwie obejmowały je swoimi przepisami, gdyż regulowały m.in. sprawy muzeów. Ustawa z 1933 roku o opiece nad muzeami publicznymi<sup>15</sup> w art. 1 przyznała taki status

---

14 W przypadku zabytków należących do kościoła rzymskokatolickiego za zezwoleniem specjalnej komisji mieszanej, świecko-duchownej, por. art. 5 rozporządzenia.

15 Ustawa z 28.03.1933 roku o opiece nad muzeami publicznymi, DU 1933, nr 32, poz. 279.

muzeom stanowiącym własność państwa, samorządów, innych instytucji i korporacji publicznoprawnych oraz stowarzyszeń i osób prywatnych, jeżeli ich zbiory były udostępnione publiczności. Opieka i nadzór miały być sprawowane jedynie „w zakresie naukowym, artystycznym, technicznym i organizacyjnym” (art. 2 ustawy), a nadto przez udzielanie zezwoleń na zakładanie muzeów prowadzonych przez państwo i podmioty publicznoprawne oraz zatwierdzanie ich statutów (art. 2 *in fine* ustawy). Poza tym ustawa nie zawierała żadnych konkretniejszych zobowiązań państwa wobec właścicieli kolekcji i ich zbiorów ani wpływających na rozwój kolekcjonerstwa. Celem drugiej ustawy była m.in. ochrona najcenniejszych kolekcji w Polsce na wypadek likwidacji ordynacji rodowych, które te zbiory utrzymywały<sup>16</sup>. Dla uniknięcia negatywnych skutków nagłego braku środków na ich utrzymanie ustawa dopuszczała zniesienie ordynacji jedynie za zgodą Rady Ministrów. Przesłany do sądu projekt orzeczenia likwidującego ordynację musiał obok tej zgody zawierać także ustanowienie „odrębnych funduszów, mas majątkowych i instytucyj” umożliwiających „ustalenie podstaw prawnych dalszego ich istnienia oraz ustalenie zabezpieczenia świadczeń, potrzebnych na ich utrzymanie i udostępnienie” (art. 7 ust. 1 pkt d ustawy). W procedurze znoszenia ordynacji sąd był zobowiązany uwzględnić zarówno wolę założycieli ordynacji „odnoszącą się do zadań kulturalnych (...) oraz do przeznaczenia poszczególnych zbiorów i zabytków” (art. 9 ustawy), jak i interes ogólniejszy, co umożliwiała prawo właściwego wojewody do zgłoszenia sądowi w ciągu trzech miesięcy od otrzymania projektu orzeczenia „wniosków, mających na celu zabezpieczenie interesu publicznego” (art. 11 ust. 1 ustawy). Ochronę kolekcji wzmacniało wyłączenie „zbiorów naukowych, archiwalnych, bibliotecznych i muzealnych” z egzekucji za ewentualne długi ordynacji (art. 21 ust. 3 ustawy).

Problematyka kolekcji została w daleko szerszym zakresie uwzględniona w pierwszej powojennej ustawie o ochronie dóbr kultury i o muzeach,

---

16 Ustawa z 13.07.1939 roku o znoszeniu ordynacji rodowych, DU 1939, nr 63, poz. 417. Kolekcje objęte ochroną wymieniono w załączniku do ustawy (por. art. 3 ust. 2 pkt b); były to „instytucje o szerszym znaczeniu dla kultury narodowej”, związane z 12 ordynacjami. Trzy z nich powstały w XVI wieku, założyli je Radziwiłłowie w 1586 roku w Ołyce i Nieświerz-Klecku oraz Zamojscy w 1589 roku w Zamościu.

przyjętej w 1962 roku<sup>17</sup>. Podobnie jak muzeom, poświęcono kolekcjom odrębny rozdział (IX), który otwierała ich definicja. W myśl art. 55 za kolekcję, określaną także jako zbiór, uznano „zespół ruchomych dóbr kultury, przechowywanych w jednym miejscu i niestanowiących muzeum”. W tym bardzo szerokim rozumieniu pojęcia kolekcji mieścił się „każdy w zasadzie zespół ruchomych dóbr kultury”<sup>18</sup>, komentatorzy ustawy uznali zatem, że trzeba „przyjąć pewne kryteria bardziej ją precyzujące”. Przede wszystkim wskazali, że chodzi tu o „zbiór w pewnej mierze jednorodny”, przy czym „może to być jednorodność rzeczowa (np. zbiór książek, sztychów, porcelany), czasowa (zbiór przedmiotów z pewnej epoki)” bądź „miejscowa (np. zbiór ubiorów lub narzędzi do pracy charakteryzujących pewien kraj, region czy miejscowość)”. Wyjaśnili też, że ów zbiór nie powinien „powstać przypadkowo, lecz być wynikiem celowej działalności zbieracza”, a ponieważ w ustawie nie wspomniano o ilości elementów kolekcji, postanowili „przyjąć, że im wyższa wartość poszczególnych elementów, tym mniejsza może być ich liczba”<sup>19</sup>.

Jeżeli tak pojęta kolekcja miała „wartość artystyczną lub historyczną jako całość, niezależnie od rodzaju i wartości poszczególnych składników” (art. 5 ust. 10), to mogła być na podstawie art. 14 ust. 1 wpisana do rejestru zabytków z urzędu lub na wniosek właściciela, użytkownika, ministra kultury i sztuki lub „prezydium właściwej rady narodowej”. Kompetencja wojewódzkiego konserwatora zabytków w sprawie rejestracji kolekcji, w tym prywatnych, nie ulegała wątpliwości, wynikała bowiem nie tylko ze wskazania wprost w tym artykule, ale także z odpowiednich przepisów wykonawczych<sup>20</sup>, co potwierdzili komentatorzy ustawy<sup>21</sup>. Ustawa nie określała bliżej sytuacji prawnej kolekcji wpisanej do rejestru z urzędu. Zawierała natomiast

---

17 Ustawa z 15.02.1962 roku o ochronie dóbr kultury i o muzeach, DU 1962, nr 10, poz. 48.

18 S. Łazarowicz, W. Sieroszewski, *Przepisy prawne dotyczące ochrony dóbr kultury oraz muzeów*, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków” Seria B, t. XXVIII, Warszawa 1970, s. 50.

19 Tamże, s. 24.

20 Por. § 7 Rozporządzenia Rady Ministrów z 23.04.1963 roku w sprawie prowadzenia rejestru zabytków i centralnej ewidencji zabytków, DU 1963, nr 19, poz. 101.

21 S. Łazarowicz, W. Sieroszewski, dz. cyt., s. 30.

szereg gratyfikacji dla właściciela, jeśli nastąpiło to na jego wniosek: przysługiwały mu uprawnienia wynikające z tytułu dokonania zwykłej rejestracji każdego zabytku ruchomego, a także uprawnienia dodatkowe, wiążące się z rejestracją całej kolekcji.

Po rejestracji z urzędu, zgodnie z art. 26 ust. 1, uprawnienia przysługujące zarówno właścicielowi zabytku, jak i jego prawnym następcom umożliwiały: przeprowadzenie konserwacji tego zabytku na koszt państwa (pkt 1), zwolnienie z podatku od nabycia praw majątkowych, jeżeli został on nabyty w drodze spadku, darowizny lub zapisu (pkt 2), oraz wyłączenie możliwości przejęcia takiego zabytku na własność państwa ze względu na interes publiczny, w celu udostępnienia go ogółowi, na podstawie art. 33 (pkt 3). Z kolei po wpisaniu kolekcji do rejestru zabytków na wniosek właściciela uzyskiwał on uprawnienia do określonych świadczeń ze strony muzeów państwowych (art. 56, ust. 1–4), w tym: do ustalenia autorstwa (atrybucji) przedmiotów kolekcji (ust. 1); stwierdzenia stanu zachowania przedmiotów kolekcji i udzielania zaleceń konserwatorskich (ust. 2); pomocy w prowadzeniu naukowej inwentaryzacji i naukowym opracowaniu przedmiotów kolekcji (ust. 3); pomocy w zabezpieczeniu kolekcji lub jej poszczególnych przedmiotów (ust. 4). Jeśli kolekcja została złożona do depozytu lub na przechowanie w muzeum, była ona zabezpieczana przez to muzeum w czasie transportu oraz w okresie przechowywania, a także konserwowana na koszt tego muzeum, jeżeli uznało ono to za wskazane, a właściciel wyraził zgodę (art. 57 ust. 1 i 2.) Ponadto właściciele kolekcji mieli prawo korzystania z pomocy państwowych antykwariatów w poszukiwaniu kolekcjonowanych przedmiotów (art. 58). Zobowiązani byli natomiast do zapewnienia kolekcji właściwych warunków przechowywania i udostępniania jej do badań naukowych w uzgodnionym czasie (art. 60). Istotne ułatwienie w wykonaniu tych obowiązków stanowiła dodatkowa powierzchnia mieszkalna, którą, zgodnie z przepisami, można było otrzymać na podstawie odpowiednich zaświadczeń organów służby konserwatorskiej. Właściciel nie musiał przy tym udostępniać kolekcji publicznie, a udostępnienie jej w celach naukowych lub wystawienniczych było odpowiednio uregulowane<sup>22</sup>.

---

22 Tamże, s. 51.

Podsumowując pierwsze powojenne regulacje można stwierdzić, że pod rządami ustawy z 1962 roku kolekcjonerstwo dóbr kultury było jednoznacznie popierane przez państwo. Wprawdzie obowiązywał także przepis ograniczający prawa właściciela przez możliwość dokonania wpisu kolekcji do rejestru z urzędu, ale – o ile autorowi artykułu wiadomo – nie był on w praktyce stosowany. Większe znaczenie miały przepisy pozwalające na różnorodne formy wspierania kolekcjonerów: od przeprowadzenia konserwacji składników zbioru ze środków państwowych po polepszenie warunków jego przechowywania i zwolnienia podatkowe. „Ustawa popierała” – jak wyjaśniali jej komentatorzy – „zbieractwo dóbr kultury uważając, że przyczynia się ono do zwiększania zasobu zabytków i do szerzenia kultury wśród społeczeństwa”<sup>23</sup>.

Nie można niestety odnieść tej opinii do przepisów aktualnie obowiązujących. Ani bowiem ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami z 2003 roku<sup>24</sup>, ani też ustawa o muzeach z 1997 roku<sup>25</sup> nie poświęciła kolekcjonerstwu, poza jego definicją, żadnej specjalnej uwagi i nie zapewniła mu jakiegokolwiek formy wsparcia. Wskazuje na to już ustawowe pojęcie kolekcji – zdefiniowano je, jak można wnioskować z literalnej wykładni, jako zbiór zamknięty, już „historyczny”, co, jak się wydaje, wyłącza spod regulacji kolekcje obecnie powstające. Tylko w ten sposób można zinterpretować zapis art. 6 ust. 1, pkt 2, b), gdzie wyjaśniono, że kolekcje to „zbiory przedmiotów zgromadzonych i uporządkowanych według koncepcji osób, które tworzyły te kolekcje”. Takie rozumienie pojęcia kolekcji wzmacnia dodatkowo objęcie jej ochroną i opieką jako zabytku ruchomego, „bez względu na stan zachowania”, według dyspozycji art. 6 ust. 1. Trudno inaczej zrozumieć ten przepis, skoro wyraźnie wskazuje on na czas przeszły powstania („[osoby] *tworzyły* te kolekcje”). To samo wynika z warunku, iż muszą być one „uporządkowane”, a nadto z dyrektywy nakazującej objęcie ich ochroną bez względu na stan zachowania, a zatem w stanie obecnie istniejącym

---

23 Tamże, s. 50.

24 Ustawa z 23.07.2003 roku o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, DU nr 162, poz. 1568.

25 Ustawa z 21.11.1996 roku o muzeach, DU 1997, nr 5, poz. 24 ze zm.; por. R. Golat, *Nowelizacja ustawy o muzeach z dnia 29 czerwca 2007 roku*, „Muzealnictwo” 2007, nr 48, s. 25 i in.

(w czasie ich tworzenia mogły być w lepszym stanie). Tak opisaną kolekcję omawiana ustawa kwalifikuje w całości jako jeden zabytek ruchomy, który może być wpisany do rejestru zabytków, jeżeli spełnia warunki przewidziane w definicji zabytku zawartej w art. 3 pkt 1. W szczególności kolekcja taka musi być dziełem człowieka, stanowić świadectwo minionej epoki oraz mieć wartość historyczną, artystyczną lub naukową. Co warto podkreślić, składniki kolekcji nie muszą cechować się takimi wartościami, a nawet nie muszą być dziełem człowieka – zgodnie z przywołaną ustawową definicją mają to być jedynie „przedmioty” zgromadzone według jakiejś koncepcji. Kolekcję według ustawy z 2003 roku stanowić może więc, na przykład, stary zbiór minerałów, zgromadzony i uporządkowany według pomysłu jego twórcy, który dopiero jako taki ma wartość historyczną lub naukową. Krytycznej oceny ustawy nie zmienia art. 3 pkt 3, w którym wskazano, że zabytkiem ruchomym jest rzecz ruchoma, jej część lub „zespół rzeczy ruchomych”. Użyte w nim określenie „zespół” nie odnosi się bowiem do kolekcji, a dotyczy zabytków stanowiących integralny zespół rzeczy<sup>26</sup>, które mogą także funkcjonować samodzielnie.

Jak już wspomniano, zdefiniowana w myśl ustawy kolekcja może być wpisana do rejestru zabytków jako jeden zabytek ruchomy; może to nastąpić (zgodnie z art. 10, ust. 1) na wniosek jej aktualnego właściciela lub z urzędu, „w przypadku uzasadnionej obawy zniszczenia, uszkodzenia lub nielegalnego wywiezienia” jej za granicę (art. 10, ust. 2). Po dokonaniu wpisu traktuje się ją na ogólnych zasadach, jak wszystkie zabytki ujęte w rejestrze. Właściciel kolekcji zatem ma obowiązek zawiadamiania władz konserwatorskich o uszkodzeniu, zniszczeniu, zaginięciu lub kradzieży zabytku, a także powstałych dla niego zagrożeniach, zmianie miejsca przechowywania i zmianach stanu prawnego (art. 28). Musi uzyskiwać ich zgodę na przeprowadzenie prac konserwatorskich (art. 36), podlega ogólnemu nadzorowi tych władz (art. 38 i art. 45), również w zakresie wywozu za granicę (art. 51 i n.), winien wykonać nakazane mu prace (art. 49) itd. Co więcej, przysługujące mu prawo własności kolekcji podlega ograniczeniom nawet wtedy, gdy nie została ona wpisana do rejestru, albowiem musi

---

26 Por. np. określenie „historyczny zespół budowlany”, art. 3, pkt 3 ustawy z 2003 roku.

udostępnić ją władzom konserwatorskim do badań „w miejscu, w którym przedmiot się znajduje”; odmowa może pociągnąć za sobą wydanie decyzji nakazującej udostępnienie kolekcji „na czas niezbędny do wykonania badań, jednak nie dłuższy niż trzy miesiące od dnia, w którym decyzja stała się ostateczna” (art. 29). Jeszcze dalej idącym ograniczeniem jest możliwość czasowego zajęcia kolekcji wpisanej do rejestru i umieszczenia jej w muzeum w przypadku wystąpienia groźby „zniszczenia, uszkodzenia, kradzieży, zaginięcia lub nielegalnego wywiezienia za granicę” (art. 50). Jedyną praktycznie gratyfikacją dla właściciela zarejestrowanej kolekcji jest możliwość ubiegania się o dotację celową z budżetu państwa na dofinansowanie prac konserwatorskich (art. 73), w zakresie ustalonym przepisami (art. 74–77). Dotacja może wynieść do 50% nakładów na wykonanie tych prac; jedynie gdy kolekcja ma „wyjątkową wartość historyczną, artystyczną lub naukową” albo wymagane prace są złożone „pod względem technologicznym”, dotacja może sięgać 100% nakładów (art. 78). Należy dodać, że przy braku podstaw do wpisania kolekcji do rejestru mogą być ewentualnie wpisane pojedyncze zabytki wchodzące w jej skład; wtedy każdy z nich będzie podlegał reżimowi prawnemu przewidzianemu dla zarejestrowanych zabytków.

Przystępując do oceny obecnego stanu prawnego kolekcjonerstwa nie można uciec od gorzkich refleksji i pesymistycznego podsumowania. Polska odrodzona po zaborach zatroszczyła się o ruchome dziedzictwo kulturowe, aczkolwiek przyjęte regulacje miały przede wszystkim charakter pasywny: starano się zapewnić ochronę stanu zbiorów zastanych po pierwszej wojnie światowej, nie przewidując jednocześnie żadnych środków stymulujących rozwój kolekcjonerstwa. Zachęty takie zawierała ustawa z 1962 roku, przy czym, biorąc pod uwagę okres, w jakim ją przyjęto, trzeba stwierdzić, że były one zaskakująco różnorodne i daleko idące. Wystarczy wspomnieć możliwości wykonania prac konserwatorskich na koszt państwa, ubiegania się o lepsze warunki przechowywania kolekcji i jej rozbudowę dzięki prawu do dodatkowej powierzchni mieszkalnej, wreszcie bardzo ważne ulgi podatkowe.

W porównaniu do wcześniejszych przepisów obowiązująca obecnie ustawa z 2003 roku oznacza głęboki regres. Wyznacza go drastyczne ograniczenie pojęcia kolekcji tylko do zbiorów zamkniętych, można powiedzieć – ze swej istoty „historycznych”. Tylko takie zbiory mogą być wpisane do

rejestr zabytków i objęte wiążącą się z tym pomocą państwa, aczkolwiek w bardzo wąskim zakresie, gdyż polegającą jedynie na ewentualnym pokryciu części, a wyjątkowo całości kosztów konserwacji. Zabytki znajdujące się w kolekcjach niespełniających wymogu „historyczności” mogą być wpisane do rejestru tylko indywidualnie. Całkowicie poza zainteresowaniem ustawodawcy pozostały zatem kolekcje dopiero powstające – chociaż mogą się w nich znajdować i znajdują bardzo nieraz cenne dzieła sztuki – oraz w ogóle kolekcjonerstwo jako forma aktywności społecznej. Wycofano się zupełnie z wszelkich form pomocy kolekcjonerom, jakie przewidywała poprzednia ustawa, w tym również będących międzynarodowym standardem, takich jak ulgi podatkowe związane z dziedziczeniem lub darowizną kolekcji. W rozumieniu obowiązującej ustawy państwo już w żaden sposób nie wspiera kolekcjonerów. Taki stan musi budzić co najmniej zdziwienie, a w istocie trzeba ocenić go zdecydowanie negatywnie. Z praktyki polskiej i zagranicznej wiadomo, że rozwój kolekcjonerstwa jest istotnym elementem tworzenia i powiększania zbiorów muzealnych, które w naszym kraju w wyniku okoliczności dziejowych nie należą do bogatych. W przekonaniu autora tych słów państwo winno przeto czynić wszystko, aby sprzyjać ich rozwojowi także przez wspieranie kolekcjonerstwa. Przyczyni się w ten sposób do wzbogacenia zbiorów, co w ogólnym rozrachunku wzbogaci także ogólnie pojęte dziedzictwo kulturowe Polski. Jak mawiał znany polski muzealnik Feliks Kopera, „kulturę narodu poznaje się po muzeach”, które, jak podkreślają Prott i O’Keefe, są częścią europejskiej tradycji kulturowej<sup>27</sup>.

O tym, że można wspierać kolekcjonerstwo, przekonuje nie tylko regulacja z 1962 roku, ale także praktyka wielu państw, w tym posiadających muzea liczniejsze i znacznie bogatsze od naszych. Cały wachlarz różnorodnych możliwości w tym zakresie na przykładzie wielu krajów podają P. J. O’Keefe i L. V. Prott w swym fundamentalnym dziele<sup>28</sup>. Warto też zapoznać się z książką Jeana i Françoise Chatelainów poświęconą francuskiej regulacji prawnej w zakresie dzieł sztuki<sup>29</sup>, zwłaszcza z rozdziałem piątym

---

27 L.V. Prott, P.J. O’Keefe, dz. cyt., s. 85.

28 Tamże, s. 81 i in.

29 J. Chatelain, F. Chatelain, *Œuvres d’art et objets de collection en droit français*, Paris 1990.



omawiającym kwestie finansowe, w tym „środki wspierające obrót dziełami sztuki i rozwój kolekcjonerstwa”<sup>30</sup>. Aktualność i znaczenie prawnych aspektów kolekcjonerstwa we współczesnym świecie potwierdza także wydany ostatnio obszerny podręcznik na ten temat, zawierający przegląd rozwiązań prawnych wspierających kolekcjonerstwo w różnych krajach<sup>31</sup>. Brak w niniejszym artykule miejsca na ich omówienie, ale polski ustawodawca winien zapoznać się z nimi dokonując nowelizacji prawa ochrony zabytków.

#### **ABSTRACT:**

##### **Past and contemporary legal conditions for collecting in Poland**

At the beginning the author briefly outlines the Polish collecting tradition and its impact on the national cultural heritage. He then analyses the legal definition of that notion and presents binding solutions in this regard in the legal acts from the interwar period until the present. He highlights the modest interest of legislators in collecting in the initial legislation, an interest which increased only after World War II. The Act of 1962 went furthest in this respect, and provided collectors with a range of forms of assistance. After the post-1990 changes there was a complete regression, one example of which is the 2003 Act which omits collecting from its scope of interest. The author believes that such a state of law is unacceptable as it contradicts the idea of protecting the national cultural heritage, which is enhanced by the process of collecting.

#### **WOJCIECH KOWALSKI**

Profesor nauk prawnych, absolwent Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Jagiellońskiego. Od 1975 roku związany z Uniwersytetem Śląskim, gdzie przeszedł wszystkie szczeble kariery uniwersyteckiej. Kieruje Pracownią Prawa Własności Intelektualnej i Dóbr Kultury w Katedrze Prawa Cywilnego i Prawa Prywatnego Międzynarodowego. Autor ponad 100 publikacji naukowych w języku polskim i językach

---

30 Tamże, rozdz. 5, pkt 1: "Les mesures favorisant le commerce de l'art et le développement des collections".

31 *Art collecting legal handbook*, B. Boesch, M. Sterpi (red.), London 2013.

obcych, wygłosił także wiele referatów i wykładów za granicą, w tym w Nowym Jorku, Paryżu, Edynburgu, Londynie, Wiedniu, Waszyngtonie, Oxfordzie, Hadze, Moskwie, Athens (Georgia, USA), Nashville, Heidelbergu, a ostatnio w Santiago de Compostela i w Stambule.

Od 1998 roku w polskiej służbie dyplomatycznej jako pełnomocnik MSZ ds. restytucji dóbr kultury. Prowadzi rozmowy bilateralne na temat likwidacji skutków wojny w dziedzinie kultury oraz sprawy odzyskania konkretnych obiektów zrabowanych w Polsce, a odnalezionych za granicą.

Jest członkiem ICOMOS, a w ramach tej organizacji członkiem założycielem Committee on Legal, Administrative and Financial Issues.

#### WOJCIECH KOWALSKI

Professor in Law, Graduate of the Faculty of Law and Administration of the Jagiellonian University. Since 1975, connected with the University of Silesia where he rose through all the ranks of the university's hierarchy. He manages the Laboratory for Intellectual Property Law and Cultural Property in the Department of Civil Law and International Private Law. Author of more than 100 publications, a frequent speaker and lecturer abroad, including New York, Paris, Edinburgh, London, Vienna, Washington, Oxford, the Hague, Moscow, Athens (Georgia, USA), Nashville, Heidelberg and recently in Santiago de Compostela and Istanbul.

Since 1998, he has worked for the Polish diplomatic service as a delegate of the Polish Ministry of Foreign Affairs for the restitution of cultural property. He has held bilateral talks concerning the liquidation of the results of war in culture and reclaiming specific objects looted from Poland and found abroad.

Member of ICOMOS and founder of the Committee on Legal, Administrative and Financial Issues.

## PROPOZYCJA INTERDYSCYPLINARNYCH BADAŃ HISTORII PRYWATNEGO KOLEKCJONERSTWA I RYNKU KOLEKCJONERSKIEGO

Dzieje prywatnego kolekcjonerstwa w Polsce po drugiej wojnie światowej należy badać równolegle i nierozłącznie z dziejami szeroko rozumianego rynku sztuki, antyków i staroci. Gromadzenie i interpretacja informacji o kolekcjonerstwie i rynku wymaga interdyscyplinarnego podejścia. To osobna nauka, którą umownie nazwę historią polskiego kolekcjonerstwa. Badacz powinien być specjalistą w tej dziedzinie, poświęcać się jej bez reszty. Dzięki temu potrafi dostrzec i uwzględnić liczne zmienne pośredniczące, które zaciemniają lub zakłámują obraz zdarzeń i zjawisk. Fakty należy poznawać na bieżąco, nie zaś po latach na podstawie nielicznych lub wątpliwych źródeł. Czy nastawienie badawcze polskiej historii sztuki wystarczy do pełnego poznania i opisania dziejów kolekcjonerstwa? Zasygnalizuję złożoność wybranych tematów, które wymykają się metodom historii sztuki.

Historykowi kolekcjonerstwa niezbędne są metody badawcze m.in. ekonomii, prawa i kryminalistyki oraz historii. Do opisania motywów działania kolekcjonerów potrzebna jest odpowiednia wiedza z psychologii lub psychiatrii. Przydatne jest podejście socjologiczne, np. w badaniu konsumenckich wyborów. Metodologia antropologiczna jest użyteczna w analizie dóbr kultury, jakie Polacy nadal często wyrzucają na śmietniki (dlatego stałymi zaopatrzeniowcami antykwaryszki i kolekcjonerów od lat są pracownicy zakładów oczyszczania miast).

Zacznijmy od problemów ekonomicznych. Cena przedmiotu jest dla kolekcjonera podstawową informacją. Kolekcjoner nie tylko kupuje, ale także sprzedaje; nierzadko kolekcja zarabia na sobie i na kolekcjonera. „Nawet gdy miałem już jakąś mapę, ale wiedziałem, że jest wyjątkowo rzadka, to kupowałem dublet. Teraz na emeryturze wyprzedaję dublety, żeby kupować to, na co mnie nie stać” – powiedział wielki kolekcjoner kartografii dr Tomasz Niewodniczański<sup>1</sup>. Problem w tym, że w Polsce po dwudziestu pięciu latach istnienia wolnego rynku sztuki wiele cen, przede wszystkim aukcyjnych, to

---

1 J. Miliszkiewicz, *Przygoda bycia Polakiem*, Warszawa 2007, s. 37.

ceny nieprawdziwe. Problem fikcyjnych cen jest znany od lat dziewięćdziesiątych. Na przykład w 2000 roku prof. Jerzy Stelmach, prawnik i wybitny kolekcjoner sztuki, we wrześniowym numerze „Gazety Antykwarycznej” alarmował, że największym zagrożeniem na rynku sztuki są „Fikcyjne, choć tryumfalnie ogłaszane sprzedaże. Niby wszyscy wiedzą, że obiekt nie zmienił właściciela, ale ‘rekord’ przecież padł”<sup>2</sup>. Stelmach alarmował, że aukcje w Polsce często są reżyserowane. Aby nadać problemowi rozgłos zrobiłem na ten temat w „Rzeczpospolitej” wywiad z Jerzym Huczkovskim, ówczesnym prezesem Zarządu Stowarzyszenia Antykwariuszy Polskich. Powiedział tam o zjawisku zawyżania cen: „Polega ono na tym, że podczas licytacji ceny windowane są zdecydowanie powyżej rzeczywistej wartości dzieł, wyznaczonej przez popyt i podaż. Podstawione osoby podbijają cenę ponad wszelkie rozsądne granice. Po czym mediom przekazywana jest wiadomość o kolejnym rekordzie...”<sup>3</sup> W 2012 roku wywiadu dla mojej cotygodniowej rubryki w Dziale Ekonomicznym „Rzeczpospolitej” udzielił prof. Stelmach. Okazało się, że w Polsce nadal nie obowiązuje sprawdzony w świecie mechanizm prawno-logistyczny pozwalający ustalić, czy aukcyjna transakcja doszła do skutku. Fikcyjne licytacje nadal są problemem: „Na niektórych aukcjach ogłaszane są sprzedaże i wyniki. Po czym obrazy szybko wracają do handlu. Nierzadko są oferowane mnie lub znajomym kolekcjonerom, ale już z istotnie niższą ceną. (...) Jedną z patologii rynku jest brak dostępu do sprawdzonych informacji. Informacja jest reglamentowana lub jej nie ma”<sup>4</sup>.

Zasygnalizuję, jakie są bezpośrednie skutki fikcyjnych cen. Kolekcjonerzy przepłacają, zwłaszcza debiutanci. Ponieważ prawdziwość cen budzi uzasadnione wątpliwości, są kłopoty z wyceną przy ubezpieczaniu dzieł sztuki i towarzystwa ubezpieczeniowe niechętnie się tego podejmują. Na rynku dzieł sztuki nie inwestują instytucje zaufania publicznego, co ogranicza jego rozwój. Banki w Polsce nie udzielają kredytów pod zastaw dzieł

2 J. Stelmach, *Z punktu widzenia kolekcjonera: dziwny rynek*, „Gazeta Antykwaryczna” 2000, nr 9, s. 64.

3 J. Miliszkiewicz, *Fikcyjne sprzedaże niszczą rynek*, rozmowa z J. Huczkovskim, „Rzeczpospolita”, 29.09.2000.

4 J. Miliszkiewicz, *Agencja ratingowa dla rynku sztuki*, wywiad z prof. Jerzym Stelmachem, „Rzeczpospolita”, 12.01.2012.

sztuki. Poskarżył się na to w wywiadzie najwybitniejszy polski marszand Andrzej Starmach; nawet on nie dostał pożyczki pod zastaw obrazów<sup>5</sup>. Tak zwani eksperci rynku sztuki z zasady nie są ubezpieczeni od odpowiedzialności cywilnej, choć decydują o milionowym majątku obywateli. Firmy ubezpieczeniowe nie ubezpieczają ekspertów w tej dziedzinie – ze względu na wątpliwe aukcyjne ceny nie są w stanie sprecyzować zakresu odpowiedzialności i prognozować strat. Fikcyjne ceny to jedna ze zmiennych pośredniczących, o jakich wspominałem na początku. Jeśli badacz nie zdaje sobie sprawy, że ceny są „lipne”, to jego wnioski będą nieprawdziwe. Szerzej opisałem plagę fikcyjnych cen w artykule z 2010 roku<sup>6</sup>. Sławomir Bołdok, wydawca trzech tomów notowań aukcyjnych za lata 1990–2004, w „objaśnieniach” w kolejnych tomach coraz śmielej zaznacza, że wyniki są – cytuję – „orientacyjne”; wyjaśnia, że wiele transakcji aukcyjnych w Polsce nie dochodzi do skutku, choć oficjalnie podano cenę sprzedaży. Oczywiście Bołdok nie precyzuje, które ceny są nieprawdziwe<sup>7</sup>. Autorzy naukowych publikacji bezkrytycznie powołując się na „orientacyjne”, fałszywe wyniki aukcji podane przez S. Bołdoka, wyciągają z nich błędne wnioski.

Zbieramy tylko polonika. Dlaczego? Decyduje o tym smak artystyczny, umiłowanie ojczyzny? Jak badać to zjawisko? Znowu mamy tu do czynienia ze zmienną pośredniczącą. Na przykład marszand Zbigniew Legutko w latach osiemdziesiątych tworzył kolekcję Wojciecha Fibaka. Kupował na świecie takie a nie inne obiekty nie tylko dlatego, że mu się podobały i miały polski rodowód. Kupował je przede wszystkim dlatego, że były tanie. W wywiadzie mówi o zakupie np. sztandarowego dzieła Eugeniusza Zaka: „Kupiłem go na aukcji w Christie’s w 1981 roku za 3 tys. dolarów. Rodacy, którzy byli wtedy na aukcji, powtarzali potem, że Legutko zwariował, skoro za nieznanego malarza zapłacił aż tyle”<sup>8</sup>. Legutko nie miał kapitału obrotowego! Nie stać go było na kupno światowej sztuki ani polskich artystów

---

5 J. Miliszkievicz, *Fikcyjne ceny na polskim rynku i ich skutki prawne*, [w:] *Prawna ochrona zabytków*, T. Gardocka, J. Sobczak (red.), Toruń 2010.

6 J. Miliszkievicz, *Fikcyjne ceny na polskim rynku...*, dz. cyt.

7 S. Bołdok, *Malarstwo na aukcjach w Polsce. 2001-2004*, Warszawa 2005, s. 8.

8 J. Miliszkievicz, *Zawód: doradca artystyczny*, wywiad ze Zbigniewem M. Legutką, „Rzeczpospolita”, 9.11.2001.

wyżej wówczas notowanych na międzynarodowych aukcjach, takich jak np. Alfred Wierusz Kowalski. Przy badaniach dziejów kolekcjonerstwa warto w pełni zdawać sobie sprawę z takich motywów zakupów kolekcjonerskich. Kupujemy polonika, bo są względnie tanie, przez to dostępne. Kiedy przed laty Ronald Lauder kupił za około 135 mln dolarów wymarzony obraz Gustawa Klimta, zrobiłem wywiad z kolekcjonerką Grażyną Kulczyk. Zapytałem, czy też wydałaby taką kwotę na upragnione dzieło? „Nie. Granice cenowe zawsze istnieją. Nawet gdy się jest majątnym, obowiązuje rachunek ekonomiczny”<sup>9</sup>. Wątek zakupów sztuki w Polsce rozwinął historyk kolekcjonerstwa prof. Krzysztof Pomian. Zapytany, dlaczego Polacy nie kolekcjonują obrazów z taką pasją jak Ronald Lauder, powiedział: „Polska nie była przed wojną krajem wielkich kapitałów na skalę europejską. Nie jest nim i dziś (...). Do tego dochodzi brak wzorów”<sup>10</sup>.

Jak badać wybory kolekcjonerów? Głęboko osobiste przeżycia decydują o wyborach, zakupach, przepłacaniu na licytacjach, o profilu kolekcji, o odstępstwach od jej programu – czym mierzyć te przeżycia? Dlaczego wielki kolekcjoner Tomasz Niewodniczański polował na rękopisy Napoleona? Powiedział: „Liczy się też zmysłowa przyjemność. Mam mnóstwo listów Napoleona, które dotyczą spraw polskich. Lubię dotykać podpisu Cesarza!”<sup>11</sup>. Trzeba było widzieć jego oczy kiedy opowiadał, co czuje dotykając dukt pisma Cesarza! Kolekcjonerom od Jana Nowaka-Jeziorańskiego po np. Grażynę Kulczyk zadawałem sakramentalne pytanie: co pani (pan) widzi zaraz po przebudzeniu? Kolekcjonerzy wyraźnie ożywiali się i mówili, co im jest najbliższe. Zwykle o wyborze decyduje nie wartość artystyczna ani rzadkość obiektu. Z zasady wybór ma głęboko osobisty charakter. Jan Nowak-Jeziorański zaraz po przebudzeniu patrzył na swój pierwszy kolekcjonerski zakup: „Rafał Malczewski żył w strasznej biedzie w Kanadzie. Poproszono mnie, żebym mu pomógł, żebym kupił jego obraz.

---

9 J. Miliszkievicz, *Sztuka pomaga w biznesie*, wywiad z Grażyną Kulczyk, „Rzeczpospolita”, 15.05.2008.

10 J. Miliszkievicz, *Sex, pieniądze i prywatne kolekcje*, rozmowa z prof. Krzysztofem Pomianem, „Sztuka.PL” 2008, nr 10, s. 44.

11 J. Miliszkievicz, *Trudna sztuka przepłacania*, wywiad z dr. Tomaszem Niewodniczańskim, „Rzeczpospolita”, 28.01. 2002.

Kupiłem wtedy akwarełę, od której zaczęła się moja kolekcja. Akwarela ta wisi teraz naprzeciwko mojego łóżka<sup>12</sup>.

Jakimi metodami badać motywację kolekcjonerów? W 2003 roku Zamek Królewski w Warszawie wystawił kolekcję porcelany Ireneusza Szarka. Po ekspozycji kolekcja przez lata była prezentowana jako depozyt, co potwierdza jej wysoką wartość. Twórcą kolekcji jest inżynier telekomunikacji kolejowej Ireneusz Szarek (rocznik 1928). Przed laty wyznał mi nieoczekiwane, że nie korzysta z fryzjera, bo dla oszczędności strzyże go żona. Dodał przy tym, zastrzegając, że bym nie pisał o tym w gazetach, że jego żona także nie chodzi do fryzjera... Dla oszczędności on ją strzyże. Wszystkie pieniądze szły na kolekcję! Jak zmierzyć siłę motywacji, która pozwala kolekcjonerowi na takie wyrzeczenia? Dodam, że żona kolekcjonera jest elegancką, uroczą, radosną panią. Kolekcjoner i antykwariusz z Krakowa Marek Sosenko twierdzi od lat, że jego kolekcja zabawek liczy około 40 tysięcy obiektów. Jej fragment prezentowany był w 2009 roku w krakowskim Bunkrze Sztuki na wielkiej wystawie pt. „Masyw kolekcjonerski”. Na powierzchni wielkości około dwudziestu metrów stały na podłodze na przykład tylko wozy strażackie mające 20-30 cm długości. Dla laika były takie same, a według kolekcjonera różniły się istotnymi szczegółami. Czy zmierzyć takie emocje? Na ile może tu być pomocna psychiatria i psychologia?<sup>13</sup>

Plagą na krajowym rynku kolekcjonerskim są falsyfikaty: obrazów, numizmatów, białej broni, grafiki itp. Przyczyny są złożone. Jednym z powodów jest brak zawodu eksperta, który decyduje o autentyczności przedmiotów. Mówi o tym pierwsza, niestety mało znana, monografia tematu<sup>14</sup>. Jak zbadać fenomen polskiego rynku po 1989 roku, gdzie tzw. ekspertyzę autentyczności z zasady zamawia sprzedający, któremu z natury rzeczy nie zależy przecież na deprecjonowaniu przedmiotu, którego chce się pozbyć<sup>15</sup>.

---

12 J. Miliszkievicz, *Dobra inwestycja*, wywiad z Janem Nowakiem- Jeziorańskim, „Rzeczpospolita”, 6.02.2003.

13 J. Miliszkievicz, *Dar od Boga*, „Spotkania z Zabytkami”, czerwiec 2009, s. 32.

14 *Problematyka autentyczności dzieł sztuki na polskim rynku. Teoria. Praktyka. Prawo*, R. Pasieczny (red.), Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2012.

15 J. Miliszkievicz, *Ekspertyzę powinien zamawiać kupujący*, wywiad z Adamem Konopackim, „Rzeczpospolita”, 22.09.2011.

Jak zbadać, jak wyjaśnić przyczyny takich absurdów? Problemy te precyzuje pierwsza na polskim rynku wydawniczym książka w całości poświęcona najbardziej aktualnym zagadnieniom obrotu sztuką<sup>16</sup>. Po ćwierćwieczu osoby występujące w roli ekspertów praktycznie za nic nie odpowiadają. Podczas typowego badania autentyczności ekspert historyk sztuki omiata wzrokiem obraz i pisze „moim zdaniem...” Tego typu praktyki trwają od lat, choć w 2006 roku zostały zdyskwalifikowane przez sędziego Marcina Strobla w słynnym procesie, jaki malarz Antoni Fałat wytoczył Agrze-Art. Ten dom aukcyjny sprzedał oczywisty falsyfikat podpisany nazwiskiem Antoniego Fałata, z ekspertyzą znanej historyczki sztuki. Sędzia Strobel sformułował m.in. wniosek zdroworozsądkowy: mianowicie nie można ograniczyć się do oceny zgodności stylistyki badanego obrazu i podpisu malarza ze stylistyką autentyków, skoro celem fałszerza jest stworzenie kompozycji, która stylistycznie ma być taka jak oryginały<sup>17</sup>.

Jak zbadać, dlaczego absurdalny sposób ekspertyzowania autentyczności „na oko” jest na polskim rynku stosowany od dwudziestu pięciu lat? Ekspert najczęściej nie wyjmuje nawet obrazu z ram! Na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu dostępne są skuteczne i tanie fizyko-chemiczne metody badania autentyczności dzieł sztuki. Ilu inwestorów lub kolekcjonerów korzysta z tych usług? Konserwator malarstwa prof. Dariusz Markowski z UMK odpowiedział: „Rocznie może pięć osób...”<sup>18</sup> Dlaczego wszyscy wolą bezwartościowe omiatanie obrazu wzrokiem?

Opublikowałem w „Rzeczpospolitej” co najmniej kilkanaście wywiadów z kolekcjonerami lub antykwariuszami na temat tego, że skarby kultury narodowej wyrzucane są na śmietniki. Ryszard Kucharski, legendarny prezes Krakowskiego Klubu Kolekcjonera, powiedział: „Dowiedziałem się, że ktoś opróżniał piwnicę w bloku. Tylko dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności nie wystawił na śmietnik łóżka, które powstało prawdopodobnie w Warsza-

---

16 *Rynek sztuki. Aspekty prawne*, W. Kowalski, K. Zalaśńska (red.), Warszawa 2011.

17 Wyrok Sądu Okręgowego w Warszawie z 14.03.2006 r., II C 448/06, niepublikowany.

18 J. Miliszkiewicz, *Czy ten obraz jest oryginalny*, wywiad z prof. Dariuszem Markowskim, „Rzeczpospolita”, 28.02.2013.



tach Wiedeńskich”<sup>19</sup>. O wyrzucaniu skarbów na śmietnik mówi też antykwariusz Marek Sosenko<sup>20</sup>.

Czy metody badawcze historii sztuki wystarczą, żeby zgłębić następujący fenomen o podstawowym znaczeniu dla popularyzacji kolekcjonerstwa? Oto polscy czytelnicy nie są w stanie utrzymać jednego kolekcjonerskiego czasopisma! Padł miesięcznik „Antyki”, padła „Gazeta Antykwaryczna”, padła „Sztuka.PL”. Przestał ukazywać się bezpłatny miesięcznik o sztuce i rynku „Art Experts Magazine”, wydawany przez Fundację Sztuk Pięknych Katarzyny Zalasieńskiej. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wychodził niezapomniany miesięcznik „Kolekcjoner Polski”. Trwał jedynie dlatego, że była to kolumna dziennika „Kurier Polski”, organu partyjnego Stronnictwa Demokratycznego. Jako samodzielna gazeta „Kolekcjoner Polski” nigdy nie przetrwałby na rynku. Dlaczego? Nie da się odpowiedzi ograniczyć do stwierdzenia, że kolekcjonerstwo lub miłośnictwo sztuki to tematyka niszowa. Można przywołać setki podobnych problemów, które czekają na historyków polskiego kolekcjonerstwa.

#### **ABSTRACT:**

##### **A proposal for interdisciplinary research on the history of private collecting and the collecting market**

The research methods applied by the history of art are insufficient to explore and describe the history of Polish art collecting. An interdisciplinary approach which combines economics, law, forensics, history and sociology is required. Psychological knowledge allows us to become acquainted with collectors' motivations and individual behaviours.

The history of Polish art collecting should be analysed as a unit with the art and antiquarian market. The researcher must be a specialist, thanks to which they may notice and take into consideration intermediary variables which misrepresent the picture of events and phenomena.

---

19 J. Miliszkievicz, *Skarby kupione na raty*, „Rzeczpospolita”, 29.05.2003.

20 M. Sosenko, *W co się bawić*, „Art Experts Magazine” 2011, nr 11, s. 18.

According to the author, one example of such a variable may be the fictional prices given after auctions, which misinform uninformed clients and market researchers. There is no legal or logistical possibility on the local market to check whether a transaction has come to fruition and its result is correct. Miliszkiewicz draws upon opinions and observations by the outstanding collector and lawyer Prof. Jerzy Stelmach, and by Jerzy Huczowski, PhD, a long-term President of the Association of Polish Antiquarians. The author shows that legal and economic analysis allows us to understand and analyse this market pathology.

Miliszkiewicz focuses on the economic issue. He wonders why the Polish national art market is unable to sustain a single trade magazine. He assesses the financial potential of Polish collectors. He draws mainly upon opinions by Prof. Krzysztof Pomian, a historian of art collecting, Director of the Museum of Europe in Brussels.

#### JANUSZ MILISZKIEWICZ

Publicysta, reporter, felietonista. Specjalizuje się w pisaniu o prywatnym kolekcjonerstwie, rynku sztuki i muzeach. Od 2001 roku co czwartek w Dziale Ekonomicznym Rzeczypospolitej prowadzi autorską rubrykę „Moja kolekcja”. W „Gazecie Giełdy Parkiet” co sobota ma autorską rubrykę o inwestowaniu w sztukę.

#### JANUSZ MILISZKIEWICZ

Journalist, reporter, columnist. He specialises in texts about private art collecting, art market and museums. Since 2001, he has published texts in his column 'My collection' in the Economic Section of the *Rzeczpospolita* newspaper each Thursday. He has his own Saturday column connected with investing in art in the *Gazeta Giełdy Parkiet*.

## CZY DOŚWIADCZENIA XX WIEKU SPOWODUJĄ, ŻE KOLEKCJONERSTWO XXI WIEKU DOPRACUJE SIĘ LEPSZYCH FORM WSPÓŁPRACY Z NAUKĄ I POPRAWY STANU UPOWSZECHNIANIA KOLEKCJONERSKIEGO DOROBKU. PUNKT WIDZENIA KOLEKCJONERA

### Wokół definicji kolekcjonerstwa

Zgodnie z definicją podaną przez *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, kolekcjonerstwo to „świadome gromadzenie przedmiotów (przede wszystkim dzieł sztuki) o ściśle ustalonym zakresie merytorycznym, chronologicznym lub topograficznym. Kolekcjoner zwykle opanowuje precyzyjną znajomość wybranego pola, dba o jednorodność kolekcji i jej możliwie najlepszy poziom, otacza swą kolekcję wszechstronną opieką i badaniem, z reguły udostępnia ją nauce i zainteresowanym, dąży do zachowania jej w całości i przekazania potomnym”<sup>1</sup>. Żyjemy jednak w świecie, w którym opinię kształtuje nie to, co jest zawarte w sferze *sacrum*, do której zagląдают nieliczni, a najczęściej to, co mieści się na popularnych stronach w Internecie, czytanych przez miliony. Dlatego trzeba pochylać się także nad sferą *profanum*. Z pola widzenia należy wykluczyć dwie skrajne formy: zbieractwo, czyli gromadzenie rzeczy dla samego ich posiadania, oraz handel, czyli gromadzenie przedmiotów wyłącznie w celu ich późniejszego odsprzedania. Pomiędzy tymi dwoma stanami mieści się grupa zachowań, wśród których do kolekcjonerstwa zaliczam te, wiążące gromadzenie rzeczy z poszerzaniem wiedzy. Zmierza w tym kierunku także definicja zawarta w Wikipedii, która, choć stawia znak równości między kolekcjonerstwem a zbieractwem, z czym się nie zgadzam, to jednak zwraca uwagę na cel: „Kolekcjonerstwo (łac. *collectio* – zbiór) – zbieractwo, świadome gromadzenie przedmiotów o ustalonym zakresie merytorycznym, topograficznym lub chronologicznym w celu tworzenia zbiorów, wystaw i pokazów. Najczęściej w formie amatorskiej jako hobby”<sup>2</sup>. Czynnikiem decydu-

1 [Hasło] *Kolekcjonerstwo*, A. Ryszkiewicz (oprac.), [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 1996, s. 192.

2 [Hasło] *Kolekcjonerstwo*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Kolekcjonerstwo> [dostęp: 16.11.2014]

jącym o nadaniu zbieractwu statusu kolekcjonerstwa jest, z mojego punktu widzenia, cel, jakiemu jest ono podporządkowane. Jest nim nie stan posiadania, lecz poszerzanie wiedzy, do czego zbieractwo stanowi etap konieczny, ale tylko wstępny, nie zaś ostateczny. *Ergo* – „kolekcjonerstwo dla wiedzy” to określenie, które promuję od lat i, podobnie jak Orhan Pamuk sądzę, że „Gromadzenie rzeczy przeradza się w kolekcjonowanie, gdy pojawia się opowieść, która łączy jedno z drugim”<sup>3</sup>.

## Co zbieramy? Szeroka baza i ekstraklasa

Nauka ma tendencję do postrzegania kolekcjonerstwa przez pryzmat malarstwa; inaczej mówiąc, liczy się to, co jest w ramie. Niech potwierdzeniem tego będzie rama, która pojawiła się na zaproszeniu na konferencję<sup>4</sup>. Dlaczego tak się dzieje? Rama nobilituje; jeśli coś jest w ramie, to się o tym pisze, łatwiej też się tym przedmiotem pochwalić na salonach niż zbieraniem pudełek od zapalek. Czy jest to jednak zgodne ze stanem faktycznym? Co zbierają polscy kolekcjonerzy?<sup>5</sup> W latach 2005–2010 przeprowadziłem ankietę korzystając ze strony internetowej [www.kolekcjonerstwo.pl](http://www.kolekcjonerstwo.pl)<sup>6</sup>. W ankiecie pytałem, co jest przedmiotem zbiorów. Odpowiedzi udzieliło 1413 osób deklarujących się jako kolekcjonerzy. Dokonały 2211 wyborów w ramach 56 kategorii.

---

3 O. Pamuk, *Muzeum niewinności*, cyt. za I. Klementowska, *Przedmioty nigdy nie są niewinne*, wywiad z Deyanem Sudjicem, dyrektorem Design Museum w Londynie, „Gazeta Wyborcza”, 11.10.2014.

4 Nawiązuje ona do okładki „Ilustrowanego Przewodnika Sztuki”, A. Graham-Dixon (red.), Warszawa 2010.

5 Jako ciekawostkę podam, że zbiór Andy’ego Warhola mieści się w 610 pudłach przechowywanych w muzeum w Pittsburghu, każde pudło zawiera od 400 do 1200 przedmiotów.

6 Rocznie około 100 tys. wizyt.

**Tabela 1.** Zestawienie dziedzin zainteresowania kolekcjonerów w Polsce w latach 2005-2010, badanie ankietowe przeprowadzone za pośrednictwem portalu Kolekcjonerstwo dla wiedzy, [www.kolekcjonerstwo.pl](http://www.kolekcjonerstwo.pl).

Pocztówki	331
Varia	125
Znaczki	117
Książki i Czasopisma	115
Monety i Medale	114
Karty telefoniczne	108
Birofilia	105
Odznaki	104
Bilety	99
Etykiety	74
Banknoty	70
Dokumenty	66
Kalendarze	59
Mapy	46
Opakowania i Naklejki	46
Militaria	42
Sport	42
Fotografie	41
Podstawki piwne	36
Papiery wartościowe	34
Porcelana	34
Obrazy	31
Butelki	26
Plakaty	24
Długopisy	21
Zegary	21
Karty do gry	20

Listy	20
Kubki	18
Zabytki techniki	17
Dewocjonalia	16
Kinder niespodzianki	15
Minerały	14
Radio i TV	14
Rzeźby	13
Biżuteria	11
Filumenistyka	11
Grafika	10
Breloki	9
Meble	9
Smycze	9
Srebro i platery	9
Zabawki	8
Muzyka i Nuty	7
Rysunki	7
Judaika	6
Szkło i Witraże	6
Żelazka	6
Cyrkowe Pamiątki	5
Klucze	4
Lampy	4
Tablice rejestracyjne	4
Ikony	3
Pióra wieczne	2
Serwetki papierowe	2
Wizytówki	1
	2211

Najwyższe miejsca zajęły kolejno (w tabeli podano liczbę wskazań): pocztówki, znaczki, książki i czasopisma, monety i medale, karty telefoniczne, birofilia, odznaki, medale, bilety. Niżej znalazły się obiekty zaliczane do sztuki lub rzemiosła artystycznego, w tym obrazy i rzeźba. Oprócz znanych od lat obszarów kolekcjonerstwa w ankiecie zgłoszono również nowe pola, otwarte przez współczesne zjawiska w sferze życia społecznego i związane z nimi przedmioty, takie jak np. karty telefoniczne lub „smycze”. Na wynik ankiety, ze względu na jej internetowy charakter, mógł wpłynąć czynnik pokoleniowy – odpowiedzi w przeważającej większości udzielili, jak sędzę, młodszy adept kolekcjonerstwa, bardziej związani z Internetem. Aby uzyskać odpowiedź na pytanie, co zbiera kolekcjonerska ekstraklasa, sięgnąłem do wykazu laureatów dorocznej nagrody Hetmana Kolekcjonerów Polskich Jerzego Dunin-Borkowskiego<sup>7</sup>. Przeanalizowałem zainteresowania pięćdziesięciu laureatów; okazało się, że koncentrują się one wokół osiemdziesięciu siedmiu dziedzin kolekcjonerstwa. Na czele uplasowały się: numizmatyka, medale i odznaki, militaria, dokumenty archiwalne, filatelistyka, pocztówki i dopiero na siódmym miejscu malarstwo.

## Gdzie się zbieramy?

W poszukiwaniach kolekcjonerskich kieruję się często sentencją wypowiedzianą przez Forresta Gump'a: „życie jest jak pudełko czekoladek, nigdy nie wiesz, co się trafi”<sup>8</sup>. To właśnie ów traf zmusza każdego kolekcjonera do regularnych poszukiwań i odwiedzania aukcji, targów staroci, antykwariatów, a obecnie także do „żegluga” w Internecie. Na podstawie popularnego

---

7 W latach 60. XX wieku Jerzy Dunin-Borkowski zainicjował honorowanie wybitnych kolekcjonerów pierścieniem z dewizą *Digno amicitiae*. W 2002 roku Muzeum w Krośniewicach, noszące jego imię i oparte na jego zbiorach, już jako instytucja publiczna, wróciło do tej tradycji, ustanawiając Honorową Nagrodę Hetmana Kolekcjonerów Polskich Jerzego Dunin-Borkowskiego. Zwyczaj wręczania pierścieni ponownie zainaugurowano na I Ogólnopolskim Święcie Kolekcjonerów. Do 2014 roku Kapituła Nagrody, z dr. Jerzym Huczkońskim i prof. Andrzejem Rottermundem na czele, za szczególne osiągnięcia w działalności na rzecz popularyzacji i wspierania idei kolekcjonerstwa oraz ochronę pamiątek polskiej kultury narodowej w kraju i poza jego granicami uhonorowała 124 osoby i instytucje.

8 „Forrest Gump”, film w reżyserii Roberta Zemeckisa, 1994.

„Kalendarza Kolekcjonera”<sup>9</sup> wydano na rok 2014 dokonałem następujących ustaleń: 79 miast organizuje imprezy adresowane do kolekcjonerów. W 2014 roku odbyło się 15 imprez o charakterze ogólnopolskim, w tym najważniejsza, czyli Warszawskie Targi Sztuki i Antyków. Rocznie odbywa się prawie 1400 różnych otwartych dla publiczności imprez kierowanych do kolekcjonerów. Wśród nich są giełdy staroci i targi; do najpopularniejszych miejsc w Warszawie należy zaliczyć targ staroci na Kole oraz giełdę w podwarszawskich Broniszach, w Krakowie jest to targ staroci „Pod Hałą”, a w Bytomiu comiesięczny jarmark staroci. Spotkań wybranych grup kolekcjonerów, głównie filatelistów, filokartystów i numizmatyków, odbywa się około 500 rocznie. Zsumowanie czasu trwania wszystkich imprez kolekcjonerskich w roku 2014 dało ponad 1900 dni, przeciętnie 5 wydarzeń dziennie<sup>10</sup>. Niestety nie ma informacji na temat konferencji podejmujących tematykę kolekcjonerską, a wiadomości o kolekcjonerskich wystawach są rozproszone i zazwyczaj spóźnione. Miastami najbardziej przyjaznymi dla kolekcjonera, biorąc pod uwagę liczbę dni w roku z kolekcjonerskimi wydarzeniami (od 375 do 20), są: Warszawa, Kraków, Lublin, Wrocław, Gdańsk, Częstochowa, Gdynia, Bielsko-Biała, Pszczyna, Łądek Zdrój, Poznań, Białystok, Gliwice, Ostrołęka i Bytom.

## Historyczne cykle rozwoju i upadku kolekcji

Patrząc na kolekcjonerstwo w dłuższej perspektywie czasowej, można dostrzec jego charakterystyczne „falowanie”, oparte na zmiennym cyklu budowania i dekompozycji kolekcji. W tym drugim przypadku przyczyny są najczęściej obiektywne, niezależne od kolekcjonerów: wojny, powstania, niepokoje społeczne, nacjonalizacje. Wydarzenia te burzą gromadzone latami zbiory. W ostatnich dwóch stuleciach mieliśmy trzy etapy mozolnego budowania kolekcji, niszczonej następnie przez walec dziejów: powstanie styczniowe (1863) i towarzyszące mu zsyłki, następnie wybuch

---

9 Wydawcą „Kalendarza Kolekcjonera” jest Oficyna Wydawnicza M-C z Bielska-Białej ([www.m-c.com.pl](http://www.m-c.com.pl)). Niestety, mimo zapowiedzi, nie ukazał się „Kalendarz Kolekcjonera” na rok 2015.

10 Powyższe dane nie obejmują aukcji malarstwa i rzemiosła artystycznego organizowanych przez domy aukcyjne.



pierwszej wojny światowej (1914–1918), wreszcie druga wojna światowa (1939–1945). Pierwszy okres trwał 32 lata, drugi 51, a trzeci 21 lat. Każdy kończył się dekompozycją wielu zbiorów. Od 1945 roku mamy najdłuższy, bo już siedemdziesięcioletni okres w miarę spokojnego budowania kolekcji. Tych siedem dekad z punktu widzenia indywidualnych losów kolekcjonera niesie niebezpieczeństwo dekompozycji kolekcji z przyczyn subiektywnych, wynikających z odchodzenia na wieczną wartę i pozostawienia zbiorów bez opieki. Ponad dwadzieścia lat obserwacji środowiska filokartystów pozwala mi sformułować pogląd, że przeciętny czas „życia” kolekcji wynosi około trzydziestu lat. Składa się na nie kilka etapów. Stosunkowo prosty etap pierwszy, trwający zazwyczaj około trzech lat, wypełnia budowanie podstaw kolekcji, wejście w krwiobieg kontaktów w środowisku kolekcjonerów dzielących podobny obszar zainteresowań, a także zdobycie podstaw wiedzy na temat zakresu zbiorów. Etap drugi, który może rozciągnąć się nawet na ponad dziesięć lat, zajmuje dążenie do uzupełniania kolekcji w celu zbudowania zbioru w miarę kompletnego, poszukiwanie konkretnych obiektów, znanych ze źródeł lub będących w posiadaniu innych kolekcjonerów. Odbywa się to przez udział w specjalistycznych aukcjach oraz negocjacje z posiadaczami tychże artefaktów. Wreszcie fazę ostatnią stanowi opracowanie kolekcji i jej naukowy opis, kluczowe dla upowszechnienia wiedzy o niej, niestety podejmowane tylko przez wąską grupę kolekcjonerów. Mówiąc o opracowaniu zbiorów, mam na myśli wydanie książki lub serii artykułów na ich temat, a także zaprezentowanie ich na wystawie.

Udało mi się opracować mój zbiór, obejmujący kolekcję pocztówek i dokumentów dotyczących Muszyny, Krynicy i Żegiestowa, na oba sposoby<sup>11</sup>. Został opisany i pokazany na kilku wystawach indywidualnych, stał się także kanwą wystawy autorstwa Karoliny Grobelskiej, a poświęconej ciekawemu epizodowi w relacjach polsko-niderlandzkich, jakim była wizyta holenderskiej następczyni tronu księżnej Julianny w Krynicy w 1937 roku<sup>12</sup>.

---

11 Zbiory opisane zostały w kolejnych rocznikach „Almanachu Muszyny”, wykaz publikacji dostępny w bibliografii na [www.almanachmuszyny.pl](http://www.almanachmuszyny.pl). Zbiory były prezentowane na wystawach w Warszawie, Krakowie, Krośnie, Nowym Sączu, Krynicy, Muszynie oraz Starej Lubowli na Słowacji.

12 Wystawa „O wizycie, która zakolysała Krynica”, zorganizowana w 2012 roku przez Stowarzyszenie Przyjaciół Almanachu Muszyny i prezentowana w krynickiej

Deyan Sudjic powiedział: „Człowiek, który kolekcjonuje, myśli, że dzięki temu staje się nieśmiertelny. To trochę jak w średniowieczu, gdy bogacze mogli zapłacić innym za modlitwy za swoją duszę, kiedy już nie będzie ich na świecie”<sup>13</sup>. Ten mylny pogląd podziela niestety wielu kolekcjonerów; nieśmiertelność może im bowiem zapewnić dopiero opracowanie zbioru i publikacja oraz prezentująca go wystawa, w przeciwnym wypadku grozi mu niezaisnienie w świadomości społecznej. Obecny stan budowania kolekcji w wielu obszarach – w tym w filatelistyce, malarstwie, numizmatyce, filokartystyce i militarystyce – można określić jako stabilizację. Potwierdza to malejąca z roku na rok oferta na rynku aukcyjnym. Kolekcjonerzy mozolnie skomponowali zbiory rozproszone w efekcie obiektywnej dekompozycji spowodowanej drugą wojną światową. Sytuacja zacznie się zmieniać po śmierci dotychczasowych właścicieli, gdy w drodze dziedziczenia zbiory zaczęną przechodzić w ręce spadkobierców. Osoby dziedziczące, nie zawsze zainteresowane zbiorami na równi z ich wcześniejszym właścicielem, często dostrzegają jedynie materialną wartość kolekcji. Dlatego uznają, że najlepszą metodą podziału schedy jest jej spieniężenie i w efekcie jej ponowne rozproszenie. Jeśli w nadchodzących latach nie nastąpi dekompozycja zbiorów z przyczyn obiektywnych (oby nie!), to wielu prywatnym kolekcjom będzie zagrażać dekompozycja subiektywna, a jak wiadomo Pesel nie zna litości. Szkoda, że państwo nie jest przygotowane do ochrony prywatnych zbiorów kolekcjonerskich, a tym samym spożytkowania wiedzy ich twórców.

## Środowiska kolekcjonerskie – subiektywny przegląd

Pod względem struktur organizacyjnych, liczby organizowanych wystaw i wydawanych publikacji nadal najmocniejsze jest w Polsce środowisko filatelistów. Problemem może okazać się brak napływu młodzieży

---

willi „Patria”, Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie i Archiwum Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Autorka wystawy jest kustoszem Muzeum Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie i absolwentką muzealnictwa na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.

13 cyt. za I. Klementowska, *Przedmioty nigdy nie są niewinne*, wywiad z Deyanem Sudjicem, dyrektorem Design Museum w Londynie, „Gazeta Wyborcza”, 11.10.2014

oraz odchodzenie od tradycyjnej poczty na rzecz poczty elektronicznej<sup>14</sup>. Dzięki Warszawskiemu Centrum Numizmatycznemu ([www.wcn.pl](http://www.wcn.pl)) została uporządkowana wiedza również w kręgu numizmatyków; sprzyjają temu regularnie organizowane aukcje, ze znakomicie opracowanymi pod względem merytorycznym i edytorskim katalogami, oraz baza archiwalna transakcji. Bibliofile skupiają się wokół dwóch wiodących wydarzeń, jakimi są aukcje warszawskiego Lamusa ([www.lamus.pl](http://www.lamus.pl)) oraz krakowskiego antykwariatu Rara Avis ([www.raraavis.krakow.pl](http://www.raraavis.krakow.pl))<sup>15</sup>. Dla miłośników malarstwa i rzemiosła artystycznego wskaźnikiem trendów jest portal [www.art.info.pl](http://www.art.info.pl), a wiodące aukcje organizują Dom Aukcyjny Rempex ([www.rempex.com.pl](http://www.rempex.com.pl)), Sopocki Dom Aukcyjny ([www.sda.pl](http://www.sda.pl)), DESA ([www.desa.pl](http://www.desa.pl)) oraz warszawski Dom Aukcyjny Ostoya ([www.aukcjeostoya.pl](http://www.aukcjeostoya.pl)). Dla rynku kolekcjonerskiego, w tym dla organizatorów aukcji i adresatów ich oferty, konieczne jest skoordynowanie kalendarza imprez. Jest to zadanie dla Stowarzyszenia Antykwariuszy Polskich. Rośnie znaczenie kolekcjonerów historycznych papierów wartościowych. Wielką w tym zasługą Leszka Koziorowskiego, inicjatora i prezesa Stowarzyszenia Kolekcjonerów Historycznych Papierów Wartościowych. Najlepsze pod względem organizacyjnym jest wciąż środowisko kolekcjonerów pocztówek; czynnikiem integrującym są w nim aukcje organizowane przez portal [www.filokartysta.pl](http://www.filokartysta.pl) oraz antykwariat Rara Avis<sup>16</sup>. Umacnia się pozycja kolekcjonerów dawnej fotografii. Rolę nie do przecenienia odgrywa redaktor Janusz Miliszkievicz, teksty jego autorstwa, regularnie publikowane na łamach „Parkietu” i „Rzeczpospolitej”, wytyczają rytm życia środowiska kolekcjonerskiego. Zwracam też uwagę na cenną bazę informacji w archiwalnych katalogach wiodących domów aukcyjnych.

---

14 Interesującą ofertę filatelistyczną przedstawia regularnie portal aukcyjny [www.znaczk-pl.com](http://www.znaczk-pl.com).

15 Innowacją w środowisku jest wprowadzenie zasobnych w interesujące „loty” aukcji antykwarycznych przez DA Okna Sztuki, [www.oknasztuki.eu](http://www.oknasztuki.eu), dotychczas znany bardziej z malarstwa.

16 Poważną ofertę polskich pocztówek przedstawia węgierski portal [www.darabanth.hu](http://www.darabanth.hu).

## Państwo a kolekcjonerzy – brak dialogu

Państwo przyjęło wygodną pozycję pasywnego obserwatora środowiska kolekcjonerskiego, a w niektórych obszarach, jak na przykład w ustawie o archiwach, dominuje jego restrykcyjna rola. Niedostatki prawa z punktu widzenia interesów kolekcjonerów przedstawił w artykule profesor Wojciech Kowalski; przychyliam się do wyrażonych w nim opinii. W dostępie do środków Unii Europejskiej obroniły się instytucje kultury i organizacje pozarządowe (NGO-sy) dysponujące etatowym aparatem organizacyjnym; kolekcjonerzy nie wzięli udziału w podziale tego tortu<sup>17</sup>. W odgrywaniu pasywnej roli pomaga państwu dezintegracja środowiska kolekcjonerskiego. Podobnie do retorycznego pytania Henry Kissingera o numer telefonu ministra spraw zagranicznych Europy, bez odpowiedzi pozostałoby pytanie rządzących polską kulturą o numer telefonu reprezentanta środowiska kolekcjonerskiego<sup>18</sup>.

## Digitalizacja kolekcji – pilna sprawa

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego w programach digitalizacji zbiorów, realizowanych przez tzw. Centra Kompetencji<sup>19</sup>, po moco-szemu potraktowało digitalizację prywatnych kolekcji. Kwestią upowszechniania i ochrony kolekcjonerskich zbiorów za pomocą ich digitalizacji zajęła się Bernadetta Czapska, dokonując przeglądu aktów prawnych, programów i opracowań<sup>20</sup>. Analiza dokumentów nie przyniosła pozytywnych wniosków:

---

17 Warto odnotować inicjatywy samorządów, finansowane często ze środków UE, zaadresowane do kolekcjonerów pocztówek. Ich efektem są liczne na rynku, na dobrym poziomie edytorskim i zróżnicowane pod względem podbudowy faktograficznej albumy przedstawiające historię i zabytki miast.

18 Niestety ani Polska Federacja Organizacji Kolekcjonerskich (brak strony www), ani predystynowane po temu Muzeum w Krośniewicach (www.muzeumkrosniewice.pl) nie dopracowały się takiej pozycji.

19 Centra Kompetencji: Biblioteka Narodowa, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Narodowy Instytut Audiowizualny, Narodowe Archiwum Cyfrowe, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów.

20 B. Czapska, *Digitalizacja i Archiwistyka Społeczna szansą na ochronę i upowszechnienie prywatnych kolekcji*, Wrocław 2014, <http://kolekcjonerstwo.pl/digitalizacja-kolekcji/wazne-dokumenty/85-digitalizacja-wazne-dokumenty.html>, [dostęp: 16.11.

przepisy jedynie kontekstowo i interpretacyjnie dotyczą ochrony prywatnych kolekcji. Nie istnieje strategia upowszechniania tych zbiorów, co marginalizuje ich wartość kulturotwórczą i ruguje z zasobów dziedzictwa narodowego. Brak państwowej instytucji odpowiedzialnej za zabezpieczanie prywatnych kolekcji sytuuje je podrzędnie wobec zasobów publicznych, potęgując problem obiektów osieroconych i zagrożenie parcelacją. W efekcie działania związane z digitalizacją i promocją prywatnych kolekcji są incydentalne. Za taki stan rzeczy ponosi odpowiedzialność również środowisko kolekcjonerskie, słabo skomunikowane i zróżnicowane w podejściu do upubliczniania zbiorów. Prowadzone przeze mnie rozmowy z Centrami Kompetencji oraz Departamentem Mecenatu Państwa MKiDN, których celem było zachęcenie do inicjatyw w zakresie digitalizacji prywatnych kolekcji, także nie przyniosły rezultatów. Bernadetta Czapska uważa, że jeśli dążenia do ochrony i upowszechniania prywatnych kolekcji mają się urealnić, nieodzowne jest rozpropagowanie ich digitalizacji oraz przebudowanie stanu prawnego. Prywatne zbiory kolekcjonerskie trzeba traktować jako autonomiczny zasób i objąć odrębnym aktem legislacyjnym, uwzględniającym m.in. prawo własności, zasady udostępniania i gwarancję wsparcia ze strony mecenatu państwa. Autorka postuluje powołanie Ośrodka Badań i Dokumentacji Kolekcjonerskich<sup>21</sup>.

Planem minimum, moim zdaniem, byłoby utworzenie w jednym z Centrów Kompetencji stanowiska pracy przeznaczonego do digitalizacji kolekcji i partnersko powiązanego ze środowiskiem kolekcjonerskim. Warto także wspierać inicjatywy organizacji pozarządowych realizujących dzięki państwowym dotacjom misję archiwistyki społecznej, jednak mogą one spełniać tylko funkcje pomocnicze wobec inicjatyw, za którymi stoi autorytet państwa. Kolekcjonerów cechuje ograniczone zaufanie do powierzenia swojego życiowego dorobku mało stabilnym organizacjom pozarządowym. Nie chcą, co zrozumiałe, aby ich zdigitalizowane zbiory były przedmiotem swobodnego obrotu, a nawet handlu w instytucjach, którym je powierzą.

---

2014]. B. Czapska jest absolwentką kulturoznawstwa na Uniwersytecie Wrocławskim i Podyplomowych Studiów Zarządzania Kulturą na Uniwersytecie Łódzkim.

21 Na podstawie art. 2 Ustawy z 25.10.1991 roku o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej.

## Podsumowanie

Niech za motyw podsumowania posłuży tu stwierdzenie Alberta Einsteina: „Logic will get you from point A to point B, imagination will take you everywhere”<sup>22</sup>.

*Primo* – czas pójść „pod strzechy” i objąć naukową refleksją nie tylko działy kolekcjonerstwa zaliczane tradycyjnie do sztuki wyższej, lecz również inne jego obszary, które kryją mnóstwo cennej wiedzy. *Secundo* – przywoływane w biznesowych negocjacjach stwierdzenie *Win-Win* odnośnie do relacji kolekcjonerzy – nauka; budujemy podstawy kolekcjonerstwa jako nowej dziedziny badań, służącej pragmatycznym celom „obu wysokich umawiających się stron”. *Tertio* – gra słów *YeTI/IT* pokazuje, że z naukowymi tekstami o kolekcjonerstwie jest w Internecie podobnie jak z Yeti w Himalajach: wielu twierdzi, że jest, tylko nikt nie wie gdzie; stwórzmy internetową platformę, na której badania naukowe nad kolekcjonerstwem będą w zasięgu „myszy”. *Quatro* – apeluję do MKiDN, aby – w ramach jednego z Centrów Kompetencji – pojawiła się oferta digitalizacji uwzględniająca specyfikę środowiska prywatnych kolekcjonerów: pomóżmy zachować ich wiedzę i zbiory dla przyszłych pokoleń; państwo winno z pozycji pasywnych przejść do roli aktywnego obrońcy zasobów kolekcjonerskich przed ich rozproszeniem oraz utratą dorobku ich twórców i właścicieli. *Quinto* – zorganizujemy debatę nauka/kolekcjonerzy z udziałem MKiDN<sup>23</sup>; niech środowisko naukowe Torunia i uczestnicy konferencji odegrają w tej sprawie inspirującą rolę.

Zakończę słowami Zygmunta Freuda, które wytyczają cel każdemu, kto wszedł na drogę kolekcjonerstwa: „Kolekcja jest martwa, jeśli nie dołączamy do niej nowych elementów. Człowiek, który nagle przestaje zbierać, również czuje się martwy”<sup>24</sup>. Uzupełnię tę opinię jednym zdaniem:

---

22 Albert Einstein Quotes, cyt. za <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/a/alberteins121643.html> [dostęp: 16.11.2014].

23 W dniu 20 listopada 2015 roku w Pałacu Staszica w Warszawie odbyło się seminarium „Kolekcjonerstwo - nauka i upowszechnianie” będąca pokłosiem toruńskiej konferencji. Wnioski opublikowane są na stronie [www.kolekcjonerstwo.pl](http://www.kolekcjonerstwo.pl).

24 cyt. za I. Klementowska, *Przedmioty nigdy nie są niewinne*, wywiad z Deyanem Sudjicem, dyrektorem Design Museum w Londynie, „Gazeta Wyborcza”, 11.10.2014.

kolekcja jest martwa również wtedy, gdy wiedzą na jej temat nie dzielimy się z otoczeniem. *Ergo* – jak napisałem na wstępie – „Kolekcjonerstwo dla wiedzy”!

#### **ABSTRACT:**

**Will 20th-century experiences lead to 21st-century collecting devising better forms of cooperation with science, and ameliorating the dissemination of its achievements? A collector's point of view**

Collecting, as a form of disseminating knowledge, represents an important source and tool for becoming acquainted not only with art history, but first and foremost with history itself. The author, as an active collector, analyses the subject of Polish collectors' interests, while at the same time highlighting the relatively lower position, different than generally accepted, of paintings as elements of collections. This results from an analysis concluding that the most frequent collectibles mainly include postcards, medals, badges, books, periodicals, archival documents, phone cards and tickets. Numismatics and philately are also of great interest; their driving forces are auction houses, associations and hobby groups. Together with traditional sources of acquiring new objects for collections, such as fairs, markets or auctions, there are also numerous national and regional events devoted to selected fields of collecting which allows, apart from purchasing, for exchanges of experiences and acquisition of expert knowledge. According to the author, the dynamic development of such an activity is part of the processual character of collecting which, starting with relatively random choices, evolves into connoisseurship based on long-term experience. However, this knowledge is not accompanied by adequate legal solutions which would enable its preservation and dissemination. The author highlights the need to take actions which would enable the scientific protection of private collections which are handed down from generation to generation and may thus soon be dissipated. One suggestion is to digitise collections as part of the activity of the Department of State Patronage of the Polish Ministry of Culture and National Heritage. Nevertheless, as the author points out, such actions will only be meaningful if permanent and

active cooperation between scientific centres and private collectors has been established.

#### **RYSZARD KRUK**

Absolwent Wydział Prawa UJ, aktualnie doradca zarządu dużej międzynarodowej instytucji finansowej. Kolekcjonuje dokumenty życia społecznego dotyczące Krynicy, Muszyny i Żegiestowa, w tym pisma sądowe, pocztówki, mapy, książki, fotografie, etc. Organizator 10 wystaw i autor kilkunastu publikacji na temat swoich zbiorów. Redaktor strony [www.kolekcjonerstwo.pl](http://www.kolekcjonerstwo.pl)

#### **RYSZARD KRUK**

Graduate of the Faculty of Law of the Jagiellonian University, currently Advisor to the Board of a large international financial institution. He collects documents of everyday life in Krynica, Muszyna and Żegiestów, including judicial documents, post-cards, maps, books, photographs, etc. He has organised 10 exhibitions and written over a dozen publications concerning his collections. He is editor-in-chief of the [www.kolekcjonerstwo.pl](http://www.kolekcjonerstwo.pl) website.



## O „KATALOGU KOLEKCJONERÓW POLSKICH XIX I XX WIEKU” AUTORSTWA PROFESORA ANDRZEJA RYSZKIEWICZA\*

Andrzej Ryszkiewicz (1922–2005), warszawiak, profesor KUL, wybitny badacz i znawca polskiego malarstwa, francusko-polskich związków artystycznych oraz kultury artystycznej XVIII-XIX wieku, a jednocześnie ceniony dydaktyk, mistrz i wychowawca kilku pokoleń polskich historyków sztuki, przez wiele lat pełnił funkcję wicedyrektora i dyrektora Instytutu Sztuki PAN w Warszawie. Był także wybitnym znawcą dziejów polskiego kolekcjonerstwa i wytrawnym kolekcjonerem – z wielką pasją zbierał ekslibrisy oraz przedmioty codziennego użytku powstałe na przełomie XIX i XX wieku, a zwłaszcza secesyjne wyroby rzemiosła artystycznego i przepiękne secesyjne szkło artystyczne, do pewnego czasu pogardzane, które „odkrył” jako cenne dla zbieraczy. Liczne opracowania jego autorstwa od dziesięcioleci należą do podstawowych lektur badaczy kolekcjonerstwa i kolekcjonerów. Dzisiaj penetrując Internet w poszukiwaniu wiadomości na temat polskich zbiorów trafiają oni na publikacje Andrzeja Ryszkiewicza, na informacje o jego pasji zbierackiej, a także – w rozmaitych notach biograficznych – na opinię, że „wielką zasługą profesora jest opracowanie katalogu kolekcjonerów polskich XIX i XX w., który przechowywany jest w Ośrodku Dokumentacji Zabytków w Warszawie”<sup>1</sup>.

Ośrodek Dokumentacji Zabytków (ODZ) nie istnieje już od 2003 roku; połączono go wtedy z Ośrodkiem Ochrony Zabytkowego Krajobrazu (OOZK) tworząc Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków (KOBiDZ), który z kolei w 2010 roku przekształcono w Narodowy Instytut Dziedzictwa (NID). Wspomniany „Katalog kolekcjonerów polskich XIX i XX wieku” (dalej: Katalog) w 2011 roku przeniesiono z NID do powstałego w marcu tego roku Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów (NIMOZ), będącego

---

\* Tekst wystąpienia był w pierwotnej wersji drukowany w roczniku „Muzealnictwo”: w wersji elektronicznej na stronie [www.muzealnictworocznik.com](http://www.muzealnictworocznik.com) w maju 2014 roku; w wersji papierowej – 2014, nr 55, s. 131–134.

1 [www.bu.kul.pl/andrzej-ryszkiewicz-1922-2005-sylwetka,art\\_11182.html](http://www.bu.kul.pl/andrzej-ryszkiewicz-1922-2005-sylwetka,art_11182.html) [dostęp: 12.02.2014].

kontynuatorem, ale także spadkobiercą Działu Muzealnictwa ODZ; NIMOZ przejął wszelkie kompetencje związane z działalnością muzeów w Polsce.

Wracając do historii: w roku 1978 prof. Andrzej Ryszkiewicz zawarł z Działem Muzealnictwa w ówczesnym ODZ umowę na „dokonanie ekscerpcji z książek i czasopism dot. dziejów muzealnictwa i kolekcjonerstwa polskiego”<sup>2</sup>. Praca ta miała być przygotowaniem do publikacji pt. „Informatorium do dziejów muzealnictwa i kolekcjonerstwa polskiego”. Realizując umowę profesor skompletował Katalog – zbiór fiszek katalogowych (około 6100), podzielony na dwa podkatalogi:

- indeks osobowy kolekcjonerów (3049 fiszek) – na fiszkach są zapisane, w układzie alfabetycznym, nazwiska kolekcjonerów oraz nazwa miejscowości, w której znajdowała się ich kolekcja;
- indeks miejscowości (także 3049 fiszek) – na fiszkach, także w układzie alfabetycznym, pod nazwą miejscowości, w której znajdowała się kolekcja, powtórzone jest nazwisko kolekcjonera, następnie informacja o tym, co zbierał, oraz wykaz pozycji bibliograficznych, w których można znaleźć wiadomości o tej kolekcji.

Tekst na fiszkach pisany był albo na maszynie, albo – w znakomitej większości – odręcznie: widnieje na nich pismo prof. Andrzeja Ryszkiewicza lub Beaty Pawłowskiej-Wilde, wieloletniej szefowej Działu Muzealnictwa ODZ, współpracującej z nim przy porządkowaniu Katalogu.

Oba zbiory fiszek (podkatalogi) zostały umieszczone w typowych dla lat osiemdziesiątych XX wieku bibliotecznym drewnianym szufladkach katalogowych i w niezmienionym układzie przetrwały trzydzieści trzy lata, mimo wielokrotnych reorganizacji instytucji, zmiany ich siedzib, likwidacji w 2003 roku Działu Muzealnictwa i ostatniej – miejmy nadzieję – przeprowadzki z NID do NIMOZ w 2011 roku. Instytucje przechowujące Katalog zadbały o to, aby nie dokonano w nim żadnych zmian – w bardzo rzadkich przypadkach kolejność fiszek w obrębie danej szufladki była pomyłona. Można zaryzykować przypuszczenie, że prof. Ryszkiewicz byłby zadowolony ze skrupulatności opiekunów tego małego fragmentu jego spuścizny.

---

2 Umowa nr ODZ-II-/13/32/78 z 17.03.1978 roku między Ośrodkiem Dokumentacji Zabytków w Warszawie a prof. dr. Andrzejem Ryszkiewiczem (dokument w zasobach NIMOZ).

Wymienione w umowie ODZ z prof. Ryszkiewiczem „Informatorium do dziejów muzealnictwa i kolekcjonerstwa polskiego” nigdy nie zostało przygotowane do druku. Jako młody pracownik – podjęłam pracę w Dziale Muzealnictwa ODZ niedługo po skończeniu studiów na Uniwersytecie Warszawskim – zastałam Katalog już jako zbiór zamknięty, skończony, który nie miał być kontynuowany, choć zapewne można by, opierając się na ówczesnym piśmiennictwie, uzupełniać go kolejnymi nazwiskami kolekcjonerów i informacjami o ich zbiorach. Powodów takiego obrotu spraw było kilka, a jednym z nich, bodaj najważniejszym, był brak zgody żyjących kolekcjonerów lub ich spadkobierców na upublicznienie informacji (nawet tak ogólnych) o zbiorach i miejscu ich przechowywania. Czy tak było rzeczywiście – dziś trudno dociec.

„Katalogowi kolekcjonerów polskich XIX i XX wieku” towarzyszy sporządzona przez prof. A. Ryszkiewicza bibliografia wydawnictw – książek, czasopism oraz druków ulotnych dotyczących muzealnictwa i kolekcjonerstwa polskiego (68 pozycji), z których dokonywał ekscerpcji. Tytuły publikacji zostały zapisane przez Profesora skrótami; występują one w Katalogu często i duża jest ich powtarzalność w obrębie przywołanej literatury dotyczącej poszczególnych kolekcji.

Ponieważ Katalog prof. Ryszkiewicza stanowi bezcenne źródło informacji dla badaczy polskiego kolekcjonerstwa, pragnąc uchronić go przed zniszczeniem (zanikające pismo odręczne lub maszynowe, nietrwały materiał i przestarzała forma), w 2011 roku rozpoczęłam pracę nad utworzeniem jego wersji elektronicznej. Zbudowałam prostą bazę danych w postaci tabeli w Excelu, w którą zostały wpisane wszystkie dane z fiszek. Tabela zawiera dane o 3049 kolekcjonerach, a więc jest w niej 3049 rekordów. Każdy z nich ma cztery kolumny, mieszczą one następujące informacje:

- 1) nazwisko i imię kolekcjonera, tytuły: rodowy, inne (jeśli posiadał), czasem data śmierci – w układzie alfabetycznym według nazwisk;
- 2) nazwa miejscowości, w której znajdowała się kolekcja;
- 3) hasłowy opis zawartości kolekcji;
- 4) bibliografia dotycząca kolekcjonera lub jego kolekcji.

Zasadą obowiązującą przy wprowadzaniu informacji z fiszek do wersji elektronicznej było zachowanie *in extenso* zapisów stosowanych przez prof. Ryszkiewicza – łącznie z powtórzeniem bardzo hasłowego na fiskach

opisania rodzaju obiektów kolekcjonerskich (np.: sztuka, starożytności, archeologia, numizmatyka itp., ale także: obrazy polskie, medale pamiątkowe, polonica, czasem obrazy konkretnego malarza albo dokładna liczba obiektów jakiegoś zbioru, np. 3100 map). Można powiedzieć, że elektroniczna wersja Katalogu jest dokładnym odzwierciedleniem jego „fiskowej” postaci, bez jakiegokolwiek ingerencji osoby wprowadzającej dane do bazy, bez interpretacji danych, bez ich uzupełniania lub poprawiania. Utrwalenie omawianej dokumentacji w formie elektronicznej wynikało przede wszystkim z dbałości o zachowanie Katalogu, jego archiwizację, digitalizację oraz ewentualne opracowanie na potrzeby związane ze statutową działalnością NIMOZ. Ważnym celem było też jego rozpowszechnienie, umożliwienie zainteresowanym przeprowadzenia kwerendy na miejscu, w NIMOZ, przy zastosowaniu ogólnie obowiązujących zasad korzystania ze zbiorów archiwalnych.

Jedynym „uzupełnieniem”, opracowanym w charakterze narzędzia pomocniczego przy tworzeniu elektronicznej wersji, jest bibliografia wydawnictw zwartych i ciągłych, które Profesor cytował w Katalogu bardzo rzadko, w związku z czym nie ustalił dla nich zapisu skrótowego i nie umieścił w swoim wykazie piśmiennictwa. Bibliografia liczy 275 pozycji: druków zwartych, czasopism, a także pojedynczych tekstów w drukach ulotnych. Przygotowując ją doceniłam bardzo zaawansowaną digitalizację zasobów bibliotecznych w Polsce. Dzięki niej można znaleźć w Internecie i skorygować bibliograficzny zapis wielu publikacji, nawet dziewiętnastowiecznych, które Profesor cytował na fiskach, a których tytuły bądź inne elementy zapisu były mało czytelne lub niezrozumiałe.

Wersja elektroniczna Katalogu prof. A. Ryszkiewicza (wraz z towarzyszącym jej spisem bibliograficznym) jest gotowa. Można się z nią zapoznać, jak z każdą dokumentacją archiwalną, zwracając się o to do NIMOZ. Podobnie jak pierwotny Katalog „fiskowy”, w obecnej nowoczesnej, łatwej w obsłudze formie może stanowić dla badaczy polskiego kolekcjonerstwa punkt wyjścia do dalszych poszukiwań i źródło informacji przydatnych do głębszych analiz i syntez.

**ABSTRACT:****On *Katalog Kolekcjonerów Polskich XIX i XX wieku* (The Catalogue of Polish 19th- and 20th-Century Art Collectors) by Professor Andrzej Ryszkiewicz\***

Professor Andrzej Ryszkiewicz (1922–2005) was an art historian and native of Warsaw, who researched Polish painting and Polish and French artistic relations and artistic culture in the 18th and 19th centuries. He was a respected teacher and educator of several generations of Polish art historians, as well as a renowned specialist in the history of Polish art collecting and a consummate art collector himself. His publications serve as the primary reference for researchers dealing with art collecting, as well as for collectors themselves. The Professor's outstanding achievement was the *Katalog kolekcjonerów polskich XIX i XX wieku* (The Catalogue of Polish 19th- and 20th- century art collectors) [hereafter: the Catalogue], which was started in 1978 in co-operation with the Museology Department of the Centre for the Documentation of Historical Monuments. The Catalogue was intended as a preparation for a publication entitled *Informatorium do dziejów muzealnictwa i kolekcjonerstwa polskiego* (On the History of Polish Museology and Art Collecting).

Until 2011 the catalogue existed as a set of catalogue fiches (c. 6100). It was divided into two sub-catalogues: the first was an index of names of collectors, the second was a list of locations where the collections were held, together with information on what the collector collected and with bibliographical references regarding the given collection. The aforementioned *Informatorium* has never been prepared for publication for objective reasons. The Catalogue was accompanied by a bibliography of the publications from which the Professor prepared excerpts.

In 2011, once the Catalogue was moved to the National Institute for Museums and Public Collections, its electronic version (in the form of an Excel database with 3049 records) was prepared with a view to archiving

---

\* The text of this speech was originally published in the yearbook „Muzealnictwo”: online version: <http://www.muzealnictworocznik.com> (May 2014); printed version: *Muzealnictwo* 2014, No. 55, pp. 131–134.

and digitising it for its future potential development for purposes related to the Institute's statutory activities. The Excel version represents *in extenso* the information from the fiches. In this modern form it can serve as a starting point for further research, as well as a source of information helpful for more in-depth analyses or syntheses.

#### MARIA SOŁTYSIAK

Historyczka sztuki, absolwentka kierunku Historia Sztuki Wydziału Historycznego UW; wieloletni redaktor, od 2000 – sekretarz redakcji, od 2015 – redaktor językowy rocznika „Muzealnictwo”, czynnie uczestnicząca w przygotowaniu do druku i wydaniu numerów od 25'1982 do 55'2014; w latach 2006–2011 przewodnicząca jury Konkursu na „Mazowieckie Zdarzenia Muzealne *Wierzba*”, w latach 2012–2015 – członek jury; autorka tekstów o polskim muzealnictwie w książkach, periodykach i informatorach.

#### MARIA SOŁTYSIAK

Art historian, graduate in History of Art at the Faculty of History of the University of Warsaw; long-term editor, Editorial Secretary since 2000, Copy Editor of the *Muzealnictwo* (Museology Annual) since 2015, she has been involved in the editorial process of all issues from 25'1982 to 55'2014; between 2006 and 2011 she was President of the Jury for the *Wierzba* Mazovian Museum Events, and a member of the jury in the years 2012–2015; she is also the author of texts on Polish museology in books, periodicals and tourist guides.

## O POLSKICH KOLEKCJACH ARTYSTYCZNYCH XX WIEKU

Słynną książkę Briana O'Doherty *Inside the White Cube* otwiera odniesienie do sceny z filmów science-fiction, gdzie widziana z oddalającej się rakiety Ziemia maleje aż do rozmiarów „grejpfruta, piłki golfowej, gwiazdki”, co sprawia, że całkiem zmienia się skala jej postrzegania, przekształcając szczegóły w relacje o charakterze ogólnym<sup>1</sup>. Szczupłość miejsca sprzyja, by właśnie taki dystans obrać dla scharakteryzowania dwudziestowiecznych kolekcji, ich generalnych cech ponad przypadłościami poszczególnych przypadków. Można wówczas dostrzec, że pierwsze dziesięciolecia tego wieku stanowiły prawdziwą *belle époque* polskiego kolekcjonerstwa artystycznego (nawet jeśli zamknęły ją ciężkie lata wojenne, a przeciętny stosunek rodaków do sztuki nie budził optymizmu). Trzeba w tym widzieć efekt dziewiętnastowiecznych wysiłków, walki i pracy na rzecz podniesienia poziomu cywilizacyjnego i kulturalnego w kraju, co wiązało się z koniecznością podtrzymania tożsamości narodowej dla odzyskania niezależnego bytu państwowego. Dzięki temu, chociaż nie było państwa, ukształtowało się zupełnie niezłe podłoże instytucjonalne. Rozwój we wszystkich prowincjach muzeów artystycznych oraz o innym profilu można uznać za imponującą, aczkolwiek żadną scalającą je struktura istnieć oczywiście nie mogła. Bardzo prężnym ośrodkiem był Lwów, a też Warszawa, Kraków i inne większe lub mniejsze miasta; w 1914 roku odbył się w Krakowie pierwszy zjazd Związku Muzeów w Polsce, który miał działać ponad zaborami<sup>2</sup>. Rynek antykwareczny nie osiągnął wprawdzie rozmachu paryskiego, londyńskiego ani wiedeńskiego, ale w porównaniu z wcześniejszym okresem Warszawę, Kraków i Lwów można uznać za ośrodki kwitnące (a funkcjonowały przecież i inne o mniejszym znaczeniu, jak Poznań i Łódź)<sup>3</sup>. Ważną rolę pod

---

1 B. O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkley-London-San Francisco 1999, s. 13.

2 A. Murawska, *Związek Muzeów w Polsce w latach 1914–1939*, „Muzealnictwo” nr 56, 2015, s. 115-125.

3 Zob. S. Bołdok, *Antykwareczny, artystyczne salony i domy aukcyjne*, Warszawa 2004.

względem popularyzacji sztuki, jej wystawiania i dystrybucji odgrywały też towarzystwa amatorów i artystów: „Zachęta” w Warszawie oraz Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie i Lwowie<sup>4</sup>.

Przede wszystkim jednak w tych latach żyli i działali najwięksi polscy kolekcjonerzy i budowały się ich kolekcje, należące do najwybitniejszych w dotychczasowej historii. Najwyższy status, niekwestionowany także i w późniejszych czasach, osiągnęła polska sztuka, a głównie malarstwo, co było spełnieniem wieloletnich dążeń i pragnień publicystów, historyków oraz artystów. Świadczyło to wobec Europy o „cywilizacyjnej żywotności” Polaków, ale jednocześnie odzwierciedlało realny, nader znaczący wzrost poziomu ich twórczości. Historiografia wymienia tu na ogół trzy kolekcje, które stworzyli Ignacy Korwin-Milewski, Edward Aleksander Raczyński i Feliks Manggha-Jasieński. Jest to ocena w pełni zasadna, bo niewiele one miały równych w przeszłości i odegrały trudną do przecenienia rolę kulturalną. To właśnie wokół tych kolekcji budowała się narracja nowoczesnej sztuki polskiej, gdzie obok Jana Matejki naczelne pozycje zajmują artyści szkoły monachijskiej i Młodej Polski, m.in. bracia Gierymscy, Józef Chełmoński, Jacek Malczewski, Stanisław Wyspiański, Jan Stanisławski, Julian Fałat, Józef Pankiewicz, Władysław Podkowiński, Ferdynand Ruszczyk. Ich dzieło tworzy swego rodzaju panteon narodowych wartości artystycznych. Skrytalizowany wówczas kanon w istocie niewiele zmienił się do dziś, a sztuka polska zachowuje niezmiennie pierwsze miejsce w zainteresowaniach rodaków. Zdecydowanie dominowała w nich jednak już na początku XX wieku, kiedy naprawdę liczne stały się większe i mniejsze zbiory polskiego malarstwa, grafiki i (rzadziej) rzeźby. Przy tym o ile w poprzedniej epoce w większym stopniu interesowano się „wcześniejszą szkołą polską”, czyli artystami osiemnastowiecznymi i z początków XIX stulecia, o tyle w XX wieku zwracano się głównie ku bieżącej twórczości. Wykaz nazwisk ówczesnych kolekcjonerów – chociażby tylko tych, których wymienił w *Zbiorach polskich* Edward Chwalewik – poważnie przekroczyłby kilka stron, trzeba

---

4 E. Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854–1904*, Kraków 1905; M. Treter, *W sprawie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie*, Lwów 1912; J. Wiercińska, *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zarys działalności*, Warszawa 1968.



jednak wspomnieć Dominika Wittke-Jeżewskiego, Bolesława Orzechowicza, Franciszka Goldberg-Górskiego, Leona Papieskiego, Juliusza Hermana, Józefa Landau, Edwarda Reichera, Franciszka Macharskiego, a nawet czeskiego pisarza Jiří'ego Karáska; kontynuować można by jeszcze długo<sup>5</sup>.

Koncentracja na rodzimym kręgu artystycznym jest chyba najbardziej charakterystycznym rysem polskich kolekcji, wszakże i w innych dziedzinach sytuacja przedstawiała się dość interesująco. Wprawdzie nie powstały wówczas poważniejsze zbiory sztuki dawnej, ale było kilka wybitnych zgromadzonych w latach wcześniejszych. Na początku stulecia istniała jeszcze, chociaż poważnie uszczuplona, kolekcja Andrzeja Mniszcha z portretami Fransa Halsa (ostatecznie rozprzedana w Paryżu w 1910 roku), od pewnego już czasu w kraju znajdowały się bogate zbiory Czartoryskich z paryskiego Hotelu Lambert (w muzeach w Krakowie i Gołuchowie), w Wiedniu udostępniana była kolekcja Karola Lanckorońskiego, w Warszawie kolekcje przy bibliotekach ordynackich Zamoyskich i Krasieńskich, a potem również Przedzieckich, w Krakowie Potockich, we Lwowie Lubomirskich przy Ossolineum, hr. Leona Pinińskiego i Władysława Łukasiewicza; trzeba też wspomnieć zbiory fabrykantów i finansjery warszawskiej i łódzkiej – także i w tym kręgu przykłady można by mnożyć. Wszystkie niemal obszary zainteresowań europejskich kolekcjonerów znalazły wówczas odbicie u polskich amatorów sztuki, ich egzemplifikacją mogą być zgromadzone przez Jasieńskiego japońskie drzeworyty, malowidła na jedwabiu i inne obiekty, подарowane Muzeum Narodowemu w Krakowie. Nadal, podobnie jak w XIX wieku, istniały polskie zbiory na emigracji, chociaż jako specyficzne zjawisko w naturalny sposób zaczęły zanikać po odzyskaniu niepodległości. We Francji powstał m.in. znakomity zbiór nowożytnych rysunków Teodora de Wyzewy i nader ciekawe kolekcje sztuki nowoczesnej, niezbyt na ogół cenionej na ziemiach polskich – przywieziony do kraju zespół obrazów i innych dzieł Gabrieli Zapolskiej (złożony przede wszystkim z prac bliskich pisarce nabistów), kolekcja braci Natansonów, mająca w swoim czasie niemałe znaczenie w pejzażu artystycznym Paryża, chemika Józefa Lan-

---

5 E. Chwalewik, *Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i nas obczyźnie*, t. I-II, Warszawa-Kraków 1927.

dau i Władysława Ślewińskiego (wszystkie cztery rozproszone)<sup>6</sup>. W czasie pierwszej wojny światowej, a następnie wojny polsko-bolszewickiej zniszczeniu uległo niemało kresowych siedzib, w których zdarzały się ciekawe kolekcje. Ogółem jednak działalność polskich zbieraczy stanowiła wielce pozytywne zamknięcie XIX stulecia. Zbudowali oni i przekazali przyszłości (nie zawsze w postaci materialnej, czasem tylko jako element tradycji) poważne dziedzictwo artystyczne, chociaż niejednokrotnie jeszcze obciążone patriotycznymi konotacjami oraz narodowym zobowiązaniem, jakie na polską kulturę nałożyła epoka rozbiorów.

Nastawienia tego nie udało się łatwo przewyciężyć po odzyskaniu niepodległości. Konotacje narodowe bardzo często w powszechnym odbiorze górowały nad wewnętrzną wartością artystyczną, jakby patriotyczna tematyka mogła być usprawiedliwieniem dla dzieł formalnie słabych a wręcz miernych (czego przykładem jest ogromna popularność międzywojennej twórczości Wojciecha i Jerzego Kossaków). Chociaż jednak przeciętna znajomość sztuki, swego rodzaju podłoże dla kolekcjonerstwa nie było na ziemiach polskich zbyt korzystne, Chwalewik zebrał nazwiska zbieraczy w dwóch niemałych tomach<sup>7</sup>. Paradoksalnie lata międzywojenne są chyba najmniej znane pod tym względem. Generalnie można je widzieć jako kontynuację poprzedniego okresu, jeśli chodzi o dominację w upodobaniach amatorów sztuki polskiej, wszelako bez tak wielkich indywidualności wśród zbieraczy. Do ciekawszych postaci należał omawiany w tym tomie filozof i kolekcjoner warszawski Bronisław Krystall. Największe znaczenie miała z pewnością Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej zebrana przez artystów z grupy „a.r.”, przede wszystkim Władysława Strzemińskiego, Katarzynę Kobro, Henryka Stażewskiego oraz poetów Juliana Przybosia i Jana Brzękowskiego. Dzięki ich rozległym kontaktom w awangardowych środowiskach całej Europy – od Moskwy po Paryż – złożyły się na nią dzieła

---

6 Zob. T.F. de Rosset, *Polacy wobec sztuki francuskich impresjonistów i postimpresjonistów*, [w:] *Od Maneta do Gauguina. Impresjoniści i postimpresjoniści z Musée d'Orsay w Paryżu*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 2001, s. 26–47; tenże, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795–1918: między „skarbnicą narodową” a galerią sztuki*, Toruń 2005, s. 255–260.

7 E. Chwalewik, dz. cyt., *passim*.

podarowane przez takich artystów, jak m.in. Fernand Léger, Kurt Schwitters, Max Ernst, Hans Arp. Przekazana i włączona do miejskiego Muzeum im. Bartoszewiczów w Łodzi, została ona udostępniona na wystawie stałej w 1931 roku. Powstało w ten sposób pierwsze muzeum sztuki awangardowej na świecie (utworzone wcześniej Museum of Modern Art w Nowym Jorku do końca lat trzydziestych nie miało własnej kolekcji ani stałej wystawy)<sup>8</sup>.

Następnie w ciągu dziesięciu lat wojna i stalinizm doprowadziły do zniszczenia polskiego kolekcjonerstwa. Działania wojenne, okupacja niemiecka i sowiecka spowodowały rozproszenie i wręcz całkowitą zagładę wielu zbiorów, w tym większości skupionych w stolicy (kolekcje ordynackie i należące do osób pochodzenia żydowskiego)<sup>9</sup>. Po wojnie zaś kolekcjonerstwo, jako rozrywka arystokracji i burżuazji, miało zniknąć wraz z dawnym światem, a jego rolę przejąć państwowe muzea. Dekret o reformie rolnej z późniejszymi aneksami wyraźnie sugerował, że taka działalność będzie się odtąd sytuować poza prawem. Zbiory o wartości historycznej, artystycznej lub naukowej, a więc w zasadzie wszelkie, miały stać się własnością państwa; w tym kontekście złowieszczo brzmiał Dekret Krajowej Rady Narodowej z 1 marca 1946 roku mówiący o obowiązku rejestracji dzieł sztuki i im podobnych obiektów<sup>10</sup>. Służba Bezpieczeństwa skonfiskowała kolekcje Potockich z Krzeszowic (wprawdzie przygotowywane do wywiezienia za granicę) i Reyów z Przecławia, ustanowiono państwową kuratelę nad krakowskich muzeum Czartoryskich. Ponadto w ramach „bitwy o handel” zlikwidowano prywatny

---

8 D. Jurkiewicz-Eckert, *„Będziemy mieć to, co nie każda Europa ma”. Z historii powstania Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Współczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi w latach 1930-1932*, [w:] *Nowoczesność kolekcji*, T.F. de Rosset, A. Kluczevska-Wójcik, K. Lewandowska (red.), Toruń 2010, s. 245-270; zob. też J. P. Lorente, *Les musées d'art moderne ou contemporain: une exploration conceptuelle et historique*, Paris 2009, gł. s. 161-163.

9 Zob. W. Kalicki, M. Kuhnke, *Sztuka zagrabiona. Uprowadzenie Madonny*, Warszawa 2014.

10 Dekret PKWN o przeprowadzeniu reformy rolnej z 6.09.1944 roku wraz z rozporządzeniem ministra rolnictwa i reform rolnych z 1.03.1945 roku (tekst. jedn. DU 1945, nr 3, poz. 13 z późn. zm.); Dekret KRN o rejestracji i zakazie wywozu dzieł sztuki plastycznej oraz przedmiotów o wartości artystycznej, historycznej lub kulturalnej (DU 1946, nr 14, poz. 99).

obrót sztuką, w miejsce którego od początku lat pięćdziesiątych pojawiła się państwowa Desa<sup>11</sup>. Nowy ustrój społeczny nie przewidywał poważniejszej własności prywatnej, co rzecz jasna podcinało podstawy kolekcjonerstwa.

Szczęściem peerelowska realność od połowy lat pięćdziesiątych nie była aż tak restrykcyjna i kolekcjonerstwo, które jest głęboko zakorzenioną potrzebą ludzką, całkowicie nie zamarło, a nawet zaczęło się mozolnie odradzać. Jego sytuacja była jednak wielce szczególna, jako aktywność prywatna pozostawało bowiem w „szarej strefie” na granicy legalności (kolekcjonera ścigał kpt. Żbik w komiksie, a por. Borewicz w serialu telewizyjnym). Polskie malarstwo odnajdowało miejsce dla siebie w nielicznych tylko prywatnych kolekcjach (np. Wiesława Ochmana, Wojciecha Siemiona, Bolesława i Liny Nawrockich). Chyba częstsze były zbiory afrykańskich artefaktów przywożone przez wracających z kontraktów lekarzy i inżynierów (m.in. Wojciech Korabiewicz, Leszek Aleksandrowicz, Bogdan Szczygieł). Specyficznym dla tego okresu zjawiskiem były zespoły dzieł sztuki tworzone w ramach publicznych instytucji w zasadzie prywatnie, bo wedle całkiem osobistych programów. Budowali je dyrektorzy lub pracownicy muzeów: Ryszard Stanisławski w Łodzi, Mariusz Hermansdorfer we Wrocławiu, Aurelia Borucka-Nowicka w Bydgoszczy, a przede wszystkim Bożena Kowalska w Chełmie Lubelskim („Galeria 72”). Znaczące zbiory prywatne powstawały także na emigracji. Ich twórcom zawdzięczamy „odkrycie” i popularyzację jednego z istotniejszych obszarów naszego malarstwa, jakim była polska *école de Paris* (m.in. Tom Podl, Wojtek i Ewa Fibakowie, Marek Mielniczuk). Po 1989 roku natomiast, niejako w reakcji na miniony okres, kolekcjonowanie sztuki stało się ponownie sprawą „wyższych sfer”. Zrazu kojarzyło się z jakimś egzotycznym rytuałem, podczas którego szampanem pojono nowobogackich snobów we frakach i sukniach balowych, czyli z aukcjami, gdzie wymieniano zawrotne sumy, ale mało kto naprawdę kupował; był to też obszar nieuczciwych interesów, czego najgłośniejszym przykładem była historia spółki i kolekcji Art-B. Obecnie jednak można chyba mówić o nie najgorszym rozwoju polskich kolekcji, o czym świadczy chociażby kilka na-

---

11 S. Bóldok, dz. cyt., s. 176–181; swego czasu na sprawy te zwracałem uwagę w artykule *Malarstwo polskie w polskich kolekcjach prywatnych*, „Muzealnictwo” nr 49, 2008, s. 214.

zwisk poważniejszych zbieraczy, którzy chętniej publicznie ujawniają swoją pasję; są wśród nich Piotr Voelkel, Krzysztof i Dariusz Bieńkowscy, Grażyna Kulczyk, Krzysztof Musiał, Marek Roefler, Antoni Michalak<sup>12</sup>.

W ostatnich dziesięcioleciach XX wieku ideałem kolekcji artystycznej dla polskich amatorów, jej swego rodzaju kliszą jest, podobnie jak sto lat wcześniej, zbiór polskiego malarstwa. Inne obszary kolekcjonerstwa również budzą zainteresowanie (ceramika, broń itd.), ale status rodzimego malarstwa wydaje się tu najwyższy (wskazują na to katalogi aukcji i ceny wystawianych tam dzieł). Kolekcja taka łączy w sobie całe spektrum indywidualności i szerszych zjawisk w sztuce nowoczesnej od XIX stulecia, ze szczególną pozycją artystów szkoły monachijskiej, Młodej Polski, *école de Paris*, „kapiistów”. Osobny element o stale rosnącej popularności stanowi współczesna twórczość. Jest ona postrzegana przede wszystkim przez pryzmat klasycznych dyscyplin artystycznych, malarstwa i rzeźby drugiej połowy stulecia, praktycznie od końca wojny – z wyłączeniem wszelako epizodu socrealistycznego. Okres ten jest widziany jako represyjny wyłom w tradycji polskiej sztuki i z tego powodu mało akcentowany w prywatnych kolekcjach, a prawie nieobecny w zbiorach i na ekspozycjach muzealnych (także ze względu na generalnie słaby poziom artystyczny, czasem tylko wyższy) – zupełnym wyjątkiem jest zainaugurowana w 1994 roku galeria w Muzeum Zamoyskich w Kozłówce (w dawnej powozowni zespołu pałacowego). Innym obszarem wykluczenia, obecnie znacznie mniej rygorystycznego niż socrealizm, jest neoawangarda lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Dla peerelowskiego establishmentu artystycznego były to głównie nieodpowiedzialne wybryki podważające tradycyjne wartości artystyczne, a przez to zagrażające delikatnej równowadze, jaką narodowa kultura wywalczyła sobie jakoby po zniesieniu stalinizmu<sup>13</sup>. Przy tym dzieła te, często o efemerycznym charakterze bądź trudne w odbiorze przez odrzucenie powszechnie przyjętych wyglądków i estetyki dzieła, były kolekcjonowane głównie w wąskich kręgach środowisk artystycznych (np. zbiory Józefa Robakowskiego, Jarosława Kozłowskiego,

---

12 T.F. de Rosset, *Malarstwo polskie w polskich kolekcjach prywatnych*, s. 214.

13 Zob. na ten temat: A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012.

Kolekcja Osiecka Muzeum w Koszalinie)<sup>14</sup>. Znikome zainteresowanie zbieraczy budzi także sztuka niepolska. O ile jednak dawniej, w epoce rozbiorów dotyczyło to w zasadzie wszystkiego, co nie miało polskich odniesień ze względu na domniemany brak dostatecznej doniosłości z perspektywy narodowej, o tyle w XX wieku te w jakimś sensie negatywne konotacje ustąpiły miejsca jedynie różnie uzasadnianemu brakowi zainteresowania<sup>15</sup>.

Chyba dobrze się stało, że XX wiek dla Polaków trwał w istocie tylko siedemdziesiąt lat: od odrodzenia państwa w roku 1918 do odzyskania niepodległości w 1989. Jeśli chodzi o kolekcjonerstwo sztuki w Polsce, był on wielce burzliwym okresem przejściowym i na dobrą sprawę tylko jakby ogniem łączącym stulecie XIX z XXI. Jedno było stuleciem kształtowania się i krystalizacji swoistego, nieraz zbyt ksenofobicznego, ale wyraźnego i ciekawego oblicza kolekcjonerstwa, drugie nie dało mu jeszcze w pełni objawić swego charakteru, ale już można w nim dostrzec pewną pozytywną skłonność do autorefleksji. Obecnie tradycyjne zbiory artystyczne skoncentrowane na rodzimym malarstwie, rzeźbie, grafice itd. są wcale nie mniej imponujące niż gromadzone przed stu laty. Coraz większa jest jednak również świadomość, że gruntowne przemiany, jakie sztuka przechodzi od kilkudziesięciu lat, nie tylko całkiem zmieniły ją samą, ale także wywołały konieczność innego jej kolekcjonowania; funkcjonuje ono obok tradycyjnej postaci kolekcji, której bynajmniej nie wyparło, pozbawiło jednak dotychczasowego monopolu na zawłaszczanie sztuki<sup>16</sup>.

---

14 *Kolekcja Multimedialna Galerii Wymiany Józefa Robakowskiego*, Muzeum Sztuki w Łodzi 6.10-26.12.1998, Łódź 1998; *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981*, R. Ziarkiewicz (red.), Koszalin 2008.

15 Uczestnicy dyskusji panelowej podczas naukowej konferencji „Kolekcjonerstwo polskie XX i XXI wieku” koncentrację polskich kolekcjonerów na sztuce rodzimej motywowali lepszym niż obcej sztuki rozumieniem i znajomością oraz niższymi na ogół cenami, a także możliwością „odkryć” kolekcjonerskich, co ułatwiała swego czasu niewielka znajomość sztuki polskiej w Europie (CSW „Znaki czasu”, Toruń, 20-21.11.2014).

16 Zob. na ten temat: T.F. de Rosset, *Czy kolekcja sztuki musi być artystyczna?*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” XLIII, Toruń 2012, s. 41–54; tenże, *Kolekcja artystyczna: geneza, rozkwit, kryzys*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” XLV, Toruń

Akceptacja, z jaką spotyka się współczesna twórczość, akceptacja odmiennego rozumienia dzieła, procesu twórczego i społecznej roli artysty stanowi być może mniejszy problem dla niezbyt licznego grona prywatnych amatorów, takich jak Grażyna Kulczyk bądź kilka innych osób, z pewnością znacznie mniej zasobnych, ale ściślej związanych ze środowiskami artystycznymi. Inaczej jest w przypadku zbiorów publicznych, na przykład regionalnych kolekcji sztuki współczesnej powstałych w ramach centralnego programu „Znaki Czasu”, opartego na wzorach etatystycznego kolekcjonerstwa francuskiego. Właśnie publiczny charakter instytucji (publiczne środki finansowe) bardzo często utrudnia recepcję współczesnych realizacji, szczególnie gdy oddalają się od tradycyjnej idei dzieła<sup>17</sup>. Budowaniu tych kolekcji i ich eksponowaniu towarzyszą niemal te same sytuacje, gesty i wypowiedzi, co przed laty „na Zachodzie”. Uważny obserwator sceny artystycznej może dostrzec tu i utyskiwanie na uzurpację roli przynależnej artystom przez kuratorów, i oskarżanie artystów o hochsztaplerstwo, i podważanie szczerości intencji, kompetencji i wreszcie wartości promowanej sztuki – toteż w sporej części pozostają one dość tradycyjne. Bardzo ciekawe koncepcje kolekcjonerstwa pojawiły się natomiast w kilku innych instytucjach: krakowskim MOCAK-u i warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej oraz na marginesie ekspozycyjnej działalności Bunkra Sztuki w Krakowie, fundacji Vlep[v]net albo Bęc Zmiana w Warszawie.

---

2014, s. 253-277; tenże, *Kolekcjonować sztukę współczesną*, [w:] *Kolekcja toruńska Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu”*, A. Markowska (red.), Toruń 2013, s. 31–43.

17 Zob. na temat Narodowego Programu Kultury „Znaki Czasu”: K. Jagodzińska, *Czas muzeów w Europie Środkowej. Muzea i centra sztuki współczesnej (1989–2014)*, Kraków 2014, s. 301–319; uczestnictwo w Radzie Programowej CSW w Toruniu (2006–2010) pozwoliło mi zaobserwować i pełen najwyższej rezerwy z jednej strony, i zbytniego entuzjazmu z drugiej stosunek do niektórych dzieł współczesnych twórców.

**ABSTRACT:****On Polish artistic collections in the 20th century**

Referring to a metaphor by Brian O'Doherty about the Earth as seen from departing spacecraft, the author has synthesised Polish collections from the 20th century. In this history this very turbulent period was a transitional passage which served as a link between the 19th and 21st century. The former was the century when the collections shaped and crystallised their own image, sometimes too xenophobic but still clear and interesting, whereas the latter has not yet revealed its true character. The period between them was filled with hope, destruction and reconstruction. During that time, the ideal of artistic collection for Polish amateurs, a sort of cliché of it, is a collection of Polish paintings (with a particular emphasis on the artists of the Munich school, 'Young Poland', and then the *École de Paris* and the 'Kapists'); other fields of collecting also arouse interest (ceramics, weapons, etc.) but the status of local painting doubtlessly remains highest. During the interwar period, only an international collection by artists from the 'a.r.' Group exhibited at the Museum in Łódź responded to the outstanding period at the beginning of the century when the image of Polish art and its aesthetic canon crystallised and was reflected in the collections of Ignacy Korwin-Milewski, Edward Aleksander Raczyński and Feliks 'Manggha' Jasiński, Dominik Wittke-Jeżewski and Edward Reicher. Nonetheless, during World War II and the Stalinist terror, Polish collections were destroyed; they were painstakingly restored in the Communist period, but only after 1989 could they freely develop and continue the stylistic traditions which to an enormous extent had been brutally terminated.

TOMASZ F. DE ROSSET

Historyk sztuki, muzeolog, profesor UMK w Toruniu, kierownik Zakładu Muzealnictwa w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa oraz Studiów podyplomowych w Zakresie Zarządzania i Ochrony Kolekcji Muzealnej; badacz i znawca historii i teorii kolekcjonerstwa i muzealnictwa, autor wielu publikacji z tej dziedziny; członek ICOM, Rady Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Rady Naukowej „Muzealnictwa”.



**TOMASZ F. DE ROSSET**

Art historian, museologist, professor at Nicolaus Copernicus University in Toruń, Head of Museology Department at the Institute for Monuments and Conservation and Postgraduate Studies in Managing and Protecting Museum Collections; researcher and expert in history, the theory of collecting and museology, author of many field publications; member of ICOM, the Council of the Leon Wyczółkowski District Museum in Bydgoszcz, and the Editorial Council of the *Museology Annual*.

## INDEKS OSOBOWY

- Abakanowicz Magdalena 173, 175  
 Aberdam Alfred 111  
 Akermann Janusz 65  
 Aleksandrowicz Leszek 123, 253  
 Alfonsi Memo 171  
 Alkiewicz Jan 72, 77, 78, 80  
 Ambroziewicz Wiktor 112  
 Anders Henryk 149  
 André Edouard 124  
 Andrzejewski Jerzy 101  
 Anigstein Ludwik 116  
 Apollinaire Guillaume 125  
 Armin Kazimierz 116  
 Arpad Kowalski Marek 126  
 Arp Hans 252  
 Assman Aleida 183  
 Augustynowicz Aleksander 57  
 Axentowicz Teodor 104
- Bacquart Jeana-Baptiste 132  
 Bailly Rosa 104  
 Baj Enrico 91  
 Baka-Theis Małgorzata 11, 16, 120,  
 121, 125, 135  
 Bałdyga Janusz 64  
 Bałzukiewicz Bolesław 105  
 Band Max 111  
 Baranowicz Edward 25, 43  
 Barącz Erazm 32, 43  
 Bartel Bronisław 58  
 Bartolozzi Francesco 75, 77  
 Bartoszewicz Julian 26, 83, 84, 86,  
 87, 92  
 Bartoszewicz Kazimierz 26, 32, 83,  
 84, 86, 87, 92  
 Bartoszyńska-Potemska Albina 59,  
 60  
 Basaldella Afro 138  
 Bassani Ezio 126, 133  
 Bauer Anna Maria 64  
 Bąbiak Grzegorz 146  
 Beaton Cecil 141  
 Beekhuizen Willem 130  
 Beksiński Zdzisław 101
- Benjamin Walter 24  
 Berdyszak Marcin 64, 66  
 Bereś Jerzy 186  
 Berlewi Henryk 109  
 Bersohn Mathias 31, 32  
 Beuys Joseph 170  
 Białas Marcin 65  
 Białecka Beata Ewa 159, 161  
 Biasi Alberto 173  
 Biegas Bolesław 96, 104, 105  
 Bielska-Łach Monika 207  
 Bieniecki Bernard 120  
 Bieńkowski Dariusz 254  
 Bieńkowski Krzysztof 254  
 Bilińska Anna 104  
 Blacharska Wiktoria 120, 122  
 Black Franciszek 57, 98, 105  
 Blier Suzanne 133  
 Blumberg Rudolf 96  
 Bobrowska-Jakubowska Ewa 11, 16,  
 94, 95, 97, 103, 109, 112, 113,  
 114  
 Bobrowski Andrzej 66  
 Boesch Bruno 218  
 Bogucki Janusz 164  
 Bogusz Marian 61, 90, 92, 184, 187  
 Bojarski Ryszard 121, 135  
 Bolimowska Wiesława 122  
 Boidok Sławomir 28, 40, 41, 45, 49,  
 146, 149, 222, 248, 253  
 Boratyński Emil 104  
 Borowiecki Stefan 72  
 Borowski Waclaw 148, 150  
 Borowski Włodzimierz 186  
 Borucka-Nowicka Aurelia 59, 60, 61,  
 62, 63, 67, 253  
 Borucki Kazimierz 59, 60  
 Borzobohaty Wojciech 109  
 Boski Paweł 120  
 Boucher François 104  
 Bouman Hans 101  
 Boznańska Olga 33, 41, 46, 50, 51,  
 98, 102, 104, 105, 106, 107, 109,  
 110, 114, 161

- Bożyk Marta 65  
Brançusi Constantin 139  
Brandel Konstanty 96, 98, 104, 106,  
108, 114, 152  
Braque Georges 137  
Brażewicz Stefan 119, 134  
Breitwieser Stéphane 200  
Breton André 125  
Brin Irene 138  
Brodnicki Jerzy 96, 110  
Brosig Alfred 70, 71, 73, 74, 76, 77,  
78, 79,  
Brown Keiffer Elaine 141  
Brudzyński Tadeusz 105  
Brueghel Pieter 198  
Brukwicki Jerzy 158  
Brunsz Artur 187  
Brus-Malinowska Barbara 108  
Bruszewski Wojciech 64  
Brzęczkowski Stanisław 58  
Brzękowski Jan 251  
Brzoska Sławomir 66  
Brzozowski Tadeusz 175  
Buchalik Lucjan 118, 119, 128, 129  
Budrewicz Olgierd 127  
Bugiel Jean 108  
Bugiel Włodzimierz 107  
Bujak Jan 117  
Bujok Elke 133  
Burnham Bonnie 206  
Burri Alberto 138  
Buschman Georg 117  
Buyko Bolesław 107  
  
Caputo Maria 106  
Caputo Gildo 106  
Carducci Giosuè 106  
Carle'a van Loo 104  
Carmi Eugenio 173, 175  
Carolus-Duran (Charles Émile  
Auguste) 29  
Carter Karen 94  
Caruso Bruno 138  
Cassel Axel 101  
Celej L. 129  
Ceroni Ambrogio 101  
Cerrodo Fabian 101  
  
Cessaca Leon 124  
Chagall Marc 140, 142  
Chapiro Jacques 111  
Charazińska Elżbieta 42  
Chatelain Françoise 217  
Chatelain Jean 217  
Chelmoński Józef 41, 47, 51, 107,  
110, 151, 152, 249  
Chiggio Ennio 171  
Chlebowski Stanisław 102, 104  
Chmielewska Agnieszka 149  
Chmielewski Bogdan 63  
Chociszewski J. 76  
Chodowiecki Daniel 73  
Chojnacka Barbara 11, 16, 53, 54,  
56, 69  
Choromański Michał 96  
Choroszczo Lunia (Ludwika) 101  
Chrostowska Halina 62  
Chwalewik Edward 23, 33, 37, 72, 76,  
249, 250, 251  
Ciecierski Tomasz 175  
Cierplikowski Antoni 109  
Cieśliewicz Roman 97  
Cieślińska-Kawecka Agnieszka 65  
Ciołek Erazm 183  
Clavé Antoni 139  
Cohen Hermann 153  
Cole Michael W. 133  
Conrad (Kosmański Konrad) 112  
Corbey Raymond 125  
Couret-Kulaszyńska Zofia 99  
Crevaux Jules 124  
Cuttoli Marie 137, 140  
Cyankiewicz Zdzisław 98, 152  
Cybis Jan 106  
Czachórski Władysław 151, 152  
Czajkowski Józef 196  
Czajkowski Stanisław 55  
Czapska Bernadetta 237, 238  
Czapski Józef 96, 101, 105  
Czartoryski Adam 76  
Czermański Zdzisław 106  
Cześniak Henryk 101  
Czóbel Bela 111  
Czubiński A. 78  
Czyżewicz Michał 117

- d'Annunzio Gabriel 106  
D'Assia Enrico 138  
Dali Salvador 138, 140  
Danysz Jan 109, 116  
Darkowska-Nidzgorski Olenka 123  
Davida Jeana 121  
Dąbczańska Helena 31, 32  
Dąbrowski Wiesław 104  
de Amicis Edmund (Edmondo De Amicis) 106  
de Chirico Giorgio 138  
de la Fresnaye Roger 137, 139  
de Montfort Henri 104  
de Peyster Kip Carola 141  
de Pignol Paul 101  
de Rosset Tomasz Feliks 10, 12, 15, 18, 40, 41, 53, 102, 126, 144, 182, 189, 251, 252, 254, 255, 257, 258  
de Varine Hugues 205, 206  
de Wyzewa T odor (Wyżewski T odor) 250  
Decaux Roger 101  
Deczyński Krzysztof 161, 162, 165  
Degas Edgar 137  
del Corso Gasparo 138  
Delaporte Louis 124  
Demiński Stefan 72  
Denisiuk Jarosław 187  
Derain Andrée 124, 137  
Dervault Louise 111  
Dev ria Eug ne 104  
Dębicki Ludwik hr. 22  
Dibbets Jan 172, 175  
Dłubak Zbigniew 175  
Dmochowski Piotr 101  
Dmochowski Zbigniew 121, 135  
Dobiszewski Tomasz 66  
Dobrowolski Tadeusz 54, 82, 83, 86  
Dohnal Wojciech 118  
Domaszewski Bogusław 128  
Dominik Tadeusz 59  
Drexler Luna 107  
Drobnik Jerzy 72  
Dubiński Krzysztof 134  
Dudziński Jerzy 118  
Dufy Raoul 140  
Dumas Stéphane Erouane 101  
Dunikowski Xawery 109, 148, 155, 163  
Dunin Janusz 84  
Dunin-Borkowski Jerzy 232  
Dutourd Jean 112  
Dwurnik Edward 63  
Dybowski Jan 116  
Dygdała-Kłosińska Barbara 57  
Działyński Tytus 76  
Dziamski Grzegorz 183  
Dzięgiel Leszek 119  
Eichler Witold 117  
Einstein Albert 239  
Einstein Carl 125  
Ekiert Jan 96, 105  
Eleszkiewicz Stanisław 109  
Epstein Henryk 109  
Ernest-Kosmowski Edmund 96, 98, 99  
Ernst Max 252  
Errington Shelly 127, 128  
Erzepki Bolesław 72  
Eug ne Delacroix 104  
Fałat Antoni 225  
Fałat Julian 47, 57, 151, 152, 249  
Faraut Felix 124  
Fautrier Jean 139  
Feder Adolph 95  
Fedorowicz Jerzy 182, 183, 184  
Fenrych Wiktor 118  
Fibak Ewa 108, 253  
Fibak Wojciech 108, 222, 253  
Fijałkowski Stanisław 162, 173, 175  
Fik Marta 95  
Filipowiak Władysław 118  
Fini Leonor 106  
Fischer Helma 76  
Fischer Werner 130  
Fisher Joel 176  
Flejterski Stanisław 118  
Foltzer Marta 95  
Formanowicz Leon 72  
Freud Zygmunt 239  
Freyd Aleksander 116  
Friesz Othon 137

- Gajewski Teodor 58  
Garasiński M. 152  
Gardocka T. 222  
Garlińska-Zembrzuska Hanna 40, 45, 46, 50  
Garliński Czesław 28, 41  
Garliński Stefan 46  
Gašiorowski Zygmunt 98  
Gebethner Stanisław 151  
Gembarzewski Bronisław 26, 42  
Gérôme Jean-Léon 29  
Gerson Wojciech 22, 104  
Gessner Janina 58  
Giedroyc Jerzy 105  
Gierowski Stefan 61, 176  
Gieryski Maksymilian 161  
Gieryszewski Ryszard 65  
Ginzberg Denyse 132  
Ginzberg Mark 132  
Giżycki Jerzy 116, 117  
Giżyński Kamil 135  
Glass Alina 44, 149  
Glass Jakub 44, 149  
Glicenstein Henryk 148  
Gładysz Mieczysław 117  
Głowacki Janusz 169, 179  
Godebska Misia 140  
Godebski Cyprian 105, 107  
Gojżewska Joanna 11, 16, 143  
Golat Rafał 214  
Goldberg-Górski Franciszek 44, 149, 250  
Gorlak Zbigniew 65  
Gostomski Zbigniew 62, 186, 187  
Gottlieb Leopold 104, 108, 139  
Gourdin Charles 112  
Götza Karl Otto 91  
Grabowski Mateusz 170  
Grabowski Stanisław 98  
Graham-Dixon Andrew 229  
Greuze Jean-Baptiste 104  
Gris Juan 137  
Groblewska Karolina 237  
Grocholski Z. 95  
Grohman Henryk 36  
Gronkowski Camille 104  
Grottger Artur 103, 162, 164  
Grunert Paweł 66  
Gruszczynski Arek (Arkadiusz) 186  
Grygar Milan 173, 176  
Grzyb Ryszard 63  
Grzonkowska Joanna 13, 18  
Grzywnowicz Stanisław 121  
Gulbinowicz Henryk 204  
Gumińska B. 43  
Gumowski Maciej 47  
Gurlitt Cornelius 200  
Gustowska Izabella 64, 66, 67  
Gutnajer Abe (Abel) 28, 151  
Guyski Marcel (Marceli) 103, 105  
Gwozdecki Gustaw 104, 108, 109  
Gwoździewicz Paulina 207  
Haak M. 71  
Halicka Alicja 108, 139  
Hals Frans 250  
Hamy Ernest Théodore 124  
Hanft Chaim 148  
Hann Chris 121  
Hańderek Grzegorz 65  
Harmand Jules 124  
Hast Holy 130  
Hayden Henryk 96, 112  
Hélion Jean 169, 176  
Hellier Isabelle 111  
Hensel Joanna 144  
Herbst Stanisław 42, 44  
Herling-Grudziński Gustaw 105  
Herman Juliusz 29, 44, 144, 250  
Hermansdorfer Mariusz 253  
Herszaft Adam 151  
Hertz Zygmunt 105  
Hildebrand 200  
Hildt Renée 104  
Hillemacher F. 78  
Hiller Karol 90, 92, 170  
Hłasko Marek 105  
Hoffman Malvina 139  
Holcberger Jan 86  
Hołówko Tadeusz 154  
Horbaczewska Jadwiga 81  
Horner Alice 126  
Horowitz Leopold 33  
Huczkowski Jerzy 221, 227, 232

- Hulewicz Jerzy 80
- Hłakowicz Napoleon 103
- Indovino Izabella 132
- Iwanicki Kazimierz 32
- Jabłczyński Feliks 77
- Jabłoński Tadeusz 33
- Jach Aleksandra 87, 170, 179, 180
- Jackiewicz-Kaczmarek Alina 65
- Jackowski Stanisław 105
- Jagodzińska Katarzyna 256
- Jahl Władysław 96, 108
- Jakimowicz A. 60
- Jakowicz Jan 19
- Jakubowski Bogdan 108
- Jakubski Antoni 132
- Jamontt Bronisław 109
- Janarek Agnieszka 129
- Janikowski Leopold 116, 135
- Janikowski Mieczysław 96, 105, 109
- Janty-Połczyński Roman 44
- Januszewski Witold 96, 98, 100, 112
- Januskiewicz Edward 116
- Januskiewicz Maria 116
- Januskiewicz Marian 117
- Jarecka Dorota 166
- Jarocki Władysław 55
- Jaroczyński Marian 76
- Jaromski Marek 65
- Jaroszewski Tadeusz 144
- Jasieński Feliks „Manggha” 19, 20, 27, 31, 32, 33, 36, 37, 43, 51, 83, 249, 257
- Jasieński Jerzy 117, 134
- Jastrzębowski Wojciech 106
- Jaszczerski Józef 195
- Jaworska Władysława 102, 110
- Jedliński Jaromir 170
- Jeleński Konstanty Kot 100, 106
- Jocz Paweł 97
- Jurgielewicz Wanda 105
- Jurkiewicz-Eckert Dorota 252
- Kacprzak Dariusz 81
- Kalicki Włodzimierz 252
- Kalina Andrzej 65
- Kalina Jerzy 64, 66
- Kalinowski Adam 64
- Kałamański Sebastian 129
- Kamocki Janusz 116
- Kandziora Karol 72
- Kantor Tadeusz 162, 186
- Kapliński Leon 102, 104
- Karásek Jiří 250
- Karłowicz Jan 21, 37
- Karwowska Elżbieta 144
- Kasfir Sidney 127, 128
- Kasprzyk-Bilal Teresa 100, 101
- Kauffman Ludwik 148
- Kauffmann Angelika 77
- Kawiak Tomek 97
- Kądziała Małgorzata 120
- Kergur Stefan 104
- Kessel J. 112
- Kędziora Monika 189, 190, 191
- Kidner Michael 176
- Kisielewski Andrzej 125
- Kisielewski Stefan 105
- Kisling Moïse (Mojżesz) 69, 108, 109, 112, 139,
- Kissinger Henry 237
- Kitowska-Łysiak Małgorzata 158
- Klajbor Ewa 128, 134
- Klaman Grzegorz 66
- Kleczkowski Adam 72
- Klee Paul 137
- Klementowska Izabela 229, 235, 239
- Klimaszewski B. 95
- Klimt Gustaw 223
- Kluczevska-Wójcik Agnieszka 10, 15, 27, 38, 43, 53, 252
- Kluza Danuta 172
- Kłudkiewicz Kamila 10, 15, 41, 52
- Kobro Katarzyna 92, 92, 163, 174, 251
- Kobzdej Aleksander 166
- Kolbusz Marta 128, 129, 131, 135
- Kolbusz Wawrzyniec 128, 129, 131, 135
- Kolszewski Konrad 72
- Kołodziejczyk Ryszard 144
- Komornicki Stefan 82
- Konopacki Adam 224

- Konstantynów Dariusz 46, 47  
Kopciwicz Inga 67  
Kopera Feliks 25, 37, 42, 217  
Korabiewicz Waław 115  
Korabiewicz Wojciech 253  
Koralewski Tadeusz 100, 101  
Korcowski Bogdan 97  
Kordiak-Piotrowska Joanna 165  
Korolkiewicz Łukasz 67  
Korwin-Milewski Ignacy 249, 257  
Korzeniewski Stanisław 57  
Kosałka Jerzy 188  
Kosińska Anna 123  
Kosiński Cyprian 123  
Kossak Jerzy 251  
Kossak Juliusz 40, 47, 50, 151, 152  
Kossak Wojciech 41, 151, 152, 251  
Kostecki Leon 104, 110  
Kosteczko-Grajak Monika 66  
Kościszko Tadeusz 84  
Kowalewski K. 151  
Kowalewski Paweł 63  
Kowalska Bożena 12, 17, 53, 253  
Kowalska Ewa 184  
Kowalski Grzegorz 64  
Kowalski Wojciech 10, 12, 15, 17, 204, 207, 218, 219, 225, 237  
Kozak Witold 20  
Kozakowska-Zauchta Urszula 109  
Koziorowska Jolanta 119  
Koziorowski Leszek 236  
Kozłowski Jarosław 64, 66, 67, 186, 254  
Kramarek Irena 204  
Kramer Henri 127  
Kramsztyk Roman 55, 108, 109, 111  
Krasicki Andrzej jr 194  
Krański Edward 109  
Krasnodębska Joanna 106  
Kraszewski Józef Ignacy 21, 22  
Kronenberg Leopold 32, 33  
Kroplewska-Gajewska Anna 11, 17, 157, 161, 168  
Kruczek Lidia 166  
Kruger Loren 125  
Kruk Ryszard 12, 18, 241  
Krygier Stefan 176, 183  
Kryński Adam 21, 37  
Krystall Karol 155  
Krystall Bronisław 11, 17, 44, 144, 145, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155  
Krywult Aleksander 28  
Krywult Jan 26  
Krzyształowicz Franciszek 44  
Krzyształowicz Józefa 44  
Krzyżanowski Stanisław 23, 150  
Kubalska-Sulkiewicz Krystyna 48, 207  
Kubarska Anna 123  
Kubarski Leon 123  
Kucharski Ryszard 225  
Kuczyński Antoni 116, 122  
Kuglin Jan 72  
Kuhnke Monika 252  
Kujawski Jerzy 81, 90, 91, 92, 112  
Kukuczka Jacek 118, 119, 123  
Kulczyk Grażyna 50, 232, 254, 256  
Kulik Zofia 66  
Kulisiewicz Tadeusz 172  
Kuna Henryk 148, 155  
Kurant Agnieszka 188  
Kurc-Maj Paulina 11, 16, 87, 92, 93, 170  
Kwiatkowski Gerard (Blum Jürgen) 185, 187, 188  
Kwiatkowski Jean 101  
Kwiatkowski Teofil 103, 104, 111  
Kwiek Paweł 186  
Lach Lachowicz Natalia 66  
Lachaise Gaston 139  
Lachowicza Andrzej 66, 173  
Lailier Richard 101  
Lam Władysława 55  
Lamp 110  
Lanckoroński Karol 250  
Landau Józef 250  
Landau Zygmunt 111  
Landau-Czajka Anna 154  
Larousse Pierre 20  
Lasota Agnieszka 66  
Laszczka Konstanty 105  
Latanowicz Stanisław 72, 74, 75, 80  
Lauder Ronald 223

- Laurencin Marie 140  
 Lebenstein Jan 97, 100, 105, 109, 139  
 Léger Fernand 137, 140, 252  
 Legutko Zbigniew 222  
 Leitgeber Witold 104  
 Lenartowicz Teofil 103, 105  
 Lencewicz Stanisław 27  
 Lentz Stanisław 151  
 Lepła Anastazy 105  
 Letko Paweł 120  
 Lewandowska Katarzyna 53, 252  
 Lewandowski Andrzej 105  
 Lewandowski Leszek 64  
 Lewenstern Eugeniusz 44, 149  
 Lewenstern Zofia Ewelina 149  
 Lewicki Jan Nepomucen 77  
 Libera Zbigniew 64  
 Lille Ludwik 96, 98, 105  
 Linde Samuel Bogumił 20, 21  
 Linke Bronisław 172  
 Lipecki S. 84  
 Lipska Sara 109, 139, 140  
 Lis Józef 139  
 Lisik Grzegorz 129  
 Liszka Ewa 129  
 Long Véronique 44  
 Lorente Jesus Pedro 252  
 Lorenz Stanisław 42, 43, 44, 110  
 Loth Jerzy 116  
 Lovet-Lorski Boris 139  
 Lubawy Andrzej 10, 15  
 Lubomirska Maria Zdzisławowa 26  
 Lurczyński Mieczysław 96  
  
 Łabuza Andrzej 65  
 Łada-Cybulski Adam 32  
 Ładnowska Janina 169  
 Łapott Jacek 118, 119, 123, 124, 127, 128, 133  
 Łaryonowicz Jerzy 182  
 Ławniczakow A. 43  
 Łazarowicz Stanisław 212  
 Łazowski Zygmunt 120  
 Łempicka Leokadia 56, 57  
 Łobodowski Józef 105  
 Łobodziński Andrzej 173  
  
 Łopuszniak Władysław 96  
 Łubieński Stanisław 44  
 Łubowski Andrzej 67  
 Łuczak Adam 129  
 Łuczak Marek 193  
 Łukasiewicz Piotr 46  
 Łukasiewicz Władysław 31, 250  
 Łukomski Stanisław 77  
 Łukowicz Janusz 188  
  
 M. Antoni 193–196, 198–203  
 Maca Anna 64  
 Macharski Franciszek 32, 250  
 Machowski Jacek 120  
 Madeyska Arika 101, 106  
 Majewski Erazm 27  
 Majewski Piotr 13, 18  
 Makarewicz Zbigniew 185  
 Makiła-Polak Julianna 12, 17, 203  
 Makowiecki Tadeusz 49  
 Makowski Tadeusz 102, 104, 109, 139  
 Makowski Zbigniew 172  
 Malczewski Jacek 33, 47, 50, 51, 57, 151, 152, 162, 166, 249  
 Malczewski Rafał 106, 223  
 Małecki Witold 118, 119  
 Mamoń Marcin 131  
 Manet Édouard 29  
 Manteuffel-Szarota Anna 207  
 Marcoussis Louis (Markus Ludwik Kazimierz) 98, 137, 138, 139, 140  
 Marczak-Krupa Anna 144  
 Marepa Serenella 171  
 Markowska Anna 254, 256  
 Markowski Dariusz 225  
 Markowski Eugeniusz 161  
 Marszałek Waldemar J. 66  
 Maryanowski Antoni 72  
 Marylski Wojciech 117  
 Masłowski Stanisław 151  
 Matejko Jan 29, 35, 46, 47, 103, 150, 151, 162, 249  
 Matisse Henri 137, 142  
 Matta Echaurren Roberto Sebastian 91  
 Matuszewski Andrzej 183



- Mebel Claire 130  
 Mebel Frederick 130  
 Medyński Aleksander 42  
 Mehoffer Józef 90  
 Meiners Gianni 171  
 Menkes Zygmunt 111  
 Merkator Gerhardt 82  
 Merkel Jerzy 109  
 Messer Thomas 169  
 Męcina-Krzesz Józef 58  
 Mętlewicz Witold 198, 202  
 Michalak Antoni 11, 17, 157, 158,  
 159, 160, 161, 162, 164, 166, 167,  
 168, 254  
 Michalski Jan 164  
 Michałowski Piotr 150  
 Michel Bernard 30  
 Micke-Broniarek Ewa 42  
 Mielniczuk Marek 10, 15, 110, 253  
 Miga Bogdan 65  
 Mikina Ewa 169, 179  
 Mikulski Kazimierz 176  
 Miler Jacek 42  
 Miliszkievicz Janusz 10, 12, 15, 17,  
 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226,  
 227, 236  
 Miłosz Czesław 154  
 Minich Marian 81, 89, 90, 91, 92, 170  
 Miró Joan 138, 140  
 Mniszech Andrzej 104, 250  
 Mniszkówna Helena 34, 35, 38  
 Modigliani Amedeo 101, 140, 142  
 Modzelewski Jarosław 63, 64, 161  
 Modzelewski Roman 66  
 Mokwa Marian 55  
 Mondzain Simon 108, 109, 112, 114  
 Monet Claude 29, 137  
 Morawetz Gabriela 97  
 Morawski Stefan 169  
 Morawski Wojciech 27  
 Morel Henryk 187  
 Morellet François 172, 173, 174, 176  
 Mosiądz Zofia 97  
 Możdżeń Zbigniew 123  
 Mrożek Sławomir 105  
 Mulczyński Jarosław 43, 44, 45, 46  
 Murawska Agnieszka 248  
 Musiał Grzegorz 169, 179  
 Musiał Krzysztof 10, 14, 50, 108, 254  
 Music Antonio 139  
 Muter Mela 96, 98, 108, 109, 114  
 Myca Anna 64  
 Mycielski Ludwik 76  
 Nadelman Elie (Eliasz) 138, 140, 141,  
 148  
 Nadolska-Styczyńska Anna 116, 117,  
 118, 119  
 Natanson Aleksander 123, 129  
 Nawrocka Lina 108, 253  
 Nawrocki Bolesław 108, 253  
 Ndiaye Bara 120  
 Nehring Kazimiera 44  
 Nehring Leon 44  
 Nether Henryk Daniel 74  
 Nevadomsky Joseph 130  
 Nidzgorski Denis 123  
 Niedźwiecki Władysław 21, 37  
 Niegolewski Andrzej 76  
 Niemirowski Leopold 110  
 Niesiołowski Tymon 59  
 Niestrzębski Dariusz 131, 132, 135  
 Niewodniczański Tomasz 220, 223  
 Niewska Olga 57  
 Nikifor (Drowniak Epifaniusz) 106,  
 160, 195  
 Noakowski Stanisław 56, 57, 148,  
 151, 152  
 Noce V. 200  
 Norblin Jean-Pierre (Jan Piotr) 35,  
 104  
 Nowaczyński Adolf 33, 34  
 Nowak Zofia 149  
 Nowak-Jeziorański Jan 223, 224  
 Nowakowska-Sito Katarzyna 50, 149  
 O'Doherty Brian 248  
 O'Higgins Patrick 136, 137, 138, 139,  
 140  
 Oberländer Marek 106  
 Oberteuffer George 106  
 Ochman Wiesław 253  
 Ogorzelec Ludwika Grażyna 97  
 Ohly Kazimiera 134

- Ohly Rajmund 134  
 Ojrzyński Jacek 90, 170  
 O'Keefe Patrick J. 206, 217  
 Okińczyc Andrzej 159  
 Okrassówna Scholastyka Leokadia 72  
 Okręt W. 37  
 Olesiewicz Zygmunt (Olin Jean) 98  
 Oleszczyński Władysław 103, 105  
 Opalewski Zbyszek 187  
 Opałka Roman 97, 173, 176  
 Ordyńska Stefania (Ordyńska-Morawska) 98  
 Orhan Pamuk 229  
 Orłowska Walentyna 184  
 Orłowski Aleksander 75, 77, 78  
 Ortemska Eliza 200  
 Orzechowicz Bolesław 43, 250  
 Ossendowska Zofia 116  
 Ossendowski Antoni 116  
 Ostaszewska Monika 200  
 Oxenaar Rudi 172, 175  
 Ożóg Henryk 65
- Paczuska Katarzyna 67  
 Pajou Augustin 104  
 Pakulski Józef 62  
 Pałka Mariusz 65  
 Pankiewicz Józef 33, 98, 105, 108, 114, 151, 249  
 Papieski Leon 144, 250  
 Parkitny Mariusz 195  
 Partum Ewa 173  
 Pasieczny R. 224  
 Paszko Małgorzata 97, 101  
 Paszkowski Cezary 66  
 Pautsch Fryderyk 55  
 Pawlak Włodzimierz 17, 63, 64, 159, 161, 162, 165, 166, 167  
 Pawłowski Andrzej 182  
 Pawłowska Aneta 129  
 Pawłowska-Wilde Beata 243  
 Pearce Susan 148, 181  
 Peretz Adolf 44  
 Peretz Julia 44, 187  
 Petasz Paweł 187  
 Picasso Pablo 125, 137, 140, 142
- Piech-Kalarus Joanna 65  
 Pierzgański Ireneusz 173, 177  
 Pinart Alphonse 124  
 Piniński Leon 31, 43, 250  
 Piotrowska Monika 48  
 Piotrowski Józef 31  
 Piotrowski Maksymilian 58  
 Piwarski Jan Feliks 75  
 Plankensteiner Barbara 124  
 Pleskot Iwona 129  
 Płażewska Magdalena 28  
 Płoński Michał 74, 78  
 Podgajna Ewa 193, 194, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 202  
 Podkowiński Władysław 110, 150, 151, 249  
 Podl Tom 108, 253  
 Podyma Katarzyna 129  
 Poklewski Józef 40  
 Polak B. 78  
 Polo Faust 121  
 Pomian Krzysztof 25, 36, 181, 182, 183, 186, 189, 223, 227  
 Ponty Janine 97  
 Popczyk Maria 183  
 Popławski Stanisław 57  
 Potocki Jakub 44  
 Potworowski Gustaw 76  
 Prądyńska Ewa 119, 123  
 Prévot Myriam 106  
 Prochaska Franciszek 98  
 Prott Lyndel V. 206, 217  
 Prusak Waclaw 163  
 Przyboś Julian 91, 251  
 Przybylski Apolinary 149  
 Przyjemski Leonard 187  
 Przyjemski Leszek 64  
 Pułaski Franciszek 103, 104  
 Pułaski Kazimierz 84
- Rabinowitch Royden 177  
 Raczyński Edward Aleksander 33, 51, 249, 257  
 Radliński Wojciech 164  
 Raffray Achille 124  
 Rampazzi Teresa 171  
 Ray Man 141

- Rehman Antoni 116  
 Reicher Edward 31, 250, 257  
 Reicher-Sosnowski Tadeusz 44  
 Reinholdt Eleonora 105  
 Rekusz Małgorzata 65  
 Rembierz Marek 153  
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn 35  
 Renfrew Colin 205  
 Rennert Arthur 98  
 Renoir Auguste 29, 139  
 Reymont Władysław 33, 35, 36, 38  
 Ręczmin Marcin 157  
 Robakowski Józef 9, 14, 63, 66, 173, 177, 185, 254  
 Robert-Fleury Tony 102  
 Rodakowski Henryk 46, 103, 104  
 Rodin Auguste 29  
 Roefler Marek 108, 254  
 Rogoyska Maria 41, 48  
 Romankówna M. 83  
 Rouault 140  
 Romanowicz Kazimierz 99  
 Romanowicz Zofia 99  
 Römerowa Anna 58  
 Rosen Jan 151  
 Rosenstein Erna 177  
 Rosiński Zygmunt 44  
 Rosołowicz Jerzy 62  
 Rostkowska Teresa 170  
 Roś Jerzy 122  
 Rottermund Andrzej 232  
 Rousseau Henri 107  
 Rózsa Miklós 30  
 Rożek Marcin 57  
 Rubczak Jan 105, 114  
 Rubinstein Eva 172, 177  
 Rubinstein Helena 11, 16, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142  
 Rudnicki Tadeusz 110  
 Rupniewski Jerzy 57  
 Ruseler Ronald 101  
 Ruszczyc Ferdynand 249  
 Rychling Feliks 28  
 Rychter Tadeusz 26  
 Rydzek Tadeusz 197, 198  
 Ryszard Stanisław 32  
 Ryszkiewicz Andrzej 12, 18, 102, 109, 110, 199, 200, 228, 242, 243, 244, 245, 246  
 Rzewuska Ewa 134  
 Rzewuski Eugeniusz 128, 129, 134  
 Saciuk-Gąsowska Anna 12, 17, 170, 173, 180  
 Sadowski A. 67  
 Saidi Tingatinga Edward 128  
 Salamon-Radecka Agnieszka 11, 16, 71, 80  
 Sardeau Helene 139  
 Sárkány Mihaly 121  
 Sarnecki Zygmunt 28  
 Saryusz-Wolska Magdalena 183  
 Schulz Bruno 96  
 Schwitters Kurt 252  
 Sekuła-Tauer Ewa 57  
 Sempoliński Jacek 63, 159  
 Seuphor Michel 170  
 Seydoux Maily 101  
 Sieber Roy 127  
 Siedlecki Franciszek 149  
 Siedlecki Józef 31  
 Siemaszko Alfred 132  
 Siemion Wojciech 253  
 Siemiradzki Henryk 35, 46  
 Sienkiewicz Henryk 22, 34, 132  
 Sieroszewski Władysław 212  
 Simon Janek (Jan) 66  
 Sisley Alfred 29, 137  
 Siudmak Wojciech 97  
 Skalnik Peter 121  
 Skonieczka Dariusz 121, 129  
 Skorobohata-Stankiewicz Zofia 46  
 Slendziński Ludomir 109  
 Sławski Jan 72, 77, 80  
 Sławski Roger 77  
 Sławski Stanisław 72, 77, 80  
 Słoboda K. 87  
 Słonimski Antoni 147  
 Smoleński Władysław 22  
 Smolik Przemysław 83, 84, 85, 86, 87, 92  
 Smolikowski Seweryn 44

- Smoliński Adam 44  
 Smorąg M. 100, 107  
 Smólski Karol 44, 104  
 Sobczak J. 222  
 Sobczak Marek 63  
 Soberski-Zbroszczyk Grégoire 97  
 Sobociński Robert 101  
 Sobocki Leszek 159, 163, 164, 165,  
 166, 167  
 Sobol – Wejman Anna 65  
 Sokolewicz Zofia 117, 121  
 Sokołowska J. 87  
 Sołtysiak Maria 12, 18, 247  
 Sommaruga Angelo 106  
 Sommer Manfred 148, 181, 182  
 Sosenko Marek 224, 226  
 Sosnowska J. 48  
 Sójkowska D. 53  
 Stachowski Władysław 72  
 Stajuda Jerzy 177  
 Stamopoulou Lia 101  
 Stanisławski Jan 47, 107, 249  
 Stanisławski Piotr 163  
 Stanisławski Ryszard 12, 17, 91, 92,  
 169, 170, 171, 172, 174, 178, 253  
 Starak Jerzy 50  
 Starczewski Antoni 177  
 Starmach Andrzej 222  
 Starzyński Juliusz 41, 49  
 Stażewski Henryk 173, 177, 251  
 Stefański Bogdan 127  
 Steiner Christopher 126, 133  
 Stelmach Jerzy 164, 221, 227  
 Sterling Mieczysław 28  
 Stern Jonasz 178, 183  
 Sterpi Massimo 218  
 Stocking George Jr. 124  
 Stopa Roman 116  
 Strobel Marcin 225  
 Strubel René 101  
 Stryeńska Zofia 98, 148  
 Strzemiński Władysław 88, 90, 92,  
 173, 174, 251  
 Studziński Franciszek 28, 104, 109  
 Styka Adam 104  
 Styka Jan 104  
 Styka Tadeusz 104  
 Sudjic Deyan 229, 235, 239  
 Supruniuk Anna 95, 100, 108  
 Supruniuk Mirosław 95, 100, 108  
 Sutherland Graham 140  
 Swieykowski Emmanuel 29  
 Swinarski Artur Marja (Marya) 70  
 Swinarski Marian 40, 72  
 Sylwestrzak Hubert 123  
 Syrkowski Dariusz 66  
 Syska Ewa 72, 76  
 Szafrąński Sławomir 118, 120  
 Szapocznikow Alina 97, 108, 163  
 Szarek Ireneusz 224  
 Szczuka Mieczysław 88  
 Szczygieł Bogdan 122, 123, 135, 253  
 Szczygieł-Gruszyńska Bożena 123  
 Szelaż Marcin 185  
 Szerniewicz Bogdan 118  
 Szewczyk Agnieszka 166  
 Szmul Kryształ Izrael (Krystal) 146  
 Szolc-Rogoziński Stefan 116, 135  
 Szulc Stanisław 72  
 Szulc – Golska B. 76  
 Szurek Piotr 101  
 Szymanowski Waław 107  
 Szymańska Romana 70  
 Szymański Jan 104  
 Szwander R. 149  
 Ślewiński Władysław 102, 104, 107,  
 108, 109  
 Śleziński Krzysztof 153  
 Śliwińska Ewa 61  
 Świątkowska Bogna 188, 189  
 Świerz Stanisław 49  
 Świeykowski Alfred 105, 107  
 Świeykowski Emmanuel 249  
 Tańczuk Renata 160  
 Tarasewicz Leon 67, 162  
 Tatarczyk Tomasz 161  
 Tatarkiewicz Władysław 145  
 Tchelitchev Pavel 138  
 Tchorzewski Jerzy 178  
 Tegazzo Franciszek 75

- Teper Adam Piotr 97  
Terlikowski Włodzimierz 104, 106  
Teslar Antoni 98  
Themerson Franciszka 178  
Themerson Stefan 178  
Thornton Sarah 159  
Tichy Karol 96  
Tirri Anthony 130  
Titus-Carmel Gérard 173, 178  
Tkaczyk Krzysztof 125  
Tobota Marta 120  
Toeplitz Krzysztof Teodor 158, 159  
Tolysz Aldona 12, 17, 190, 192  
Tomalski Krzysztof 65  
Tomczek Klemens 65, 116  
Tomczyk Ryszard 188  
Torgovnick Marianna 133  
Treliński Jerzy 173  
Treter Mieczysław 24, 37, 47, 49, 249  
Triebler Piotr 58  
Trojanowska Alicja 118  
Troubetskoy Paul 104  
Troyat Henri 112  
Trybowski Ignacy 45  
Trzeciakowski Lech 43  
Tubaja Wojciech 188, 189, 190, 191  
Tumielewicz Czesław 66  
Turkowska Irena 129  
Turno Ludwika 72  
Turowski Andrzej 90, 112, 169  
Tuwim Julian 96  
Tycjan (Tiziano Vecelli) 35  
Tymowski Marek 119  
Tyszkiewicz Teresa 97  
Tzara Tristan 125
- Ujfalvy Charles-Eugène 124
- van Dyck Anton 198  
van Haardt Georges (Jerzy Brodnicki) 96, 105  
Venet Bernar 178  
Verlaine Julie 99  
Verneau René 124  
Vlaminck Maurice 125  
Voelkel Piotr 254  
Vorbrich Ryszard 118, 119
- Vrinat Robert 99
- Wadecki Stanisław 129, 131, 132, 135  
Wajda Andrzej 172, 178  
Walden Herwarth 30  
Waldorff Jerzy 146  
Walicki Michał 49  
Waller Susan 94  
Wańkiewicz Walenty 104  
Warhol Andy 229  
Warpechowski Zbigniew 64  
Wasilewska Diana 49  
Waśko Ryszard 64  
Wąsowicz Waclaw 148, 151, 155  
Weingart Joachim 109, 111  
Weiss Wojciech 150, 151  
Wejman Stanisław 65  
Wereszczakowa Karolina 44  
Wertheim Gustaw 149  
Wertheim Julia 149  
Westerdijk Peter 130  
Węclawski Andrzej 65  
Wielgus Barbara 172  
Wiener Charle 124  
Wiepszewski Mieczysław 119  
Wiercińska Janina 29, 45, 144, 149, 249  
Wierusz-Kowalski Alfred 223  
Wierusz-Kowalska Joanna 97  
Więcek-Wnuk Magdalena 187  
Wilder Hieronim 23, 31, 37  
Wilga Paweł 110  
Wilkowa Ligia 48  
Williams Elizabeth 124  
Wilmański Tomasz 64  
Winiarski Artur 10, 15, 112  
Winiarski Ryszard 62, 173, 178  
Winkler Konrad 49  
Winter Małgorzata 63  
Wiśniewski Atanazy 187  
Wiśniewski Mieczysław 187  
Witke-Jeżewski Dominik 36, 44, 51, 250, 257,  
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 31, 90  
Witkowski Sławomir 66  
Wittig Edward 103, 105, 110, 148, 155

- Witz Ignacy 59  
Wojciechowski Aleksander 30, 70  
Wojniakowski Kazimierz 104  
Wolanin Janusz 108  
Woleński Jan 153  
Woodhead Linda 137, 139  
Wostan Stanisław 98  
Woźniak Juliusz 187  
Woźniak Michał 53, 57, 66, 67  
Woźniak Ryszard 63  
Woźniak-Koch Milena 11, 17, 156  
Woźniak Wojciech 55, 57, 62, 64, 65, 67  
Woźnicki Kazimierz 104  
Wrotnowska Denise 104  
Wróblewska Marta 164  
Wróblewski Andrzej 158, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 167  
Wyczółkowska Franciszka 56  
Wyczółkowski Leon 33, 41, 47, 51, 53, 56, 58, 68, 103, 151, 152  
Wydźga Bohdan 44  
Wysocki A. 119  
Wyspiański Stanisław 47, 50, 150, 151, 249
- Zachorowska Maria 116  
Zadkin Ossip 137  
Zadworny Adam 193, 194, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 202  
Zagórski Kazimierz 130  
Zagrodzki Krzysztof 105
- Zak Eugeniusz 106, 108, 139, 222  
Zalasińska Katarzyna 207, 225, 226  
Zamoyski August 111, 148  
Zandbang Henryk Franciszek 44  
Zapolska Gabriela 250  
Zaradny Anna 66  
Zarębski Krzysztof 64  
Zawadowski Jan Waclaw 101, 104, 108, 109, 112  
Zawadzki Stanisław 72, 77, 78, 80  
Ząbek Maciej 118, 120  
Zborowski Leopold 101  
Zeidler Kamil 207  
Zemeckis Robert 232  
Ziarkiewicz Ryszard 255  
Zielenkiewicz Kazimierz Józef 98  
Zielińska Maria 104  
Zieliński Jerzy „Jurry” 162, 165–167  
Ziontek Cezary 128, 129, 130, 131, 135  
Ziółkowska Magdalena 87, 165  
Zirngibl Manfred 130  
Zmorzyński Wojciech 109  
Znatowicz Stanisław 123  
Zorach Rebecca 133  
Zuckerowa Lucy 33  
Zygarłowski Franciszek 72, 75, 76, 77, 80  
Żarnower Teresa 88  
Żeromski Stefan 34  
Żuławski Mirosław 127  
Żurowski Bogdan 129

Recenzent: prof. dr hab. Jerzy Malinowski

© Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2015

ISBN 978-83-64889-09-7

Redaktorzy naukowci: Tomasz F. de Rosset, Agnieszka Kluczevska-Wójcik,  
Aldona Tołysz

Koordynator projektu: Joanna Grzonkowska

Sekretarz wydawnictw: Robert Pasieczny

Redakcja wydawnicza i korekty: Danuta Murawska

Projekt serii wydawniczej NIMOZ: Piotr Safjan

Projekt i opracowanie graficzne okładki: Piotr Safjan

Skład i łamanie: Piotr Modelewski AKCES

Druk: Agencja Wydawnicza i Reklamowa AKCES Robert Nowicki

Wydawca: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów




Partner wydania **Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu**



Ilustracje na okładce: Wystawa „Bęc! Kolekcja”, Fundacja Bęc!Zmiana, 2011 r.,  
fot. Tomasz de Rosset; Stała *Galeria współczesnego malarstwa polskiego (1964-1975)*;  
Fragment ekspozycji z pracami Jerzego Rosłowicza, Jana Berdyszaka, Henryka  
Stażewskiego, w głębi m.in. Stefana Gierowskiego. Archiwum Muzeum Okręgowego  
im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy.

Zdjęcia w książce pochodzą od Autorów artykułów

Biblioteka Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów 007

The page features a complex abstract graphic design. At the top, there are five horizontal colored bars: purple, red, green, orange, and magenta. Below these, a series of vertical grey lines of varying heights and widths intersect with horizontal grey bars, creating a stepped, architectural-like structure. The text is centered within this structure. At the bottom, there are more colorful blocks and lines, including a large red block on the right side.

XX WIEK W DZIEJACH KOLEKCJI W POLSCE BYŁ  
BURZLIWYM OKRESEM PRZEJŚCIOWYM I OGNIWEM  
ŁĄCZĄCYM STULECIE DZIEWIĘTNASTE Z DWUDZIESTYM  
PIERWSZYM. JEDNO BYŁO CZASEM KSZTAŁTOWANIA  
SIĘ I KRYSZALIZACJI ICH SWOISTEGO, NIERAZ ZBYT  
KSENOFOBICZNEGO, ALE WYRAŹNEGO I CIEKAWEGO  
OBLICZA, DRUGIE NIE W PEŁNI OBJAWIŁO JESZCZE  
SWÓJ CHARAKTER. EPOKĘ MIĘDZY NIMI WYPEŁNIŁY  
ZAŚ NADZIEJE, ZNISZCZENIE I ODBUDOWYWANIE. SZKICE  
ZAWARTE W NINIEJSZYM TOMIE STANOWIĄ REFLEKSJĘ  
NAD WSPOMNIANYMI ZAGADNIENIAMI.