



MIŁOŚNICTWO RZECZY

STUDIA Z HISTORII KOLEKCJONERSTWA NA ZIEMIACH POLSKICH W XIX WIEKU

POD REDAKCJĄ
KAMILI KŁUDKIEWICZ I MICHAŁA MENCFELA

BIBLIOTEKA NARODOWEGO INSTYTUTU MUZEALNICTWA I OCHRONY ZBIORÓW



Miłośnictwo rzeczy.
Studia z historii kolekcjonerstwa
na ziemiach polskich w XIX wieku

Pod redakcją
Kamili Kłudkiewicz i Michała Mencfela

Biblioteka Narodowego Instytutu Muzealnictwa
i Ochrony Zbiorów

4

Miłośnictwo rzeczy.
Studia z historii kolekcjonerstwa
na ziemiach polskich w XIX wieku

Pod redakcją
Kamili Kłudkiewicz i Michała Mencfela

Materiały konferencji zorganizowanej w 2012 roku
przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu
oraz Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk
przy wsparciu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego
i Fundacji Zakłady Kórnickie



Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów
Warszawa 2014

SPIS TREŚCI

Kamila Kłudkiewicz, Michał Mencfel	9
Wprowadzenie	
Tomasz F. de Rosset	24
Szkic o polskich kolekcjach artystycznych epoki zaborów	
Grzegorz P. Bąbiak	44
Od Puław do Rapperswilu. Polityczne aspekty kolekcjonerstwa polskiego w XIX wieku	
Ewa Manikowska	62
W stronę muzeum narodowego. Kolekcje i budowa polskiej tożsamości kulturowej u progu niepodległości	
Katarzyna Mikocka-Rachubowa	76
Polscy amatorzy włoskich rzeźb (ok. 1800–1830)	
Aleksandra Kińska	96
„Obrazy Pawła Werończyka, Dürera, Holbeinów”, czyli jak rodziła się legenda znakomitych zbiorów Skórzewskich z Czerniejewa i Lubostronia	
Dobromiła Rzyska-Laube	115
Narodowy gabinet osobliwości. Zbiory Wacława Mieczkowskiego (1869–1947) z Niedźwiedzia	
Bożena Figiela	136
Henryk Lubomirski (1777–1850) – kolekcjoner, kurator Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, założyciel Muzeum im. Lubomirskich	
Piotr Jaworski	169
Organizacja warszawskiego rynku antykwarecznego w zakresie numizmatyki na przykładzie licytacji kolekcji monet i medali Michała Hieronima Radziwiłła	
Kamila Kłudkiewicz	187
Rodzinna tradycja, romantyczne zobowiązania i indywidualne koncepcje. Uwagi o kolekcjonerstwie arystokracji w Wielkopolsce w drugiej połowie XIX wieku	

Paweł Ignaczak	226
Zbiór rycin „do historii polskiej” Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej. Rekonesans badawczy	
Dorota Gorzelany	240
Europejska moda kolekcjonerska a idea polskiego „zakładu naukowego”. Zbiór sztuki starożytnej księcia Władysława Czartoryskiego	
Anna Tomczak	262
„Każdy z najważniejszych obrazów z tej kolekcji ma swój mały librum veritatis...”. Uwagi o archiwum galerii Atanazego Raczyńskiego, jego historii, statusie i znaczeniu	
Dorota Folga-Januszewska, Teresa Jabłońska	287
Zakopiańskie kolekcje prywatne i muzealne końca XIX wieku	
Dariusz Kacprzak	318
„Ja lubię, żeby był glanc!”. Kolekcjonerstwo wielkiego kapitału: kolekcje burżuazji wielkoprzemysłowej ziemi obiecanej	
Marta Kłak-Ambrożkiewicz	342
Pasja, rekwizytornia artysty, kolekcja muzealna... Refleksja nad kolekcją Jana Matejki i jej znaczeniem	
Jolanta Czerzniewska	359
Muzealizacja. Projekt narodowotwórczy między Towarzystwem a Uniwersytetem	
Katarzyna Gieszczyńska-Nowacka	414
Kolekcja grafik i rysunków Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk – jej pierwotny status, rola i znaczenie	
Indeks nazwisk	432

WPROWADZENIE

Wiek XIX był stuleciem historii, stuleciem narodów, stuleciem wielkiego kapitału. Był także – nawiążmy do tytułu klasycznego studium Germaina Bazina¹ – stuleciem muzeów. I historia, i narody, i kapitał upomniały się zresztą o swój udział w instytucji muzeum. Historia – utwierdzając prymat chronologicznego porządku muzealnej ekspozycji. Narody – prowadząc do prawnej i ideowej nacjonalizacji zbiorów. Kapitał – fundując instytucje wystawiennicze, czerpiąc korzyści z ich symbolicznego potencjału i wprowadzając do nich element spekulacji na nieznaną dotąd skalę.

Narodziny nowoczesnego rynku dzieł sztuki – otwierającego nieznane wcześniej możliwości, a zarazem pełnego pułapek – skutkowały pojawieniem się nowej grupy zbieraczy, dla których nabywanie sztuki stało się finansową inwestycją. Mody i trendy kolekcjonerskie zmieniały się szybko, generując wysokie skoki cenowe wyrobów artystycznych. Coraz wyraźniejsze stały się różnice i dysproporcje między zamkniętymi zbiorami prywatnymi, nierzadko o charakterze domowym, a wielkimi muzeami publicznymi dostępnymi dla coraz szerszej i krzepnącej jako samoświadomy byt publiczności. Triumf kolekcji zinstytucjonalizowanych nie zagroził jednak egzystencji zbiorów prywatnych, a nawet nie pomniejszył ich znaczenia. Nadal były one niezbędnym elementem kolekcjonerskiego pejzażu, narzędziem penetracji nieodkrytych dotąd przez zbieraczy obszarów kultury oraz miejscem testowania nowych formuł zbierackich.

Najkrócej mówiąc – publiczne i prywatne zbiory w długim wieku XIX, jak zawsze, wrażliwie rejestrowały drgania rzeczywistości politycznej, społecznej, ekonomicznej i kulturowej. Nie oznacza to jednak, że były one jedynie zwierciadłem dziejów. Przeciwnie, kolekcjonerstwo miało i ma także własną, jemu właściwą, immanentną problematykę oraz swoją tradycję i – by tak rzec – swoją logikę. Można powiedzieć, że zbiory rodzą się z przenikania, współdziałania, a czasem konfrontacji tych dwóch sił – zewnętrznej presji i wewnętrznej konieczności.

Jak przejawiało się to w zbiorach powstających w XIX wieku na ziemiach polskich, a więc w warunkach szczególnych choćby ze względu

1 G. Bazin, *Le temps des Musées*, Liège – Bruxelles 1967.

na wątle w porównaniu z wieloma krajami tradycje kolekcjonerskie oraz zwłaszcza na brak suwerennego państwa i jego struktur, które w krajach europejskich, ale też w Ameryce, m.in. poprzez powoływanie wielkich instytucji wystawienniczych, w znacznym stopniu kształtowały kolekcjonerską rzeczywistość? Studia zebrane w tym tomie – których podstawą były referaty i dyskusje prowadzone podczas konferencji naukowej zorganizowanej w listopadzie 2012 roku przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk – są próbą odpowiedzi na to pytanie.

Badania nad XIX-wiecznym kolekcjonerstwem polskim mają swoją tradycję. Nie można powiedzieć, by była to problematyka intensywnie eksplorowana, niemniej prowadzone studia zaowocowały zarówno wieloma tekstami szczegółowymi, poświęconymi konkretnym kolekcjom, jak i kilkoma próbami bardziej ogólnego, syntetyzującego opisu interesujących nas zjawisk. U początków stoją inwentaryzatorskie w swym charakterze spisy Stanisława Krzyżanowskiego² i przede wszystkim monumentalne, stanowiące do dziś istotną bazę źródłową, opracowanie Edwarda Chwalewika³. Historia analitycznych rozpraw dotyczących kolekcjonerstwa rozpoczyna się w istocie w drugiej połowie lat 50. i na początku lat 60. XX wieku, wraz z monograficznymi studiami: Kazimiery Grottowej o zbiorach Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich⁴, Andrzeja Ryszkiewicza o kolekcjonerskiej działalności Józefa Kajetana Ossolińskiego⁵ i wreszcie Zdzisława Żygulskiego junio-

2 S. Krzyżanowski, *Spis prywatnych zbieraczy z wyszczególnieniem ich zbiorów i kierunku, w jakim przede wszystkim swoim studjom się oddają*, „Rocznik dla Archeologów, Numizmatów i Biografów Polskich” 1869, s. 73–89 oraz 1870, s. 207–237.

3 E. Chwalewik, *Zbiory Polskie. Archiwa, Biblioteki, Gabinety, galerje, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w zestawieniu alfabetycznym według miejscowości*, Warszawa 1916; E. Chwalewik, *Zbiory Polskie. Archiwa, Biblioteki, Gabinety, galerje, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w zestawieniu alfabetycznym według miejscowości*, t. 1–2, Warszawa – Kraków 1926–1927.

4 K. Grottowa, *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich w Dzikowie*, Wrocław 1957.

5 A. Ryszkiewicz, *Zbiory artystyczne Józefa Kajetana Ossolińskiego. Pierwsza publiczna galeria warszawska*, „Rocznik Warszawski” 1960, t. 1, s. 105–142.

ra o puławskich zbiorach Izabeli Czartoryskiej⁶. Status opracowań ostatniego z wymienionych jest przy tym szczególnie – śmiało można stwierdzić, że przyjęte przez autora perspektywa i formuła badawcza zdominowały widzenie polskich zbiorów XIX-wiecznych w ciągu następnych kilku dekad. Żygulski nie tylko przedstawił brawurowe *case study*, ale wkrótce, biorąc kolekcje puławskie za punkt wyjścia, zaproponował także jako pierwszy syntetyzujący obraz polskiego kolekcjonerstwa XIX stulecia, wskazując na dominujący w nim „nurt romantyczny”⁷. Jego cechami charakterystycznymi miały być: „przewaga czynników emocjonalnych nad intelektualnymi, przemawianie do wyobraźni, patriotyzm bliski egzaltacji, zaangażowanie polityczne w walce o wolność i niepodległość, kult bohaterów, przewaga motywów literackich”⁸. Studia Żygulskiego miały dwojakie konsekwencje. Z jednej strony ugruntowały – wyznaczoną już m.in. przez wcześniejsze szkice Michała Walickiego⁹ i Janusza Powidzkiego¹⁰ – wyjątkową pozycję puławskiej realizacji Izabeli Czartoryskiej pośród kolekcji polskich; w interpretacji badacza Świątynia Sybilli i Dom Gotycki stanowiły „pierwsze polskie muzeum historyczne”, „w pewnym sensie depozyt narodowy w rękach Czartoryskich”, a zarazem „arkę” będącą próbą oporu wobec zaborczego potopu. Z drugiej strony, co w tym miejscu jest istotniejsze, zapoczątkowały bardzo atrakcyjny model badań nad kolekcjonerstwem charakteryzujący się m.in. świetnie uchwyconą równowagą między perspektywami mikroskopową i makroskopową – nie tracąc z oczu pojedynczych przedmiotów, Żygulski analizował kolekcję w jej totalności, będąc przekonanym, że jedynie w jej

6 Z. Żygulski jun., *Dzieje zbiorów puławskich. Świątynia Sybilli i Dom Gotycki*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” 1962, nr 7, s. 5–265. Praca – z bardzo nieznacznymi zmianami – została wznowiona jako albumowy tom: Z. Żygulski jun., *Dzieje zbiorów puławskich. Świątynia Sybilli i Dom Gotycki*, Kraków 2009.

7 Z. Żygulski jun., *Nurt romantyczny w muzealnictwie polskim [w:] Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy XVIII i wieku XIX*, materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1967, s. 43–55.

8 Ibidem, s. 49.

9 M. Walicki, *Muzea puławskie*, „Ziemia” 1935, XXV, nr 11–12, s. 225–229.

10 J. Powidzki, *Zbiory Domu Gotyckiego w Puławach*, „Muzealnictwo” 1956, nr 5, s. 5–12.

kontekście obiekty objawiają swe pełne znaczenie. Innymi cechami tych badań były wielość i różnorodność poruszanych zagadnień, takich jak: geneza koncepcji muzealnej, architektura muzealnych budynków, miejsca i sposoby pozyskiwania obiektów, porządek ekspozycji czy treści ideowe zespołu. Wreszcie – model ten odznaczał się dynamiczną narracją, która opierając się na materiale źródłowym, nie stroniła jednak od pewnej retorycznej egzaltacji. Można by powiedzieć, że Żygulski uprawiał naukę „zaangażowaną” i tak też rozumiał swoje zadanie. Studium o Puławach było – wedle jego własnych słów – „próbą spłacenia długu wdzięczności wobec pamięci tych wszystkich ludzi, którzy ongiś bezinteresownie siły swe poświęcili wielkiej puławskiej idei”. Niewątpliwym atutem opracowań tego autora było też to, że śmiało proponował on porządkujące obraz typologizacje zbiorów (wśród kolekcji późnego XVIII stulecia wyróżnił modele: dyletancko-estetyzujący, kosmopolityczny i sentymentalny oraz scjentystyczny; XIX-wieczne realizacje postawił, jak wiedzieliśmy, pod znakiem romantyzmu) oraz wprowadził atrakcyjne, operatywne pojęcia (z „miejscem trofealnym” na czele) dające klucz do opisu wielu polskich zjawisk kolekcjonerskich. Przyjęcie perspektywy Żygulskiego miało jednak swoją cenę. Mianowicie bardzo wyraźnie wpisał on zbiory polskie – przede wszystkim puławskie, ale nie tylko – w dyskurs patriotyczny. Ideowy program Puław „był na wskroś patriotyczny i głównym jego punktem była sprawa odzyskania niepodległości państwa”. W *Nurcie romantycznym* jest zawarta sugestia, że podobnie było w przypadku innych najważniejszych zbiorów polskich aż do początku XX wieku. W ten sposób optyka patriotyczna zdominowała, cokolwiek nad wyraz, widzenie zbieractwa XIX stulecia, windując je w sferę wzniosłej działalności narodowej, a w cień odsuwając te motywacje, realizacje i treści, do opisu których potrzebny był inny klucz interpretacyjny.

Ustalenia Zdzisława Żygulskiego wywarły znaczący wpływ na badaczy zajmujących się innymi zbiorami powstałymi w pierwszej połowie XIX wieku. Miejsce szczególne zajmowała pośród nich kórnicka kolekcja Tytusa hrabiego Działyńskiego, która w kilka lat po publikacjach Żygulskiego stała się obiektem intensywnego zainteresowania badawczego. Historycy sztuki zajmujący się w latach 70. i 80. jej twórcą, powstaniem i zawartością, korzystając z propozycji typologii i pojęć wprowadzonych przez Żygulskiego, uznali kórnickie zbiory za kontynuację puławskiej myśli kolekcjonerskiej. Je-

rzy Kaźmierczak¹¹ i Tomasz Naganowski¹² w swoich artykułach dowodzili, że Kórnik wprost nawiązywał do idei puławskiej, za czym przemawiały również bezpośrednie kontakty Działyńskiego z Czartoryskimi oraz jego pobyt w młodości w Puławach. Twierdzili, że zawierające wyłącznie *polonica* zbiory Tytusa Działyńskiego powstały z pobudek patriotycznych, sam zamek zaś przebudowano przede wszystkim po to, aby stworzyć odpowiednią oprawę dla narodowej kolekcji. Zamek w Kórniku bezapelacyjnie został uznany za kolejny przykład XIX-wiecznego „miejsca trofealnego”¹³. Główny propagator tego stwierdzenia, Jerzy Kaźmierczak, sugerował również, że wykorzystanie w architekturze XIX-wiecznej elementów neogotyckich w rezydencjach ziemiańskich (w Dowspudzie generała Ludwika Paca, Dzikowie Tarnowskich, Zatozrze Tyszkiewiczów, a później Potockich) miało związek z przechowywanymi w ich murach zbiorami i pamiątkami narodowymi, połączenie kolekcji z odpowiednią oprawą architektoniczną stanowiło zaś o „miejscu trofealnym”¹⁴.

Pojęcie „miejsca trofealnego” jest we współczesnej literaturze naukowej wiązane przede wszystkim z XIX-wiecznymi zbrojowniami. Pierwszą uznaną za takowe była Zbrojownia Edwarda hrabiego Raczyńskiego w pałacu w Rogalinie, którą scharakteryzowała w ten sposób Zofia Ostrowska-Kęmbłowska¹⁵. Kolejni autorzy traktowali jako „miejsca trofealne”

11 J. Kaźmierczak, *Tytusa Działyńskiego zbiór pamiątek narodowych w Kórniku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 1980, IX, nr 112, s. 45–75; J. Kaźmierczak, *Funkcje ideowe Kórnickiej rezydencji Tytusa Działyńskiego*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 1976, nr 12, s. 49–63; J. Kaźmierczak, *Realizacje architektoniczno-plastyczne w obrębie porozbiorowej rezydencji ziemiańskiej w Polsce i ich wymowa ideowa*, referat wygłoszony na XXVII Sesji SHS w Poznaniu, „Biuletyn Historii Sztuki” 1978, XL, s. 352–357.

12 T. Naganowski, *Gromadzenie pamiątek narodowych na zamku kórnickim w XIX w.*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 1981, nr 18, s. 17–56; T. Naganowski, *Udostępnienie zbioru pamiątek historycznych w Kórniku w okresie zaborów*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 1982, nr 19, s. 111–159.

13 J. Kaźmierczak, *Funkcje ideowe...*, op.cit., s. 62.

14 J. Kaźmierczak, *Realizacje...*, op.cit., s. 357.

15 Z. Ostrowska-Kęmbłowska, *Siedziby-muzea. Ze studiów nad architekturą XIX w. w Wielkopolsce* [w:] *Sztuka XIX wieku w Polsce. Naród – miasto*, Warszawa 1979, s. 69–108, tu: 75.

nie tylko zbrojownie, ale nawet skromniejsze zbiory militariów nieekspowowane w specjalnych pomieszczeniach. Jarosław Pych w swoich artykułach traktuje w ten sposób wiele wielkopolskich kolekcji militariów (w Winnogórze, Rogalinie, Kórniku, Gołuchowie, Posadowie, Siemianicach), tworząc chronologiczną linię rozwoju „miejsc trofealnych” od początku XIX wieku do jego końca i dowodząc, że była to idea aktualna w ciągu całego stulecia¹⁶.

W latach 70. XX wieku ukazał się tekst Zofii Ostrowskiej-Kęłbowskiej, która – bazując na ustaleniach Żygulskiego – wprowadziła do polskiej literatury poświęconej kolekcjonerstwu nowe wątki. Również ta badaczka posłużyła się, jak wspomniano, terminem „miejsca trofealnego” w stosunku do kilku wielkopolskich zbiorów powstałych pod wpływem Puław (zbrojowni w Rogalinie i zamku w Kórniku), ale zwróciła też uwagę na inny fenomen, mianowicie na istnienie w tym czasie na wielkopolskiej prowincji „siedzib-muzeów”. Podawała następujące warunki uznania pałacu czy dworu za siedzibę-muzeum: „budowlę mieszkalną określić można jako rodzaj muzeum, biblioteki czy archiwum dopiero wówczas, gdy przechowywana w niej kolekcja zostaje nie tylko mniej lub bardziej udostępniona i zaczyna społecznie funkcjonować, lecz gdy działanie to ukierunkowane jest jakąś wyższą, ponadrodową ideą, która kształtuje także architekturę”¹⁷. Zdaniem autorki pałac w Rogalinie z wyekspowowaną w nim zbrojownią, zamek w Kórniku, Biblioteka Raczyńskich w Poznaniu (jako siedziba-biblioteka) wraz z galerią Atanazego Raczyńskiego były siedzibami-muzeami. Ostrowska-Kęłbowska twierdziła także, że w obliczu braku muzeów publicznych ich funkcje na ziemiach polskich przejmowały kolekcje prywatne gromadzone właśnie w siedzibach-muzeach. Wątek ten pojawiał się w pismach kolejnych badaczy, choć zdaje się, że jedynie Konrad Ajewski (i to w szkicu o charakterze raczej

16 Przede wszystkim chodzi o „programowy” artykuł autora: J. Pych, *Rezydencje ziemiańskie w Wielkim Księstwie Poznańskim – strażnice narodowych tradycji (funkcje ideowe „miejsc trofealnych”)* [w:] *Materiały z sesji naukowej z okazji 60-lecia Muzeum Zamkowego w Pszczynie 11–12 maja 2006 r.*, Pszczyna 2010, s. 333–354. Por. również: J. Pych, *Legenda napoleońska w kolekcjonerstwie i muzealnictwie polskim*, „Muzealnictwo Wojskowe” 2000, nr 7, s. 19–54.

17 Z. Ostrowska-Kęłbowska, *Siedziby-muzea...*, op.cit., s. 74.

popularnonaukowym) ponownie sproblematyzował to zjawisko¹⁸. Biorąc za punkt wyjścia tezy Ostrowskiej-Kębskiej, autor wskazał kilka przykładów siedzib-muzeów: Dowspudę Ludwika Paca, Wilanów Stanisława Kostki Potockiego, warszawskie rezydencje ordynackie Zamoyskich, Krasieńskich i Przewdzieckich, Rogalin Edwarda Raczyńskiego, Bibliotekę Raczyńskich w Poznaniu, berliński pałac Atanazego hrabiego Raczyńskiego, Kórnik Działyńskich, Gołuchów Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej, Winnogórze generała Henryka Dąbrowskiego, muzea Baworowskich, Lubomirskich, Dzieduszyckich we Lwowie, Muzeum Książąt Czartoryskich i Muzeum im. Hutten-Czapskich w Krakowie, Podhorce Sanguszków, Zator i Krzeszowice Sanguszków, Rozdół i pałac wiedeński Karola hrabiego Lanckorońskiego, Łańcut Potockich, Dzików Tarnowskich, Suchą Branickich, Wiśniowiec Mniszchów, Nieśwież Radziwiłłów.

Tekst Ajewskiego pokazuje, w jaki sposób pojęcie „siedzib-muzeów”, wprowadzone przez Ostrowską-Kębską dla opisanego pewnego charakterystycznego fenomenu o wyraźnie zarysowanych granicach, uzyskało byt niejako autonomiczny, rozszerzyło swe pole semantyczne i stało się wygodnym terminem wytrychem – zwłaszcza ostatnio, w okresie szczególnego zainteresowania historią rezydencji¹⁹. Natykając się w dzisiejszej literaturze na termin „muzea-rezydencje”, trudno nie oprzeć się wrażeniu, że – z jednej strony – jest on rozbudowaną formą koncepcji siedzib-muzeów Ostrowskiej-Kębskiej, z drugiej jednak – nosi znamiona pojęciowej hybrydy. Jego

18 K. Ajewski, *Polskie siedziby rodowe-muzea w XIX wieku*, „Spotkania z Zabytkami” 2001, nr 4 (dodatek), s. I–VIII.

19 Por. m.in.: *Muzea-rezydencje w Polsce. Materiały sesji naukowej zorganizowanej w Muzeum Zamoyskich w Kozłowie*, 14–16 października 2004, Kozłówka 2004. Spośród tekstów zamieszczonych w tomie jedynie artykuł Aldony Cholewianki-Kruszyńskiej (*Łańcut Romanostwa i Alfreda Potockich – rezydencja-muzeum?*, s. 209–226) zawiera słuszne wątpliwości co do posługiwania się terminami „muzeum-rezydencja” i „siedziba-muzeum”. Autorka, opierając się na szerokiej znajomości rezydencji Potockich w Łańcucie, biografii właścicieli i istniejących archiwaliów, akcentuje różne, równoprawne funkcje pałacu, wyraźnie wstrzymując się przed wywyższaniem funkcji muzealnych nad innymi. We wskazanym tomie również w artykule Krzysztofa Myślińskiego pojawiły się krótkie rozważania na temat rezydencji-muzeum (*Pałac-muzeum w Chrobrzu koło Pińczowa. Fundacja Aleksandra Wielopolskiego*, s. 387–398, tu: 387–388).

podstawę stanowi ryzykowne przekonanie, że XIX-wieczne rezydencje arystokratyczne i ziemiańskie były protomuzeami – prefiguracją i zapowiedzią dzisiejszych instytucji publicznych. Wydaje się, że termin „muzeum-rezydencji” jest na miejscu, gdy odnosi się do współczesnej placówki muzealnej działającej w dawnej prywatnej rezydencji. Jeśli jednak ugruntowany jest na supozycji, że XIX-wieczni właściciele danej rezydencji tworzyli ją, aby pełniła ona funkcje muzealne, może to prowadzić do wielu uproszczeń i nieporozumień. Rezydencje prywatne pełniły przede wszystkim funkcje mieszkalne i reprezentacyjne, a nie muzealne. Charakterystycznymi przykładami rezydencji, w których interpretacjach dominuje wątek muzealny, są Kórnik Działyńskich, a także – za sprawą studiów Teresy Jakimowicz – Gołuchów Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej²⁰. Innymi słowy – można niekiedy w literaturze napotkać analizy, w których nakładają się na siebie dzisiejszy stan rzeczy, tj. istnienie muzeów w rezydencjach prywatnych, z koncepcją Ostrowskiej-Kęłbowskiej, która – co trzeba podkreślić – odwoływała się do kilku wybranych zbiorów wielkopolskich pierwszej połowy XIX wieku, nie podejmując analizy zjawiska siedzib-muzeów w odniesieniu ani do drugiej połowy stulecia, ani do innych ziem polskich. Nierzadko rezydencjom, w których znajdowały się kolekcje artystyczne, przypisuje się funkcje muzealne tylko dlatego, że były one dostępne wąskiemu gronu gości, zazwyczaj zaprzyjaźnionych z kolekcjonerem, dopuszczonych do oglądania zbiorów wyłącznie za zgodą właściciela. Często również klasyfikuje się jako siedziby-muzea te rezydencje, w których kolekcjonerzy postanowili eksponować własne zbiory w jednym pomieszczeniu, urządzając je w sposób odmienny niż pozostałe pokoje²¹. Uproszczeniem jest wreszcie przypisywanie funkcji muzealnych rezydencjom, o których wiadomo co prawda, że mieściły wspaniałe kolekcje dzieł sztuki, jednak nie znamy żadnych szczegółów na temat ich ekspozycji,

20 T. Jakimowicz, *Od kolekcji „curiosites artistiques” ku Muzeum. Zbióractwo artystyczne Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej w latach 1852–1899*, „Studia Muzealne” 1982, nr 13, s. 15–73; T. Jakimowicz, *Ekspozycja muzealna na zamku w Gołuchowie (uwarunkowania historyczne oraz potrzeby i możliwości współczesne)*, „Rocznik Historii Sztuki” 1984, XIV, s. 316–320.

21 Por. teksty Konrada Ajewskiego na temat Łańcuta, Dzikowa: K. Ajewski, *Polskie siedziby...*, op.cit., s. VII.

ewentualnej dostępności, a przede wszystkim planów kolekcjonerów²². Chybną koncepcją jest także określanie mianem „siedzib-muzeów” takich inicjatyw jak muzea Baworowskich, Lubomirskich, Dzieduszyckich we Lwowie oraz Muzeum Książąt Czartoryskich i Muzeum im. Hutten-Czapskich w Krakowie, które były de facto „muzeami prywatnymi” o zupełnie innym charakterze, a przede wszystkim odmiennym statusie prawnym niż pozostałe wymienione wyżej rezydencje. W niektórych publikacjach dochodzi więc czasem do niebezpiecznych uproszczeń, gdy stawia się znak równości między prywatną kolekcją w rezydencji a muzeum. Swego rodzaju usprawiedliwienie takiego stanu rzeczy zaproponował Tadeusz Chrzanowski, pisząc: „Sądzę, że nie da się ustalić jakichś dokładnych granic, nie da się rozdzielić muzeów od niemuzeów, a szczególną trudność sprawiają w Polsce dwa czynniki historyczne: po pierwsze, brak własnych dynastii, które podłożyłyby podwaliny pod wielkie ogólnonarodowe kolekcje, a w jeszcze większym stopniu status narodu bez państwa, który nieustannie natrafiał opory i przeszkody ze strony okupantów, niezależnie od tego, po której stronie mieszkali i jakim mówili językiem”²³. Ale czy rzeczywiście sytuacja polityczna i utrata niepodległości sprawiają, że wytyczenie granicy między kolekcjami sztuki w prywatnych rezydencjach a siedzibami-muzeami jest niemożliwe? Wydaje się, że rozdzielenie tych dwóch form przy wnikliwej analizie źródeł i postaw kolekcjonerów nie jest trudne, a badania i publikacje z ostatnich lat przypominają te zbiory i tych kolekcjonerów, którzy zdecydowanie nie zabiegali o to, aby ich prywatne rezydencje pełniły funkcje muzealne²⁴.

Wpływ koncepcji Żygulskiego, zwłaszcza jego wizji romantycznego nurtu kolekcjonerstwa, jest widoczny również w publikacjach z ostatnich lat. Można go odnaleźć w monumentalnej pracy Grzegorza Bąbiaka²⁵. Choć

22 Por. teksty Konrada Ajewskiego na temat Dowspudy, Krzeszowic, Suchej: K. Ajewski, *Polskie siedziby...*, op.cit., s. II, VI, VII.

23 T. Chrzanowski, *Dwory-muzea w Galicji*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 1998, XXIX, nr 326, s. 23–50, tu: 23–24.

24 Por. B. Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej 1736–1816*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1976, s. 247–277 i 287–340. Por. także w niniejszym tomie teksty A. Kińskiej, K. Mikockiej-Rachubowej.

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

podtytuł książki brzmi *Wybrane problemy mecenatu kulturalnego elit na ziemiach polskich w XIX wieku*, pozycja w przeważającej części dotyczy kolekcjonerstwa, a autor traktuje pojęcia „mecenat” i „kolekcja” niemal zamiennie. Już sam tytuł tomu – *Sobie, ojczyźnie czy potomności* – wyznacza zakres przyjętych przez autora metod. Konstrukcja tekstu opiera się bowiem na podziale na „mecenat-kolekcjonerstwo” podejmowane w służbie ojczyźnie i polskiemu społeczeństwu oraz „mecenat-kolekcjonerstwo” podejmowane dla siebie i potomności. Genezę tego pierwszego typu zbiorów wyznaczają Puławy, kolejne zaś opisywane przez badacza kolekcje za sprawą patriotycznej postawy ich twórców zdają się kontynuować wskazany przez Żygulskiego nurt romantyczny w kolekcjonerstwie. Drugi typ wyróżniony przez autora – kolekcje będące wyrazem mecenatu podejmowanego dla splendoru osobistego i rodowego – jest wyrazem indywidualnego gustu. Nie wdając się w tym miejscu w polemikę co do samej konstrukcji i przyjętej typologii, warto podkreślić, że zaletą obszernego opracowania Bąbiaka jest współobecność i równorzędne traktowanie kolekcji opracowanych według myśli Żygulskiego (Puławy, Kórnik, Rogalin, Winnogóra) oraz zbiorów, których w nurt romantyczny w żaden sposób wpisać nie można (Łańcut, Wilanów, Nieborów).

Przyjęcie modelu badawczego zaproponowanego przez Żygulskiego doprowadziło, jak wspomniano, do uprzywilejowania bądź pewnych kolekcji (Puławy i ich „kontynuacje”), bądź pewnych elementów kolekcji (*polonica*). Właściwie dopiero teksty publikowane od początku lat 90. powoli korygują ten stan rzeczy. Znajdują się wśród nich prace dotyczące kolekcji powstających w pierwszej połowie XIX wieku, które nie nawiązywały do idei puławskiej. Do tej grupy należą studia Ewy Manikowskiej oraz wspólna praca Lecha Brusewicza i Tomasza F. de Rosseta. Autorzy analizują motywacje i wybory kolekcjonerów, Zofii i Artura Potockich z Krzeszowic (Manikowska)²⁶ oraz Łukasza Dąbskiego (Brusewicz i de Rosset)²⁷, ba-

26 E. Manikowska, *Zbiór obrazów i rzeźb Zofii i Artura Potockich z Krzeszowic. Ze studiów nad XIX-wiecznym kolekcjonerstwem w Polsce*, „Rocznik Historii Sztuki” 2000, XXV, s. 145–199.

27 L. Brusewicz, T.F. de Rosset, *Uwagi o tzw. Galerii Dąbskich w Muzeum Okręgowym w Rzeszowie*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 1998, XXIX, s. 89–116.

dając ich biografie i umiejscawiając ich zbiory w szerokim kontekście panujących mód, trendów i praktyk zaznaczających się w kolekcjonerstwie europejskim epoki. Studia te pokazują wyraźnie, że obok nurtu emocjonalnego, silnie zabarwionego patriotyczną egzaltacją, istniało na ziemiach polskich zbieractwo nakierowane na wartości i potrzeby estetyczne, wypływające z gustu indywidualnego bądź panującego w tak dobrze znanych polskim arystokratom europejskich ośrodkach. Poza nurtem puławskim znajdowały się także kolekcje o genezie w istocie oświeceniowej – złożone z dzieł sztuki, eksponatów przyrodniczych, księgozbioru – które miały służyć w pierwszej kolejności uczynom i badaczom. Konrad Ajewski przedstawia w takim świetle trzy warszawskie zbiory ordynackie: Zamoyskich, Krasińskich oraz Przeddzieckich²⁸. Z kolei badacze XIX-wiecznych dziejów Wilanowa Potockich podejmują próby analizy koncepcji kolekcjonerskiej Stanisława Kostki Potockiego i jej kontynuacji za czasów jego następców²⁹. W tych tekstach Wilanów nie funkcjonuje już tylko jako siedziba-muzeum otwarte od początku XIX wieku dla publiczności, ale również jako wyraz i efekt wiedzy, znanstwa oraz doświadczeń zagranicznych Stanisława Kostki Potockiego. Co niezwykle ważne, dostrzega się też związek między wilanowską kolekcją a przekonaniem estetycznymi wyrażonymi przez kolekcjonera przede wszystkim w *Winkelmanie polskim*³⁰. Powyższe opracowania możemy traktować jako próbę wskazania, że obok nurtu romantycznego rozwijało się naukowe podejście do zbiorów – kolekcje, w których akcentowano znaczenie badawcze dzieł sztuki – a nie tylko ich patetyczny wymiar emocjonalny.

Warto dodać, że w ostatnim czasie uwagę badaczy ponownie przyciągają kolekcja puławska i idee przyświecające Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej. Alina Aleksandrowicz, zajmując się kulturalnym ośrodkiem

28 K. Ajewski, *Zbiory artystyczne i galeria muzealna Ordynacji Zamojskiej w Warszawie*, Kozłówka 1997; K. Ajewski, *Zbiory artystyczne Biblioteki i Muzeum Ordynacji Krasińskich w Warszawie*, Warszawa 2004; ale przede wszystkim: K. Ajewski, *Trzy ordynackie kolekcje artystyczne w Warszawie [w:] 200 lat muzealnictwa warszawskiego. Dzieje i perspektywy*, A. Rottermund (red.), Warszawa 2006, s. 193–217.

29 Por. teksty opublikowane w: „Studia Wilanowskie” 2012, XIX, a zwłaszcza (z bogatą bibliografią z ostatnich lat): K. Gutowska-Dudek, *Początki muzeum w Wilanowie. Szkic o galerii malarstwa europejskiego Stanisława Kostki Potockiego*, s. 136–175.

30 K. Gutowska-Dudek, *Początki muzeum...*, op.cit., s. 143–144.

w Puławach na przełomie wieków XVIII i XIX, sytuuje zbiory w szerokim kontekście, uznając je za więcej niż tylko patriotyczną demonstrację fundatorki i analizując m.in. zmieniające się na początku XIX stulecia przekonania polityczne klanu Czartoryskich³¹. Z kolei Adam S. Labuda podjął wątek pierwszych patriotycznych (oraz zgodnie ze słowami autora „podlegających muzealizacji”) zbiorów na ziemiach polskich: Puław, Rogalina i Kórnika³². Autor poszerzył perspektywę badawczą i wzbogacił spojrzenie Żygulskiego jun. oraz Ostrowskiej-Kęłbłowskiej o wątki społeczne, wskazując nie tylko na sytuację polityczną, ale też na przekonania ustrojowe i prawne kolekcjonerów arystokratów u progu rodzącej się Europy narodów.

Należy również podkreślić, że w ostatnich latach pojawiły się teksty opisujące nowe obszary badawcze, dotąd prawie nieobecne w literaturze – kolekcjonerstwo burżuazji, inteligencji i artystów na ziemiach polskich. Jednym z pierwszych opracowań na temat kolekcjonerstwa innych grup społecznych niż ziemiaństwo i arystokracja była książka Ireny Jakimowicz o kieleckim urzędniku Tomaszu Zielińskim³³, która długo pozostawała jedyną tak obszerną pozycją o kolekcjonerstwie – co prawda wywodzącego się z rodziny szlacheckiej, ale jednak – mieszczanina. Cenna jest w opracowaniu tej autorki próba wskazania cech odróżniających kolekcjonerstwo mieszczańskie od zbieractwa innych grup społecznych oraz wyszukania analogii dla działalności Zielińskiego w aktywności mieszczaństwa i burżuazji w innych krajach europejskich. Choć Jakimowicz przekonywała w swojej

31 A. Aleksandrowicz, *Różne drogi do wolności. Puławy Czartoryskich na przełomie XVIII i XIX wieku*, Puławy 2011; A. Aleksandrowicz, *Izabela Czartoryska. Polskość i europejskość*, Lublin 1998.

32 A.S. Labuda, *Musealisierung und Inszenierung patriotischer Sammlungen in polnischen Adelsresidenzen: Puławy und Kurnik* [w:] *Klassizismus – Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst*, A. Dorgerloh, M. Niedermeier, H. Bredekamp (ed.), München – Berlin 2007, s. 201–220; A.S. Labuda, *Residenz-Museum. Sammlungen und Stiftungen in Polen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Medium der nationalen Identitätspolitik* [w:] *The nineteenth-Century Process of „Musealisation” in Hungary and Europe*, E. Marosi, G. Klaniczay, „Collegium Budapest Workshop Series” 2006, 17, s. 141–164.

33 I. Jakimowicz, *Tomasz Zieliński. Kolekcjoner i mecenas*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1973.

książce, że „znamienną cechą zbieractwa pierwszej połowy XIX wieku, obok istnienia stosunkowo niewielu ekskluzywnych arystokratycznych kolekcji, jest udział w akcji o cechach szerokiego zjawiska społecznego przedstawicieli różnych kręgów inteligencji, głównie miejskiej”³⁴, to kolekcjonerstwo inteligencji i mieszczaństwa w pierwszej połowie XIX wieku nie znalazło zainteresowania badaczy. Można natomiast wskazać autorów podejmujących temat kolekcjonerstwa mieszczaństwa i bogatej burżuazji pod koniec XIX wieku. Agnieszka Kluczevska-Wójcik przeanalizowała różnorodne i bogate kolekcje Feliksa „Mangghi” Jasińskiego³⁵, Dariusz Kacprzak opracował zaś kolekcjonerstwo łódzkich przemysłowców³⁶. Autorka rozprawy o Jasińskim nie tylko opisała różne zespoły dzieł sztuki wchodzące w skład kolekcji, ale również umieściła zainteresowania kolekcjonera w kontekście mód i trendów europejskich. Z kolei Dariusz Kacprzak oprócz dokonania rekonstrukcji zbiorów bogatych mieszkańców Łodzi zarysował szeroki kontekst społeczny, historyczny i polityczny dla ich działalności.

Uwagę badaczy przyciągają również kolekcje tworzone przez artystów. Pierwszym tekstem poświęconym zbiorom malarza był artykuł Edwarda Łepkowskiego na temat kolekcjonerstwa Jana Matejki z lat 50. XX wieku³⁷. Autor potraktował w nim zbiory artysty jako pasję towarzyszącą pracy twórczej, gdyż nierzadko konkretne obiekty z tych zbiorów wykorzystywane były jako rekwizyty w Matejkowskich płótnach historycznych. Na kolejny obszerny tekst podejmujący temat kolekcjonerstwa artystów trzeba było czekać niemal pół wieku, aż Tomasz F. de Rosset zajął się kolekcjami warszawskich artystów pierwszej połowy XIX wieku, przede wszystkim najlepiej zna-

34 Ibidem, s. 81.

35 A. Kluczevska-Wójcik, *Feliks Manggha-Jasiński, collectionneur et amateur*, thèse à Université Paris-I-Sorbonne 1998, vol. 4 [maszynopis]; A. Kluczevska-Wójcik, „Na chwałę artystów...” – kolekcja Feliksa Mangghi-Jasińskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie [w:] *Polskie kolekcjonerstwo grafiki. Ludzie i instytucje*, E. Frąckowiak, A. Grochala (red.), Warszawa 2008, s. 115–127; A. Kluczevska-Wójcik, *Feliks Manggha Jasiński un collectionneur polonais au tournant du siècle*, „Histoire de l’Art” 1993, no. 21/22, s. 59–70.

36 Por. tekst Dariusza Kacprzaka w niniejszym tomie (z obszerną bibliografią).

37 E. Łepkowski, *Kolekcjonerstwo Jana Matejki*, „Muzealnictwo” 1956, nr 5, s. 13–24.

nymi zbiorami Aleksandra Kokulara³⁸. Autor zaakcentował przyświecający artystom kolekcjonerom cel edukacyjny, zgodnie z którym zbiory miały służyć ich uczniom zarówno do doskonalenia techniki malarskiej, jak i uzupełniania wiedzy o historii, minionych epokach i sztuce przeszłości.

Ostatnie publikacje znacznie poszerzają nasz obraz XIX-wiecznego kolekcjonerstwa na ziemiach polskich. Przestaje on być jednolity i jednostronnie ukierunkowany na patriotyczne kolekcje powstające w służbie narodu. Nie jest to jednak obraz spójny, a zaledwie naszkicowany w zarysach, którego całości jedynie możemy się domyślać. Bez trudu możemy bowiem wymienić cechy wskazanego przez Żygulskiego jun. i podjętego przez jego następców nurtu romantycznego w kolekcjonerstwie, ale nadal trudno o precyzyjną charakterystykę innych nurtów, które – jak się wydaje – równocześnie z romantyczną wizją rozwijały się, a w pewnej chwili może nawet zwyciężyły.

Teksty zawarte w niniejszym tomie – zarówno te o charakterze ogólniejszym, jak i studia szczegółowe – są świadectwem opisanego tu poszerzenia badawczej perspektywy, otwarcia na zbiory dotąd marginalizowane i na nowe odczytania kolekcji dobrze już w badaniach osadzonych. Są próbą opisu fascynującego zjawiska historycznego – XIX-wiecznego umiłowania rzeczy – a zarazem, w kilku przynajmniej przypadkach, rewizji dotychczasowego sposobu myślenia i pisania o nim. Chcielibyśmy, by stały się zachętą do dalszych, wnikliwych badań. Wciąż czekamy przecież na „tekst programowy” poświęcony kolekcjonerstwu polskiemu w XIX wieku.

38 T.F. de Rosset, *Galeria Aleksandra Kokulara i kilka innych kolekcji artystycznych warszawskich malarzy w pierwszej połowie XIX wieku*, „Rocznik Historii Sztuki” 2000, XXV, s. 105–144.

PODZIĘKOWANIA

Ani niniejsza publikacja, ani poprzedzająca ją konferencja nie doszłyby do skutku, gdyby nie wszechstronna pomoc wielu osób i instytucji. Szczególnie wyrazy wdzięczności składamy Panu Profesorowi Tadeuszowi J. Żuchowskiemu, Dyrektorowi Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, oraz Pani Profesor Hannie Kóćce-Krenz, Prezes Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Za przychyłość dla naszej inicjatywy oraz za finansowe i organizacyjne wsparcie serdecznie dziękujemy Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego, zwłaszcza Pani Minister, Profesor Małgorzacie Omilanowskiej, Panu Sekretarzowi Stanu Piotrowi Żuchowskiemu oraz Panu Dyrektorowi Departamentu Dziedzictwa Kulturowego Jackowi Milerowi. Za wsparcie dziękujemy także Fundacji Zakłady Kórnickie, jej Zarządowi i Radzie Kuratorów, a przede wszystkim Panu Kazimierzowi Grzesiakowi, Prezesowi Zarządu. Za wielki wkład w opracowanie i wydanie książki składamy podziękowania Narodowemu Instytutowi Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, szczególnie jego Dyrektorowi, Panu Doktorowi Habilitowanemu Piotrowi Majewskiemu oraz koordynującej prace wydawnicze Pani Joannie Grzonkowskiej. Gorące podziękowania kierujemy również do uczestników sesji i autorów tekstów zamieszczonych w tym tomie – za to, że zechcieli odpowiedzieć na nasze zaproszenie do dyskusji nad XIX-wiecznym kolekcjonerstwem na ziemiach polskich, podzielić się swoją wiedzą w tym zakresie, a także przygotować wystąpienia i artykuły. Bardzo Państwu dziękujemy.

SZKIC O POLSKICH KOLEKCJACH ARTYSTYCZNYCH EPOKI ZABORÓW

Istnieje różnica pomiędzy sztuką w kolekcji a kolekcją artystyczną. Kolekcja jest jednym z miejsc sztuki, tak jak świątynia, pałac możnowładcy, butik marszanda albo galeria, salon wystawowy czy też muzeum. Toteż dzieła sztuki/artefakty były tu obecne zawsze, odkąd kolekcje istnieją i zanim jeszcze powstało zbliżone do naszego pojęcie „sztuki”. Przykładów dostarczają antyczne pinakoteki i gliptoteki, średniowieczne skarbcze czy też późniejsze gabinety osobliwości lub *studioli*. Artefakt pełnił tu różnorodne funkcje, generalnie jednak odległe od konotacji wykształconych w dobie romantyzmu, jakimi również dziś obdarzamy dzieło. Kolekcja artystyczna jest natomiast formą specyficzną dla sztuki i – w moim przekonaniu – fenomenem historycznym dość dobrze określonym chronologicznie. U jej początków była nowożytna kunstkamera i przekazywana przez nią uniwersalistyczna wizja ludzkiego wszechświata¹, z której wyodrębniona krystalizowała się ona stopniowo już od XVI/XVII wieku. Charakteryzuje ją bazowanie na nowej teorii sztuki i jej nowej idei jako autonomicznej sferze symbolicznej odrębnej od sfery kultu religijnego i władzy, a także wiedzy równej im jednak, a nawet przewyższającej je doniosłością. Byłby to więc zbiór produktów ludzkich o specjalnym statusie dzieła zdeterminowanym talentem artysty, który zyskują one dzięki swojej autentyczności, unikalności i wirtuozerii (w sensie własnoręcznego wykonania). Proces formowania się takiej kolekcji został zapoczątkowany przez renesansowy „kult antyku” na południu Europy i reformacyjny ikonoklazm na północy, które uwolniły niejako sztukę spod dominacji religii². Zasadniczą rolę odegrała

1 Zob. m.in.: A. Schnapper, *Le géant, la licorne, la tulipe. Collections françaises au XVII^e siècle*, Paris 1988, s. 15–179; K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, Warszawa 1996, s. 63–85; M. Mencfel, *Skarbcze natury i sztuki. Prywatne gabinety osobliwości, kolekcje sztuki i naturalistów na Śląsku w wiekach XVII i XVIII*, Warszawa 2010.

2 Zagadnienia te doczekały się już pokażnej bibliografii, w tym miejscu odwołam się jedynie do kilku opracowań: F. Haskell i N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture. 1500–1900*, New Haven – London 1981; S. Michalski, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989; H. Belting,

tu w późniejszych czasach romantyczna idea sztuki i artysty, apogeum zaś przypadło na lata modernizmu i awangardy. Jej swoistą efemeryczną postacią byłaby XX-wieczna koncepcja ekspozycyjna *white cube* zakładająca specjalny rodzaj odbioru dzieła: pozbawioną zakłóceń, bezinteresowną i estetyczną jego kontemplację³.

Przyjmując taką wykładnię, szybko dostrzeżemy jednak, że „polska kolekcja artystyczna”, szczególnie w epoce zaborów, czasem niezupełnie tu pasuje. Pełne doświadczenie autonomii sztuki niejednokrotnie było zacierane, a wręcz uniemożliwiane przez literacki charakter jej odbioru u polskich kolekcjonerów, a przede wszystkim jej ideologizację. Niejednoznaczny staje się wówczas status wielu zbiorów, a nawet pojedynczych obiektów, poprzez narzucenie ich odbioru z perspektywy historycznej i narodowej, a przez to oddanie ich niejako w służbę ideologii, a czasem nawet doraźnej polityki. Posłużę się przykładem już wprawdzie cytowanym przeze mnie, ale za to nader znamienym – *Portretu Kościuszki* Józefa Grassiego. Artysta zapisał go w testamencie generałowi Karolowi Kniaziewiczowi, po jego śmierci obraz trafił w ręce Czartoryskich, następnie zaś został odziedziczony przez hrabinę Izę Działyńską i znalazł się w Gołuchowie, a potem w Muzeum Narodowym w Poznaniu. W przypadku tego obiektu mamy oczywiście do czynienia z wybitnym dziełem sztuki, lecz jednocześnie z dziełem sztuki polskiej (co, jak się wkrótce okaże, wcale nie jest jednoznaczne), z wizerunkiem bohatera narodowego i pamiątką po innym bohaterze, na co nakładał się jeszcze wielce dla Polaków znaczący kontekst „skarbów narodowych” z Hotelu Lambert⁴. W dziejach polskiego kolekcjonerstwa można wskazać więcej zbliżonych sytuacji, kiedy na

Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art, Paris 1998; E. Pommier, *Diabolisation, tolérance, glorification? La Renaissance et la sculpture antique*, „Etudes littéraires” 2000, 32, 1–2, s. 55–70; <http://id.erudit.org/iderudit/501256ar> [dostęp: 27 kwietnia 2012]; V.I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, Gdańsk 2011.

3 Zob. B. O'Dohery, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley – Los Angeles – London 1999; J. Glicenstein, *L'art: une histoire d'exposition*, Paris 2009, s. 29–38.

4 T.F. de Rosset, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795–1919: między „skarbnicą narodową” a galerią sztuki*, Toruń 2005, s. 214–216.

walory artystyczne dzieł nakładają się, nieraz całkiem je przytłaczając, konotacje narodowo-patriotyczne (jest to również przypadek poszukiwanych przez zbieraczy fajansów belwederskich).

Wiek XIX był szczególnym okresem w historii kolekcjonerstwa. Trwał on dłużej niż tylko stulecie: dla kultury polskiej były to 123 lata, czyli właśnie epoka rozbiorów, dla Europy – nieco więcej, bo 125 lat dzielących Wielką Rewolucję (1789) od wielkiej wojny (1914). W takim ujęciu byłoby to kilka epok w sferze polityki, ideologii, ekonomii, nauki, techniki, a także w historii sztuki – na tym polu otwierała je w zasadzie końcówka czasów nowożytnych, ale zamykały już zwiastuny współczesności, *ready made* Duchampa, *Czarny kwadrat* Malewicza, a wkrótce dadaizm. Dla nas podstawowe znaczenie miałyby tu powstanie „świata muzeum”, którego instytucje – mocne autorytetem nauki oraz historii – miały odtąd konstruować i prezentować wizję rzeczywistości pretendującą do obiektywizmu. Wolny od tego obowiązku kolekcjoner mógł odbierać ją przez pryzmat własnej osobowości, smaku i przekonań, a więc sięgać także po to, co znajdowało się poza oficjalnie uznanym systemem wartości, a po co właśnie z tego powodu muzea sięgać nie mogły⁵. W różnych okresach do zjawisk tych należały: malarstwo hiszpańskie, twórczość artystów francuskiego rokoka, nieklasyczna starożytność, sztuka średniowieczna, współczesna oraz pozaeuropejska, Japonii i Afryki.

Kolekcjonerstwo na ziemiach polskich nie miało zbyt silnych tradycji, które można by porównać z centrami nowożytnej Europy: Florencją, Wenecją, Rzymem, a potem Wiedniem, Paryżem czy Londynem. W naszej historii kolekcja zawsze trochę mieszała się ze skarbcem albo zbiorem trofeów. Kolekcjonowanie dzieł malarskich i rzeźby natomiast w dużym stopniu stanowiło import zachodni, włoski, niderlandzki czy też francuski i na ogół bardziej było elementem magnackiego, dworskiego *decorum* niż efektem prawdziwego zamiłowania. Na dobrą sprawę dopiero w XIX wieku stało się ono tutaj w miarę istotnym i rozpowszechnionym elementem kultury. Rozwijało się jednak dość chaotycznie. Liczba kolekcji wprawdzie stale rosła, ale kolekcjonerów na ziemiach polskich i tak było zdecydowanie mniej niż

5 K. Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIII^e-XX^e siècle*, Paris 2003, s. 348.

w Anglii, Francji czy we Włoszech, toteż każdy amator w Warszawie, Krakowie, Poznaniu czy we Lwowie, nie mówiąc o ośrodkach prowincjonalnych, był widoczny i od razu urastał do rangi wielkiego miłośnika oraz mecenasa sztuki i artystów. W istocie jednak trudno mówić, by fascynacja malarstwem lub rzeźbą miała w tym wypadku charakter powszechny, a nawet by była częstszym zjawiskiem. Zbiory były zróżnicowane – obok ciekawych, a nawet wybitnych w pełnym tego słowa znaczeniu kolekcji wiele innych nie przekraczało konwencji bogatego wystroju wewnątrz w pałacach, dworach lub kamienicach. Na temat poziomu zgromadzonych w nich dzieł w zbyt wielu przypadkach można jedynie snuć domniemania, opierając się na bardziej lub mniej wartościowych źródłach, gdyż na ogół tylko przypadkowo zachowały się one do dziś.

Upadek państwa i rozbiory były wydarzeniami, których znaczenie nie ograniczało się jedynie do obszaru polityki – wpłynęły one również na kolekcjonerstwo. Do ich ważnych skutków należało zogniskowanie XIX-wiecznej kultury polskiej wokół problematyki narodowej oraz jej zróżnicowanie terytorialne i – co za tym idzie – cywilizacyjne. Składały się nań bowiem odmienne pod tym względem obszary trzech zaborów i tzw. ziemie zabrane, a nie można ograniczać się wyłącznie do ziem etnicznych i zapominać o emigracji (głównie we Francji, ale też w Szwajcarii, Anglii czy we Włoszech) oraz stolicach i niektórych miastach państw zaborczych – tam również rozwijało się polskie kolekcjonerstwo (niezwykle ciekawe pod tym względem wydają się: Wiedeń, Sankt Petersburg, Odessa czy Baku). XIX-wieczne kolekcje polskie funkcjonowały zatem w regionach całkiem od siebie odmiennych pod względem tradycji, kultury, gospodarki, ustroju, o nierównoległej polityce wobec polskości i swobód jednostki oraz nierównoległej chronologii. Interpretacja tego zjawiska nie może więc nie być złożona. Różnorodne czynniki szatkują bowiem i przecinają na wszystkie strony rozliczne problematyki, które tu się pojawiają.

Jedną z możliwych lektur buduje się wokół napięcia między nastawieniem patriotycznym a nastawieniem estetycznym, między kultem narodu a kultem sztuki, między ratowaniem tego, co swojskie, a poszukiwaniem tego, co powszechne. Częściowo niweluje ona zasygnalizowane powyżej podziały terytorialne i wydaje się dominować nad innymi lekturami, związanymi z osobistą i grupową identyfikacją oraz legitymizacją, rolą ekonomiczną

ną, kulturalną i społeczną, a w końcu też artystyczną⁶. W XIX wieku bowiem brak wolnego państwa był dla polskiej kultury determinantą najpoważniejszą. Pozbawił on możliwości istnienia centralne instytucje zobowiązane do sprawowania pieczy nad narodowym dziedzictwem, co wobec podejmowanych wysiłków na rzecz odzyskania wolności łatwo mogło prowadzić do jego ideologizacji i przedkładania racji politycznej nad estetykę. Wiązało się to z silnym poczuciem zagrożenia kultury polskiej, o czym pisał Józef Ignacy Kraszewski: „(...) nas to jednych spotkało, iż nam sfalszowano dzieje, a materiał historii palono i zabierano, abyśmy praojców zapomnieli”⁷. Bardziej był to jednak martyrologiczny mit niż rzeczywistość: stosunek zaborców do polskości nie zawsze był równie wrogi, a rabunki, konfiskaty i zniszczenia nie zawsze były aż tak wielkie, jak nieraz chciano by je widzieć, przy tym nie mniej szkodliwe pod tym względem były niedbałość i brak zainteresowania rodaków. Opinie takie sprzyjały jednak pietystycznemu wręcz kultowi dziedzictwa narodowego, które nierzadko wciągane było w służbę bieżących rozgrywek. Naturalną kolejną rzeczą skłaniało to do promowania różnorodnych pamiątek dziejowych i relikwii narodowych, sztukę natomiast sprowadzało do statusu róży, której „nie czas żałować, kiedy płoną lasy”.

Oczywiście, w ciągu ponad 120 lat napięcie pomiędzy narodowym a powszechnym czy też ideologicznym a estetycznym miało różne natężenia. Pierwsze dziesięciolecia XIX wieku prawie w ogóle go nie znały – znamienne pod tym względem są zbiory Czartoryskich, które jako jedne z niewielu przetrwały całą epokę zaborów. Wizja swoistej kamery w Puławach Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej harmonijnie łączyła przeszłość Polski

6 Biorąc pod uwagę niemały rozwój badań nad kolekcjonerstwem w ostatnich latach, może wydać się dziwne, że tak rzadko podnoszona jest w nich kwestia napięcia między nastawieniem artystycznym a nastawieniem patriotyczno-narodowym polskich XIX-wiecznych kolekcji. Jedną z niewielu cennych w tym względzie publikacji jest artykuł Ewy Manikowskiej sprzed ponad 10 lat na temat kolekcji Potockich z Krzeszowic (E. Manikowska, *Zbiór obrazów i rzeźb Artura i Zofii Potockich z Krzeszowic. Ze studiów nad dziewiętnastowiecznym kolekcjonerstwem w Polsce*, „Rocznik Historii Sztuki” 2000, XXV, s. 145–193).

7 J.I. Kraszewski, *Słowo wstępne* [w:] *Album Muzeum Narodowego w Rapperswyll. Na rocznicę 1772 r. wydane staraniem Władysława hr. Platera*, Poznań 1872, s. III–VIII, tu: VII.

z dziejami kultury europejskiej, oddalonymi tu zresztą zaledwie o kilka kroków dzielących Świątynię Sybilli od Domu Gotyckiego⁸. Napięcie między nimi ujawniło się dopiero na emigracji w Paryżu. Wydobyte z kraju i rozbudowane stały się wówczas swego rodzaju depozytem narodowym, a jednocześnie narzędziem ideologii, propagandy i polityki Hotelu Lambert – zarówno „zagranicznej”, jak i „wewnętrznej” – eksponowanym przy różnych okazjach na miejscu, w pałacu na Wyspie Świętego Ludwika, lub wypożyczanym na wystawy⁹. Jednocześnie młode rodzeństwo Czartoryskich – księżę Władysław i jego siostra hrabina Działyńska – na rynkach antykwarycznych całej Europy nabywało nowożytnie malarstwo i grafikę, średniowieczne rzeźby, ceramikę i obiekty starożytne. Księżę, przywódca emigracyjnego stronnictwa politycznego po śmierci ojca Adama Jerzego Czartoryskiego (1770–1861), rozumiał jednak je, a przede wszystkim gabinet malarstwa, jako prywatną kolekcję rodziny – w przeciwieństwie do „narodowej skarbnicy” o znaczeniu publicznym, nad którą pieczę sprawował niejako w imieniu ogółu Polaków. Pod tym względem ojczyste skarby z Hotelu Lambert stanowiły swoistą interpretację muzealnictwa puławskiego i nierzadko zderzały się tu z kolekcjonerstwem Działyńskiej, jej francuską formacją kulturalną i szerokimi fascynacjami artystycznymi. Wielce znaczące są słynne, bardzo gorzkie słowa księcia Władysława Czartoryskiego dotyczące stosunku siostry do zbioru patriotycznych penatów i relikwii: „Ils appelle cela le charnier” (Iza nazywa to kostnicą)¹⁰. Nieledwie otwarta konfrontacja postaw miała miejsce podczas wystawy rzemiosła artystycznego zorganizowanej przez Union des beaux-arts appliqués à l'industrie (1865), kiedy w specjalnej „sali

8 Z. Żygulski jun., *Dzieje zbiorów puławskich. Świątynia Sybilli i Dom Gotycki*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” 1962, 7, s. 5–265.

9 T.F. de Rosset, *Nation de nobles: image d'histoire de Pologne aux expositions artistiques en France au XIX^e siècle* [w:] *Noblesse française – noblesse polonaise: mémoire, identité, culture XVI^e–XX^e siècles*, Pessac 2006, s. 89–102, tu: 96–97.

10 Słowa te odnotował w dzienniku Ludwik Bystrzonowski, generał i polityk emigracyjny związany z Hotelem Lambert, a jednocześnie kolekcjoner sztuki i pamiątek narodowych, wspominając jedną z wizyt w pałacu na wyspie, podczas której księżę Władysław pokazywał mu świeżo sprowadzone z kraju fragmenty zbiorów puławskich (*Papiery emigrantów: Dziennik Ludwika Bystrzonowskiego*, Paryż, Biblioteka Polska, rkps 441, k. 461).

polskiej”, przeznaczanej głównie na kolekcję Czartoryskich, eksponaty hrabiny Izzy były objaśniane w kategoriach artystyczno-historycznych, a księcia Władysława – jako historyczne, narodowe i sentymentalne pamiątki, co sprawiało nawet wrażenie swego rodzaju zabawnej rywalizacji między rodzeństwem w katalogu ekspozycji¹¹.

Powstanie listopadowe zakończone upadkiem nie tylko z perspektywy Warszawy oraz Królestwa Polskiego stanowiło ważny moment w relacjach pomiędzy postrzeganiem kultury narodowej i kultury powszechnej. Była to dość istotna cezura, gdyż w zasadzie dopiero od tego momentu Rosjanie zaczęli stosować ucisk narodowy. Ich represje, grabieże i konfiskaty – nie tak wielkie wprawdzie, jak chciałaby je widzieć martyrologiczna mitologia, ale mimo wszystko spektakularne – dotknęły warszawskich zbiorów uniwersyteckich, Towarzystwa Przyjaciół Nauk i kilku kolekcji prywatnych Sapiehów z Dereczyna, generała Ludwika Michała Paca i częściowo Czartoryskich. Zintensyfikowało to tylko kult narodu na wszystkich obszarach ziem polskich we wszystkich zaborach. Toteż kiedy minął najcięższy okres powstaniowego terroru, kult ten objawił się przede wszystkim w badaniach nad różnymi aspektami historii Polski, w coraz to nowych publikacjach, w tzw. ruchu starożytniczym czy też w postawianiu kolekcji narodowych starożytności, które kilkakrotnie eksponowano na wystawach w Warszawie, Krakowie i we Lwowie¹². Zapewne u wielu starożytników można w tym dopatrzeć się swoistej kompensacji niemożliwej jawnie i niebezpiecznej działalności politycznej, lecz trwałym efektem ich pracy był wzrost wiedzy na temat dziedzictwa narodowego i świadomości jego znaczenia.

Równocześnie jednak od tego czasu stopniowo coraz bardziej znikало z pola widzenia i traciło doniosłość niemal wszystko to, co nie miało bezpośredniego związku z Polską, nawet jeśli reprezentowało wybitne walory historyczne lub artystyczne. Feliks Wronowski tak pisał o kolekcji patriotycznych pamiątek i polskiej grafiki Adolfa Cichowskiego, jednego z paryskich emigrantów: „Niepodobna na ten zbiór oglądać okiem bukinisty lub antykwariusza, trzeba go

11 T.F. de Rosset, *Polskie kolekcje...*, op.cit., s. 102–106, 280–282.

12 J. Kowalczyk, *Starożytnicy warszawscy połowy XIX wieku i ich rola w popularyzacji zabytków ojczystych* [w:] *Edukacja historyczna społeczeństwa polskiego w XIX wieku*, Jerzy Maternicki (red.), Warszawa 1981, s. 157–202.

cenić jako rzecz ze wszech miar narodową¹³. Należy to odczytać jako wyraz romantycznego i patriotycznego przekonania, że są to wartości o wiele istotniejsze niż obiektywnie ocenione znaczenie historyczne i artystyczny poziom (ocenione „chłodnym okiem”, a w domyśle także „szkiełkiem” znawcy). Takie postawy stawały się coraz częstsze. „Trzeba wiedzieć, że to jest Sopliców choroba, że im oprócz Ojczyzny nic się nie podoba” – ten cytat z *Pana Tadeusza* świadczy o ich powszechności, a dla nas jest przy tym bardzo znamieny, bo towarzyszył ukrytemu w towarzysko-rytualnej rozgrywce między Tadeuszem, Telimeną a Hrabią wykładowi idei sztuki narodowej przeciwstawianej „sztuce obcej”. Być może właśnie wówczas po raz pierwszy pojawiła się ta zadziwiająca konstrukcja myślowa (zadziwiająca, bo mówi ona jakby, że sztuka europejska jest obca narodowi, który od lat ogromnym wysiłkiem, swego czasu także zbrojnym, dowodzi swoich praw między narodami Europy).

Znaczenie kolekcjonerstwa w XIX stuleciu na ogół postrzegano więc w kontekście poważnych powinności narodowych. Tylko wtedy, kiedy wiązało się ono z narodem, mogło być ocenione jako doniosłe, ważne dla przyszłości, istotne publicznie: „(...) bo płody obce nie tyle nas obchodzą, ile utwory artystów z nami żyjących, których talent staje się własnością publiczną” – tak w „Gazecie Warszawskiej” skomentowano wystawę zbiorów malarstwa oraz obrazów własnych i wykonanych przez uczniów z prywatnej szkoły Aleksandra Kokulara w jego mieszkaniu w 1836 roku¹⁴. Można przytoczyć więcej podobnych cytatów. Na przykład Wincenty Pol w 1839 roku napisał: „Nie stać nas na galerię obrazów, na muzea i na budowy, na pomniki z brązu i marmuru; spuśćmy tedy z okazałości. (...) Zbierzmy rozsypane po świecie ryciny i rysunki starożytności naszych, które po tekach młodych artystów bez korzyści leżą, a zrobimy coś przynajmniej dla sprawy”¹⁵. Nie było to wprost wyrażonym potępieniem zainteresowań sztuką powszechną, starożytną, no-

13 [W. Kalinka], *Zbiory starożytności polskich w Paryżu* [Adolfa Cichowskiego], Paryż 1856, s. 56.

14 T.F. de Rosset, *Galeria Aleksandra Kokulara i kilka innych kolekcji artystycznych warszawskich malarzy w pierwszej połowie XIX wieku*, „Rocznik Historii Sztuki” 2000, XXV, s. 105–144, tu: 114.

15 W. Pol, *O malarstwie i żywiołach jego w kraju naszym* [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 1, *Myśl o sztuce w okresie romantyzmu*, E. Grabska, S. Morawski, Warszawa 1961, s. 38.

wożytną czy też nowoczesną, ale spychało je w sferę prywatną, nieledwie jako „zbytek pięknoducha” o doniosłości nieporównanie mniejszej niż nawet najskromniejszy zbiór o charakterze patriotycznym. Z kolei bardzo ciekawa kolekcja europejskiego malarstwa bywała „tylko artystyczna” albo wymagała jakiegoś narodowego usprawiedliwienia (np. jako zamierzona fundacja publiczna). I rzadko kwestionowano takie postawy. Michał Walicki w napisanym wspólnie z Janem Białostockim fundamentalnym opracowaniu dziejów polskiego kolekcjonerstwa *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich* podkreślał ten ówczesny generalny „brak zrozumienia dla ogólnoludzkiego dorobku”¹⁶. Dopiero w latach 20., podczas negocjacji z Sowietami o zwrot dóbr kultury zagrabionych w czasie rozbiorów, Marian Morelowski włączył niejako w dziedzictwo narodowej kultury sztukę powszechną, uzasadniając prawa Polski do rewindykacji kolekcji niepolskich rysunków ze zbiorów Stanisława Augusta skonfiskowanej po powstaniu listopadowym¹⁷.

Po zaprezentowaniu powyższych uwarunkowań można wreszcie chociażby wstępnie określić, co składało się na zawartość tytułowych polskich kolekcji artystycznych epoki rozbiorów, i krótko zaprezentować główne cechy ich rozwoju. Po pierwsze, była to oczywiście sztuka europejska, przede wszystkim nowożytne malarstwo, ale także rysunek i grafika, w mniejszym stopniu rzeźba, ponieważ poza zbieranymi w kolekcjach obiektami starożytnymi raczej wykorzystywano ją do dekoracji rezydencji, w pomnikach czy nagrobkach. Z tym obszarem łączę też zachodnią ceramikę, szkło, złotnictwo itd. oraz sztukę Dalekiego Wschodu, Chin i Japonii. Osobną kategorię stanowiła natomiast sztuka polska, też głównie malarstwo, a trzecią grupę tworzyły obiekty, które określiłbym terminem „polskich semioforów” – składające się na bardzo obszerną kategorię łączącą w sobie i dzieła sztuki (przede wszystkim obiekty rzemiosła artystycznego), i zabytki historyczne (broń i uzbrojenie, ubiory, utensylia, numizmaty, sfragistyka itd.), i pamiątki oraz relikwie narodowe. Przez zbieraczy były one na ogół traktowane łącznie, co może uzasadniać zastosowanie w stosunku do nich określenia „artystyczne”.

16 J. Białostocki, M. Walicki, *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich (1300–1800)*, Warszawa 1958, s. 14.

17 M. Morelowski, *Związek zbiorów graficznych króla Stanisława Augusta z historią i kulturą Polski*, Poznań 1923, s. 8.

W pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku, niemal do jego połowy, kolekcje i zbiory artystyczne wypełniały prawie wyłącznie malarstwo europejskie, czasem także rzeźba i inne obiekty antyczne, w wyjątkowych zaś przypadkach – ceramika i przedmioty pochodzące z Chin. Potem jednak miejsce to stopniowo zaczęła zajmować sztuka polska, także głównie malarstwo, aż do jej całkowitej niemal dominacji w ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku i początkach wieku następnego. To ukierunkowanie zainteresowań kolekcjonerów polskich na rodzimość łatwo można uzasadnić ich patriotyzmem, rozbiorami, brakiem własnego państwa oraz imperatywem kultywowania tradycji i narodu dla jego odzyskania, dowodzenia ciągłości i żywotności cywilizacji polskiej. Niewątpliwie pod wieloma względami taka interpretacja jest słuszna, ale bynajmniej nie znaczy to, by w każdym przypadku stanowisko narodowo-ideologiczne dominowało nad bardziej czy mniej bezinteresownym podejściem estetycznym. Zjawisko to miało bowiem w pełni prawomocne uzasadnienie również na płaszczyźnie artystycznej. Równoległe do niego nastąpił niespotykany dotąd, nader znaczący wzrost poziomu sztuki polskiej – czy była to twórczość absolwentów Akademii Monachijskiej, czy artystów młodopolskich. Ich dzieła można było zobaczyć i zakupić w kraju, np. w warszawskiej Zachęcie albo u Krywulca, czy też na wystawach lwowskiego lub krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. W ten sposób mogła powstać znacznie wyższej klasy kolekcja niż zbiory obrazów szkół europejskich pełne wprawdzie wielkich nazwisk, ale samych dzieł podejrzanych, a nawet w widoczny sposób pozbawionych jakiegokolwiek wartości. Przy tym w ówczesnej Europie zwrot ku rodzimej kulturze nie był wyjątkowy. Budziła się wówczas nowoczesna świadomość narodowa, co w naturalny sposób kierowało uwagę zarówno miłośników i znawców sztuki oraz historii, jak i szerokiej publiczności ku dziedzictwu własnej kultury, narodowej archeologii i sztuce. Było to wyraźne wśród kolekcjonerów i bywalców wystaw w Anglii, w kręgu kultury niemieckiej, gdzie krytyka właśnie odkryła germański gotyk, a potem malarstwo nazareńczyków, także we Francji, gdzie około połowy stulecia dostrzeżono narodowy charakter rokoka, i w końcu w Rosji, w której w tym samym czasie docenione zostały zarówno dawne ikony, jak i aktualna twórczość artystów współczesnych.

Jeden z ważniejszych elementów tradycji kolekcjonerstwa na ziemiach polskich widziano w królewskiej galerii Stanisława Augusta Poniatowskie-

go. Postać monarchy spotykała się z ambiwalentnymi ocenami: z jednej strony niezwykle surowo mówiono i pisano o politycznym aspekcie jego rządów, w czym dostrzegano naczelną przyczynę upadku państwa, z drugiej jednak – w pełni doceniano jego zasługi dla narodowej kultury i sztuki. Galeria miała w tym niemały udział, gdyż szeroko ją znano, porównywano z pierwszymi galeriami europejskimi, podziwiano i komentowano jeszcze w czasach wolnej Rzeczypospolitej¹⁸. W większej części rozproszyła się ona na aukcjach w początkach XIX stulecia, jedynie niezbyt pokaźny jej fragment został wykorzystany w wystroju carskiej rezydencji w Łazienkach, ale na długo jeszcze pozostała w pamięci amatorów. Zawsze dostarczała poważnych referencji dziełom pojawiającym się na rynku antykwarycznym w całej Europie, a jej opracowane przez Bacciarellego katalogi dla badaczy, jak np. Edwarda Rastawieckiego, stanowiły cenne źródła do dziejów sztuki w Polsce¹⁹. Wprawdzie nie doszło do realizacji zamierzeń króla, który chciał przekształcić ją w dostępne publicznie muzeum i edukacyjny zbiór „wzorów” dla projektowanej Akademii, ale odegrała ona bardzo ważną rolę dla kultury artystycznej na ziemiach polskich. Podczas wspomnianych licytacji bowiem niejedno z należących do niej dzieł wzbogaciło prawie wszystkie ważniejsze zbiory polskie tego czasu, przede wszystkim: Mniszchów w Wiśniowcu na Wołyniu, Michała Hieronima Radziwiłła w Nieborowie, Józefa Kajetana Ossolińskiego w Warszawie, Tarnowskich w Dzikowie, Stanisława Kostki Potockiego w Wilanowie, Henryka Lubomirskiego, Rzewuskich (potem Karola Lanckorońskiego), Krasińskich, Zamoyskich²⁰.

Właśnie malarstwo nowożytne o stale rosnącym w tych latach statusie było w polskich kolekcjach najpełniejszą inkarnacją dzieła sztuki – podobnie zresztą jak w ogóle w kolekcjonerstwie europejskim, którego zbiory te były bardziej czy mniej intuicyjną kalką odzwierciedlającą estetykę opartą

18 A. Ziemia, *Stanisława Augusta holenderski „pochop”*. *Obrazy holenderskich mistrzów XVII wieku w kolekcji królewskiej* [w:] *De Gustibus. Studia ofiarowane przez przyjaciół Tadeuszowi Stefanowi Jaroszewskiemu*, Warszawa 1996, s. 41–52, tu: 41.

19 Zob. T.F. de Rosset, *Obrazy wśród brylantów. O losach kilku dzieł z galerii Stanisława Augusta Poniatowskiego*, „Teki Komisji Historii Sztuki” 2002, IX, s. 199–214.

20 T.F. de Rosset, *La destinée de la galerie royale* [w:] *Stanislas Auguste dernier roi de Pologne. Collectionneur et mécène dans l'Europe des Lumières*, Małgorzata Grąbczewska (dir.), Paris 2013, s. 137–142.

na tych samych źródłach. W pierwszej połowie wieku były to głównie zbiory arystokracji, na ogół dość okazałe, gromadzone wedle odziedziczonego po poprzednim stuleciu schematu „trzech szkół”: włoskiej, flamandzkiej i francuskiej. Można w tym dostrzec jakby próbę całościowej wizji dziejów sztuki zestawianej na zasadzie swego rodzaju antologii dzieł charakterystycznych dla danego twórcy czy też epoki, szkoły lub stylu – na miarę znajomości materii przez zbieracza, ale przede wszystkim jego możliwości i szczęścia. Dopuszczało to sposobność wykorzystania prac warsztatowych, niższej klasy lub wręcz kopii do uzyskania w miarę pełnego obrazu generalnego, co jednak tworzyło niebezpieczeństwo nierównego poziomu artystycznego zbioru²¹. Przykładu dostarczała wspomniana powyżej galeria królewska, ale też inne zbiory, a szczególnie te, które w większym czy mniejszym stopniu miały charakter publiczny, jak np. otwarte dla widzów galerie Józefa Kajetana Ossolińskiego w Warszawie, a potem Potockich w Wilanowie²² i Radziwiłłów w Królikarni (ta jednak udostępniana bardziej dla motywów ekonomicznych niż obywatelskich)²³. Tego typu kolekcjonerstwo w środkowych dziesięcioleciach XIX wieku było kontynuowane m.in. przez warszawską inteligencję i przedstawicieli wolnych zawodów, jak urzędnik Piotr Fiorentini czy malarze Aleksander Kokular, Antoni Blank, Franciszek Pfanhauser²⁴, w drugiej połowie i końcu stulecia natomiast w zasadzie zamarło. Niektóre z kolekcji istnie-

21 Świadectwem takiej postawy jest opis kolekcji obrazów Marcellego Żurowskiego opublikowany przez Aleksandra Przeddzieckiego w „Atheneum”. Autor wielokrotnie żałował, że braki w kompletnym obrazie poszczególnych szkół włoskich nie zostały uzupełnione przez kopie, np. „żał, że jaka Madonna Rafaela, choć w kopii nie wabi tu oka”: A. Przeddziecki, *Gabinet obrazów p. Marcellego Żurowskiego w Iwańkowicach pod Berdyczowem*, „Atheneum” 1841, 6, s. 241–254.

22 Zob. E. Manikowska, *Zbiór obrazów...*, op.cit., s. 178–182.

23 T.F. de Rosset, *Vente Zygmunt Radziwiłł (1865–1866): contribution à l'histoire de la galerie de Nieborów*, „Bulletin du Musée national de Varsovie” 1999, XL, 2–4, s. 162–184. Kolekcja obrazów Michała Hieronima Radziwiłła w Nieborowie i Warszawie miała nieco inny charakter – niewielka liczba malowideł włoskich spowodowała, że trudno było dopatrzeć się tu prób budowania ilustracji do dziejów sztuki opartej na schemacie „trzech szkół”. Przewaga dzieł przypisywanych artystom północnym przybliżyła ją nieco do XVIII-wiecznych kolekcji francuskich.

24 T.F. de Rosset, *Galeria Aleksandra Kokulara...*, op.cit.

jących dotąd funkcjonowały jedynie jako dziedzictwo rodów arystokratycznych: Potockich w Wilanowie, Lubomirskich przy Ossolineum we Lwowie czy też w warszawskich zbiorach ordynackich Przezdzieckich, Zamoyskich oraz Krasieńskich. Wszak utrzymane w tym tradycyjnym duchu zbiory Seweryna Mielżyńskiego i Cypriana Lachnickiego stały się potem dość istotnym elementem kolekcji muzeów narodowych (w Poznaniu i Warszawie).

Wspominałem już, że XIX wiek był okresem prawie nieustannych innowacji i „odkryć”, którymi ówczesna historiografia, krytyka, a głównie kolekcjonerzy uzupełniali i wzbogacali dotychczasową ideę sztuki, tworząc czasem nowe hierarchie, a wręcz kanony artystyczne z czasem adaptowane przez publiczne muzea. Zjawiska te, chociaż na ogół ledwo dostrzegane na ziemiach polskich, spotykały się z twórczą reakcją niektórych zbieraczy. To do nich należeli najwybitniejsi twórcy ciekawych, wyspecjalizowanych kolekcji wspartych na solidnej bazie kompetencji osobistych lub fachowym doradztwie. Atanazy Raczyński ze zbieraniem malarstwa hiszpańskiego i portugalskiego łączył gruntowne studia nad tymi dziełami²⁵, Andrzej Mniszech był prawdziwym znawcą XVII-wiecznego malarstwa holenderskiego, jednym z pierwszych miłośników twórczości Fransa Halsaa²⁶, Iza Działyńska w Gołuchowie stworzyła historyczną narrację na wzór paryskiego muzeum Alexandre'a du Sommerarda²⁷. Ponadto trzeba chociażby wspomnieć o poszukiwaniach archeologicznych w Egipcie i we Włoszech Michała Tyszkiewicza²⁸, o zbiorach malarstwa włoskiego Karola Lanckorońskiego²⁹ czy o japońskiej kolekcji, a przede wszystkim drzeworytach Feliksa „Mangghi” Jasińskiego³⁰.

25 A. Dobrzycka, *Atanazy Raczyński [w:] Myśl o sztuce. Materiały Sesji SHS*, Warszawa 1976, s. 235–252.

26 T.F. de Rosset, *Kolekcja Andrzeja Mniszcha – od wołyńskich chrząszczy do obrazów Fransa Halsaa*, Toruń 2003.

27 T. Jakimowicz, *Od kolekcji „curiosités artistiques” ku muzeum. Zbiactwo artystyczne Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej*, „Studia Muzealne” 1982, 13, s. 15–73.

28 T.F. de Rosset, *Polskie kolekcje...*, op.cit., s. 60–64.

29 A. Feliks, *Kolekcja obrazów włoskich Karola Lanckorońskiego*, „Rocznik Historii Sztuki” 2000, XXV, s. 201–233.

30 *Manggha. Wystawa kolekcji Feliksa Mangghi Jasińskiego*, Muzeum Narodowe w Krakowie, [Kraków, brw].

Zadziwiająco jest natomiast znikome zainteresowanie Polaków sztuką im współczesną, twórczością pojawiających się kolejno XIX-wiecznych nurtów artystycznych. Bliskie czasem kontakty, jakie w tym środowisku były utrzymywane przez arystokrację i przedstawicieli emigracji, prawie wcale nie przekładały się na kolekcjonerstwo. Podobnie było w przypadku awangardy albo też konserwatywnego akademizmu przełomu stuleci. Można tu wskazać jedynie pojedyncze postaci: ponownie Atanazego Raczyńskiego, w którego berlińskim – nieistniejącym już – pałacu znajdowała się kolekcja malarskich dzieł niemieckich romantyków³¹, a także Wojciecha (Adalberta) Grzymałę, paryskiego emigranta, przyjaciela Chopina i Delacroix, twórcę jedynej polskiej kolekcji prac tego artysty³². Z osób czynnych na przełomie wieków XIX i XX – Edwarda A. Raczyńskiego, Józefa Landau, paru fabrykantów łódzkich i największych polskich miłośników wczesnej awangardy spod znaku symbolizmu – Władysława Ślewińskiego, który sam był wybitnym malarzem związanym ze szkołą Pont-Aven, a także zaprzyjaźnionych z nabistami braci Tadeusza, Aleksandra i Alfreda Natansonów oraz Gabriellę Zapolską³³.

Sztuka polska w kontekście XIX-wiecznego kolekcjonerstwa stanowiła natomiast całkiem osobny problem. Porozbiorowy kult narodu i jego przeszłości sprawił, że nie może ona być traktowana jedynie jako polski fragment sztuki powszechnej. W rozróżnieniu podejść narodowego i estetycznego miała tę uprzywilejowaną pozycję, że mogła łączyć oba te nastawienia: z jednej strony – jako nośnik wartości artystycznych, z drugiej – jako składnik narodowej historii i kultury. Wszak rodzimość i patriotyczne konotacje nadawały jej charakteru wielce specyficznego, powodując, że nie w pełni i nie zawsze miały tu zastosowanie kryteria oceny wypracowane przez

31 *Sammlung Graf Raczyński Malerei der Spätromantik aus dem Nationalmuseum Poznań*, hrsg. von Konstanty Kalinowski und Christoph Heihmann, München 1992.

32 T.F. de Rosset, *Polskie kolekcje...*, op.cit., s. 32–34.

33 I. Danielewicz, *Kolekcja Gabrieli Zapolskiej* [w:] *Ars longa. Materiały Sesji SHS*, Warszawa 2000, s. 421–439; 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* (kat. wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, Muzeum Narodowym w Krakowie i Muzeum Narodowym w Poznaniu), Warszawa 2001, s. 34–39; T.F. de Rosset, *Polskie kolekcje...*, op.cit., s. 76–93, 258–259.

ówczesną estetykę, bardzo często zaś, niezależnie od intencji twórców, dominowała nad nimi percepcja kształtowana przez narodowe oczekiwania krytyki i publiczności. Przy tym był to dość świeży element ojczystej tradycji, gdyż istnienie jego uświadomiono sobie dopiero w ciągu pierwszej połowy wieku. Złożyło się na to wiele czynników – i kolekcjonerstwo, i różnorodne publikacje, i starożytnicze badania historyczne, i krytyka artystyczna. Temu pokaźnemu wysiłkowi twórczemu towarzyszyło kształtowanie się pojęć i metod badawczych, ale przede wszystkim niemały entuzjazm związany z odkryciem w ojczystej kulturze i jej historii wartości, które w całej Europie stawały się coraz bardziej doniosłe i ważne – tak oto wytworzone zostało znakomite świadectwo cywilizacyjnej siły żywiołu polskiego!

Zagadnieniom tym poświęciłem osobne rozważania³⁴, tu ograniczę się więc do zasygnalizowania tych nader intensywnych poszukiwań sztuki narodowej, czyli „szkoły polskiej” przede wszystkim na drodze badań historycznych w przeszłości, a również torowania dróg jej przyszłego rozwoju w postulatach krytyki artystycznej. Do przyszłości odnosił się m.in. esej małego dziś pamiętanego romantycznego poety Seweryna Goszczyńskiego *O potrzebie narodowego polskiego malarstwa* (1842)³⁵, historyczne granice polskiego malarstwa wytyczył z kolei Edward Rastawiecki w *Słowniku malarzów polskich* (1850–1857)³⁶. Równie istotna okazała się wszak polemiczna wobec obu tych pozycji rozprawa *Sztuka polska* Juliana Klaczki (1858), emigracyjnego publicysty i historyka związanego z obozem Hotelu Lambert Czartoryskich³⁷. Choć autor ten negował istnienie, a wręcz samą możliwość istnienia sztuki polskiej, jego tekst paradoksalnie wielce przyczynił się właśnie do jej uzasadnienia. Wywołał bowiem tak burzliwą polemikę w obronie polskiej sztuki, że nikt już nie ważył się jej kwestionować, co więcej – wkrótce miało się okazać, iż to właśnie ona jest w świecie pierwsza (oczywiście zdaniem niektórych niedzielnych krytyków bezlitośnie wykpiwanych przez Antoniego

34 T.F. de Rosset, *Malarstwo polskie w polskich kolekcjach prywatnych*, „Muzealnictwo” 2008, 49, s. 204–215.

35 S. Goszczyński, *O potrzebie narodowego polskiego malarstwa* [w:] *Z dziejów polskiej...*, op.cit., s. 39–47.

36 E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, Warszawa 1850, 1851, 1857.

37 J. Klaczko, *Sztuka polska*, Paryż 1858.

Sygietyńskiego)³⁸. Jeśli jednak przypomnimy sobie rozkwit malarstwa na ziemiach polskich, który miał miejsce w tym samym czasie, nie będziemy się zbyt dziwić, że estetyką Polaków zawładnęło ono całkowicie.

Pomijając przypadkowe zespoły dzieł artystów miejscowych (głównie obrazów lub rzeźb), które dotąd były w posiadaniu różnych osób, „pierwszą sztuką polską” w kolekcjach była grafika. Była ona poszukiwana i gromadzona od początku stulecia przez takich amatorów jak Gwalbert Pawlikowski, Feliks Piwarski, Maciej Wodziński czy Adolf Cichowski – najpierw w kraju, a potem także na emigracji w Saksonii i we Francji. Zbiory te były rodzajem pierwszych niejako inwentarzy, zestawem podstawowych faktów, stanowiły podstawy dla przyszłego opracowania dziejów polskiej sztuki. Potem pozycję najważniejszej ze „sztuk polskich” zajęło i na długo utrzymało malarstwo – najpierw dawne, głównie sięgające epoki stanisławowskiej, ale potem coraz częściej współczesne. Jest charakterystyczne, że około połowy wieku, kiedy na dobre pojawiło się ono w kolekcjach, początkowo funkcjonowało tam obok obrazów łączonych z mistrzami europejskimi, tak jakby ich często znane z literatury nazwiska miały usprawiedliwiać i wspierać niepewną jeszcze wartość dzieł twórców narodowych. Ilustratywnego przykładu dostarczały tu zbiory Tomasza Zielińskiego, naczelnika powiatu kieleckiego. Ponad 400 obrazów, z których większość eksponował w specjalnej galerii swojej willi, niemal dokładnie po połowie dzieliło się na dzieła nowożytnych twórców włoskich, flamandzkich i holenderskich, a także francuskich oraz przegląd malarstwa polskiego ze szczególnym akcentem położonym na czasy współczesne³⁹. Trzeba zauważyć, że Zieliński wywodzący się ze środowiska szlachecko-inteligenckiego reprezentował jakby nową figurę kolekcjonera, która wówczas z wolna zajmowała dotychczasowe miejsce arystokratycznego amatora. Nie było to pozbawione zależności od narodowego ukierunkowania zainteresowań artystycznych i rodzącego się poczucia patriotycznych powinności zbieracza, które oczywiście przyjmowali na siebie także przedstawiciele arystokracji, zbierając i promując sztukę polską. Na osobną wzmiankę

38 I. Jakimowicz, A. Porębska, *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 2, *Spór o rację bytu polskiej sztuki narodowej (1857–1891)*, *Warszawska krytyka artystyczna (1875–1890)*, Warszawa 1961, s. 297–298.

39 I. Jakimowicz, *Tomasz Zieliński – kolekcjoner i mecenas*, Wrocław 1973.

zasługują tu kolekcje barona Edwarda Rastawieckiego w Warszawie, pozostająca w związku z jego pracą nad *Słownikiem malarzów* (obecnie w dużej części jest ona własnością Muzeum Narodowego w Poznaniu), oraz – z uwagi na wysoki poziom – hrabiego Andrzeja Mniszcha w Paryżu.

Po połowie, a głównie w ostatniej ćwierci stulecia sztuka polska stopniowo zdobyła sobie wyłączność w kolekcjach. Całkowicie wyparła ona tradycyjne zbiory „trzech szkół” malarstwa europejskiego. Tego rodzaju kolekcje, szczególnie większe, jeśli w ogóle jeszcze powstają, to są traktowane ze sporą podejrzliwością, jak było w przypadku wysoce wątpliwej jakości zbiorów niejakiego Jana Jakowicza z Sitkowic sprzedanych w 1905 roku do Muzeum Miejskiego we Lwowie⁴⁰. W tym okresie prawie nie powstawały również znaczące zbiory twórczości niepolskiej. Do bardzo istotnych wyjątków należą jedynie rogalińska galeria Raczyńskiego, wiedeńska kolekcja Lanckorońskiego, a także zbiory Gabrieli Zapolskiej i kilku paryskich emigrantów (braci Natansonów i Józefa Landau). Sztukę polską zbierali wówczas głównie ziemianie, inteligenci i przedstawiciele wolnych zawodów, jak: warszawski adwokat Leon Papiński, krakowski restaurator Franciszek Macharski, właściciel majątku pod Lwowem Bolesław Orzechowicz, Juliusz Herman, Dominik Wittke-Jeżewski, zdarzali się wśród nich także hrabiowie, jak lwowski profesor Leon Piniński. Poza tym lepiej odpowiadała ona strategiom legitymizacji narodowej, wyznaniowej i społecznej obieranym przez wielką burżuazję, bankierów i fabrykantów wzbogaconych w okresie największej prosperity gospodarczej Królestwa w latach 70. i 80. Dotyczyło to głównie finansjery warszawskiej: Kronenbergów, Blochów, Epsteinów, Rotwandów, Lesserów, Goldstandów itd. Przedstawiciele łódzkiego włókiennictwa, mniej związani z polską tradycją, odwoływali się tu raczej do sztuki europejskiej, chociaż i wśród nich można wskazać kilku zbieraczy obrazów polskich (Juliusz Heinzel, Maurycy Poznański, Leon Hirsberg)⁴¹.

Przełom stuleci znakomicie naznaczyły natomiast, zamykając niejako tzw. długi XIX wiek w polskim kolekcjonerstwie, trzy wielkie kolekcje: Ignacego Korwin-Milewskiego oraz wspomnianych już Edwarda A. Raczyńskiego

40 J. Bołoz-Antoniewicz, *Nasz „Rafael”!*, „Słowo Polskie” z 19.08.1907; J. Bołoz-Antoniewicz, *Raz jeszcze „Nasz Rafael” (?)*, Lwów 1908.

41 T.F. de Rosset, *Malarstwo polskie...*, op.cit., s. 210–213.

i Feliksa „Mangghi” Jasieńskiego (dwie z nich zachowały się do dziś niemal bez uszczerbków, kolekcja Milewskiego zaś tylko w części). Niewątpliwie były to najwybitniejsze polskie osiągnięcia w tym zakresie, szczególnie zbiory Jasieńskiego (wprawdzie ostatecznie ukształtowane nieco później). Było to arcydzieło kolekcjonerskie na skalę europejską, prawdziwe *œuvre totale*, na które obok polskich obrazów i rysunków składały się zespół sztuki japońskiej z drzeworytami oraz wielce różnorodny zespół dzieł impresjonizmu i postimpresjonizmu (grafika zebrana w tzw. tekach Vollarda), dawnego rzemiosła artystycznego i nowoczesnego młodopolskiego designu, sztuki huculskiej itp. Raczyński z upodobaniem do polskiego współczesnego malarstwa łączył zainteresowanie nowoczesną, chociaż dość konserwatywnie dobraćą sztuką zachodnioeuropejską. Milewski z kolei koncentrował się wyłącznie na twórczości rodaków, głównie związanych z Akademią w Monachium, co – jego zdaniem – miało na nią wybitnie pozytywne oddziaływanie. Wszystkie te trzy kolekcje stale dostępne dla amatorów i badaczy dostarczyły dzieł będących do dziś obowiązującą podstawą historii sztuki polskiej, w nich znajdowały się bowiem największe z ikon: *Babie lato* Chełmońskiego (kolekcja Korwin-Milewskiego), *Melancholia* i *Błędne koło* Malczewskiego (kolekcja Raczyńskiego) oraz *Szał* Podkowińskiego (kolekcja Jasieńskiego). W dużej mierze w oparciu o nie na wiele lat utrwalił się lansowany przez krytykę i historyków polski kanon estetyczny obejmujący przede wszystkim twórczość artystów tzw. szkoły monachijskiej oraz przedstawicieli krakowskiej i warszawskiej Młodej Polski⁴².

Były to zbiory niecodzienne, jeśli chodzi o klasę należących do nich dzieł oraz samego kolekcjonowania, bynajmniej jednak nie stanowiły na ziemiach polskich przypadków odosobnionych. W końcu XIX wieku i w następnym stuleciu można by doliczyć się co najmniej kilkunastu poważniejszych zbiorów malarstwa polskiego, nie wspominając o wielu mniejszych i całkiem podrzędnych. W porównaniu do malarstwa europejskiego były one zdecydowanie licz-

42 A. Ryszkiewicz, *Galeria obrazów Ignacego Korwin Milewskiego* [w:] idem, *Zbiornice i obrazy*, Warszawa 1976, s. 197–221; A. Ławniczakowa (red.), *Galeria Edwarda Raczyńskiego*, Poznań 1998; A. Kluczevska-Wójcik, *Feliks Manggha Jasieński un collectionneur polonais au tournant du siècle*, „Histoire de l'Art” 1993, 21/22, s. 59–70; A. Kluczevska-Wójcik, „Na chwałę artystów...” – *kolekcja Feliksa Mangghi-Jasieńskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie* [w:] *Polskie kolekcjonerstwo grafiki. Ludzie i instytucje*, E. Frąckowiak, A. Grochala (red.), Warszawa 2008, s. 115–127.

niejsze i w przeciwieństwie do niego – z rzadka zaledwie dostrzeganego na tle kolekcjonerstwa w Europie – reprezentowały na ogół wysoki, a czasem wręcz wybitny poziom artystyczny. Tytułem przykładu można wspomnieć chociażby o bardzo dobrym malarstwie ze zbiorów Edwarda Reichera czy Józefa Landau. Nie wolno jednak zapominać, że mówimy o dziele postaci żywo uczestniczących w kulturze i tworzących ściśle elitarny krąg. Znacznie częściej ten pozorny zachwyt nad narodową sztuką wcale nie pokrywał się z umiejętnością rozpoznania i uznaniem dla jej rzeczywistych walorów artystycznych. Generalnie niska kultura plastyczna (być może będąca efektem domniemanego „szlacheckiego”, lekceważącego stosunku do pracy artysty i malarskiego rzemiosła) była przyczyną tego, że obrazy odbierano przede wszystkim z perspektywy ich warstwy anegdotycznej. Umożliwiało to tolerowanie miernoty, jeśli tylko zachowany był „polski charakter”, co stanowiło nader negatywny aspekt porzoborowego pietyzmu wobec dziedzictwa własnej kultury.

„Polskie semiofory”, trzecia szeroka kategoria polskiego kolekcjonerstwa artystycznego epoki rozbiorów, zostały jakby skodyfikowane w połowie XIX wieku w wydanej przez Towarzystwo Naukowe Krakowskie *Skazówce archeologicznych poszukiwań*, a w naszych już czasach odczytane przez Zdzisława Żygulskiego (zbiory puławskie) i Jerzego Kaźmierczaka (Kórnik)⁴³. Właśnie Puławy Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej, Kórnik Tytusa Działyńskiego, Rogalin Edwarda Raczyńskiego, wcześniej jeszcze zbrojownia Henryka Dąbrowskiego w muzeum TPN w Warszawie, kolekcja Adolfa Cichowskiego w Paryżu, a potem „skarbiec” Ksawerego Branickiego w Montrésor stanowią znamienne przykłady tego rodzaju zbiorów. Było ich oczywiście znacznie więcej – różnej skali, znaczenia i liczebności – i zawierały szeroko rozumiane rzemiosło artystyczne (w sensie bliskim francuskiemu terminowi *objet d'art*) oraz pamiątki historyczne i narodowe po instytucjach, wydarzeniach i wybitnych postaciach, a nawet fragmenty ich ciał. Obok nich należałoby umieścić także tzw. rzeczy tureckie – bliskowschodnie tkaniny, ceramikę, wyroby z metalu, końskie rzędy,

43 *Odezwa Towarzystwa Naukowego z Uniwersytetem Jagiellońskim połączonego w celu archeologicznych poszukiwań, wraz ze skazówką mogącą posłużyć za przewodnik w poszukiwaniach tego rodzaju*, Kraków 1850; Z. Żygulski jun., *Dzieje zbiorów...*, op.cit.; J. Kaźmierczak, *Tytusa Działyńskiego zbiór pamiątek narodowych w Kórniku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 1980, IX, 112, s. 45–74.

broń – które dla Polaków stanowiły element ich własnej przeszłości, nieledwie narodowego dziedzictwa. Wszystko to traktowano nie tylko jako obiekty materialne, ale też jako swego rodzaju byty ideowe odwołujące się do przeszłości narodu, epok jego wolności i wielkości, dawnych przewag, zwycięstw, władców, instytucji, bohaterów, stanu rycerskiego, szlachty. Zestawiało to wybitne nieraz dzieła sztuki z pamiątkami o charakterze relikwii lub bibelotu, ale o silnych narodowych konotacjach – właśnie na tym obszarze zetknięcie sztuki z ideologią i zatarcie artystycznego charakteru kolekcji było najsilniejsze.

Lektura XIX-wiecznego kolekcjonerstwa polskiego wokół napięcia między estetyką a ideologią nie jest oczywiście jedyna. Także perspektywa, jaką w jej ramach tu przyjąłem, nie może wystarczyć dla pełnego wyjaśnienia zjawiska. Jest to perspektywa obiektu kolekcjonerstwa pozwalająca odczytać znaczenia oraz przekaz, który jest wysyłany przez kolekcję będącą centrum symbolicznym, a także odpowiedzieć na pytanie, czym w danych okolicznościach były jej obiekty. Jednak obraz, który wytwarza się w oparciu o tę perspektywę, jest bipolarny, czarno-biały, to obraz przeciwstawienia: patriotyzm – obojętność narodowa (w najlepszym razie). Zafałszowuje to rzeczywistość, bo przecież nie zawsze kolekcjonowanie sztuki było jedynie kompensacją braku możliwości walki lub działalności politycznej albo lęku przed jej podjęciem, a z drugiej strony – zbiór „rzeczy polskich” (malarstwa lub pamiątek) nie zawsze był świadectwem gorących uczuć narodowych właściciela. Wymaga to uzupełnienia przede wszystkim o refleksję nad związkiem poszczególnych biografii zbieraczy z funkcjonowaniem społecznym ich zbiorów oraz motywacjami leżącymi u ich podłoża. Pozwoli to zobaczyć polską kolekcję artystyczną epoki rozbiorów nie tylko jako swego rodzaju „maszynę do oglądania”, funkcjonujący organizm i centrum symboliczne, gdzie kształtują się znaczenia i wartości, ale także jako scenę, na której ścierają się ze sobą różnorodne strategie obierane przez Polaków w tych latach w celu budowania ich tożsamości⁴⁴.

44 Tego rodzaju lektury kolekcji zaproponował Dominique Poulot na kolokwium *Les collections et le marché de l'art en France, 1789–1848* w Institut national d'histoire de l'art w Paryżu w grudniu 2003 roku: D. Poulot, *Conclusion: L'histoire des collections entre l'histoire de l'art et l'histoire* [w:] *Collections et marché d'art en France, 1789–1848*, Monica Preti-Hamard, Philippe Sénechal (dir.), Rennes 2005, s. 431–443.

OD PUŁAW DO RAPPERSWILU. POLITYCZNE ASPEKTY KOLEKCJONERSTWA POLSKIEGO W XIX WIEKU

Piękny wiek XIX – jak określili go Jerzy Borejsza w swojej książce – w powszechnym wyobrażeniu nad Wisłą pozostaje wiekiem przygotowań do zrywów, heroicznych powstań i męczeństwa narodu po ich klęsce. W poetyckiej formie ujął to Mieczysław Jastrun w *Poemacie o mowie polskiej*, pisząc:

„Od dwóch wieków płacili sercem albo głową.
Co druga żona w kraju tym zostaje wdową.
I syn przy niej się chowa, często pogrobowiec.
I dom jest jak pamiątek rodzinnych grobowiec.
Syn wie, że ojciec zginął w powstaniu, jak jego
I ojca dziad. On będzie kiedyś ich kolegą,
Gdy pięść zastuka w szyby i brzękną jak dzwony.
I znowu słyhać w domu płacz matki i żony –
W kraju, gdzie co dwadzieścia lat nowe powstanie
Wybucho jak spod ziemi ogień (...)¹”.

To martyrologium ugruntowywane szkolną edukacją i kalendarzem świąt państwowych, w których celebrowanie klęsk przeważa nad świętowaniem dokonania, wyznacza czarno-białą perspektywę XIX stulecia. W potocznym wyobrażeniu, poczynając od epoki napoleońskiej, a kończąc na rewolucji w 1905 roku, wszystkie wysiłki „narodu bez państwa” skierowane miały być na odzyskanie utraconej wolności. Stąd naturalną konsekwencją takiego rozumowania jest sprowadzenie kultury do narzędzia tej walki. Literatura i sztuka albo miały prowadzić lud na barykady, trawestując tytuł znanego dzieła Delacroix, albo „unosić duszę utęsknioną, na te pagórki leśne (...)”, cytując rozpamiętującego ojczyste strony wieszczka.

Świadomość ogółu, która wytworzyła własną wizję XIX stulecia, rozpiętą między alternatywę „triumf albo zgon”, wzmacniał dodatkowo stworzony w tym okresie zasadniczy zrąb kanonu literackiego i pocztu bohaterów,

1 M. Jastrun, *Poemat o mowie polskiej*, Warszawa 1952, s. 22.

wśród których twórcy kultury, jeśli byli dołączani, to występowali zwykle na drugim planie. Koryfeuszami wyobraźni mieli stać się bohaterowie walk, czasem nawet wbrew faktom historycznym, jak Ordon, albo zamiast nich, jak choćby Wołodyjowski. Dla wszystkich wspólnym pozostawał mianownik miłości ojczyzny, walki za nią i poświęcenia dla niej.

Powszechne i spłycone wyobrażenia nie zawsze jednak odbijały i odbijają rzeczywistości, o wiele bardziej skomplikowany obraz epoki. Nie wszystko bowiem, co zostało napisane, skomponowane czy namalowane na ziemiach polskich w XIX wieku, miało służyć walce narodowowyzwoleńczej, postawa taka była obca większości mieszkańców, a tym bardziej samym twórcom kultury. W swoich rozważaniach chciałbym, po pierwsze, podważyć stereotyp „polityczności” kultury polskiej pięknego wieku, szczególnie okresu Królestwa Kongresowego, a po drugie – wskazać na te przykłady, w których polityczne podłoże nie było jednoznaczne z patriotycznymi pobudkami kolekcjonera czy mecenasa. W tych wstępnych założeniach nie może zabraknąć jeszcze jednej uwagi z mojej strony, która dla specjalistów będzie dyskusyjna, tzn. włączenia kolekcjonerstwa polskiego w tym okresie do szeroko pojętego mecenatu kulturalnego elit.

Zresztą połączenie to nastąpiło już na przestrzeni XIX wieku. Początkowo zawężano je tylko do tych przypadków, w których zgromadzone zbiory deklarowane były jako darowizna na rzecz ogółu, jednak w warunkach polskich aspekt ten zyskał specyficzny wymiar. Obok dzieł sztuki, które często padały ofiarą takich samych popowstaniowych prześladowań jak ich właściciele, gromadzone były bowiem wszelkie pamiątki związane z historią oraz ilustrujące niegdysiejszą pozycję i potęgę narodu. Czym zatem będzie się różnić kolekcjonowanie obrazów od gromadzenia pamiątek przeszłości, ich ochrony i przekazywania następnym generacjom? Czy mecenatem będą zarówno puławska Świątynia Sybilli, jak i uratowany przed zagładą w dworku fragment zbroi, miecz czy zegar, który „pociągnięty za sznurek, Dąbrowskiego wygrywał mazurek (...)”? Tego typu działalność była bardzo rozpowszechniona i z różnym nasileniem dotyczyła większości ziemiańskich rezydencji, poczynając od arystokratycznego pałacu, a kończąc na białym dworku.

Żywiolowym okresem kolekcjonerstwa na ziemiach polskich były pierwsze dekady XIX wieku, kiedy to okres względnej stabilizacji czasów Króle-

stwa Kongresowego i rozwój gospodarczy doprowadziły do najbujniejszego rozwoju kultury, który w drugiej połowie stulecia można porównywać z czasami autonomicznej Galicji. Z jednej strony wzrosło zainteresowanie „starożytnościami” wypływające po części z rozgłosu Puław księżnej generałowej i romantycznej fascynacji mrokami średniowiecza, z drugiej – historyzm epoki zwracał zainteresowanie ludzi tamtych czasów ku wszystkiemu, co przeszłe. Działania te, jeśli nawet w latach 20. pozbawione były wspomnianego politycznego wymiaru, nabierały go po kolejnych klęskach narodowych zrywów i fali represji. Jak ideologiczne ramy dla mecenatu patriotycznie zaangażowanego wyznaczało dziedzictwo rezydencji Czartoryskich, tak poczynania księcia Adama Jerzego i jego potomków na emigracji wyznaczały kierunek kolekcjonerstwa jako służby narodowej. Czartoryscy, a za nimi inne czołowe rody arystokratyczne, spletając własne, odpowiednio przetworzone dzieje z historią ojczystą, tworzyli sanktuaria pamięci narodowej, wyznaczając sobie rolę ich strażników i depozytariuszy wobec przyszłych pokoleń. Niemniej jednak należy pamiętać, że działalność fundacyjna bez względu na okoliczności była również elementem zajmowanej pozycji i należała do jednego z wielu konwenansów, którymi kierowały się elity.

O tym, że puławska działalność księżnej Izabeli miała wymiar również polityczny, przekonywać nie trzeba, co zresztą szeroko opisywane było przez monografistów tego założenia². Warto jednak zaznaczyć, że od początku jej zbieractwo nie miało charakteru konfrontacyjnego – i ta cecha będzie dominować również w podobnych poczynaniach innych arystokratów. Nie miało i mieć nie mogło, choć ona sama w epoce stanisławowskiej zapisala raczej niechlubną polityczną kartę. Izabela nie była sankiulotką i musiała się liczyć z realnymi reperkusjami swojej działalności, o czym zresztą donosił jej z Petersburga już za panowania Aleksandra I syn Adam Jerzy. Apelowal on do „Drogiej Mamy”, jak pisze Jerzy Skowronek, o unikanie wszystkiego, co „mogłoby rodzić podejrzenia”, a nawet prosił, „żeby nie robić inauguracji Świątyni [Sybilli], bo z tego znowu jaki pasztet zrobią”³.

2 Zob. przede wszystkim klasyczne opracowanie: Z. Żygulski jun., *Dzieje zbiorów puławskich. Świątynia Sybilli i Dom Gotycki*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” 1962, 7, s. 5–265.

3 J. Skowronek, *Adam Jerzy Czartoryski (1770–1861)*, Warszawa 1994, s. 105.

„Głęboką” przemianę pod wpływem upadku ojczyzny dziś moglibyśmy określić jako doskonały zabieg PR-owy, choć sama Izabela stawiała sobie za cel podźwignięcie narodowej świadomości Polaków ze zgliszcz trzeciego rozbioru. Po latach w jednym z listów do syna pisała, że nie opuszcza jej: „(...) fièvre de Narodowości cet amour peut-être exageré de mon Pays que l'on connoit si bien”⁴. Jerzy Skowronek zauważa natomiast, że zniszczone w wyniku drugiego i trzeciego rozbioru Puławy odradzały się jako grupa polityczna i aktywny ośrodek orientacji prorosyjskiej, w ograniczonej – rzecz jasna – okolicznościami formie⁵.

Biorąc pod uwagę zajmowaną pozycję księcia Adama Jerzego przed 1830 rokiem – a przede wszystkim aspiracje, których uwieńczeniem było ogłoszenie go królem de facto na emigracji, nie wspominając o „królewskich” rezydencjach w kraju, a także na Wyspie Świętego Ludwika – fundacje, mecenas i kolekcjonerstwo były dla tego rodu nierozdzielną częścią prowadzonej polityki. Jak doskonale ją realizował, może świadczyć porównanie z działalnością przyjaciółki Sybilli z Puław księżnej Heleny z Przędzieckich Radziwiłłowej. Czysto artystyczna działalność w Arkadii, mimo mariażu syna Antoniego Henryka z Fryderyką z Hohenzollernów i nadziei na tron polski w dniach kongresu wiedeńskiego, nie stanowiła zaplecza budowania ideowych podstaw tejże działalności. Ponadto o tym, że nie było mowy o jakiegokolwiek demonstracji, świadczą odwiedziny w tej mitycznej świątyni polskości w Puławach tak Napoleona, jak później kilkakrotnie Aleksandra, który podarował do niej nawet dwa sfinksy oraz „kopułą szklaną sklepienie kończącą”⁶.

Opozycyjny charakter zostanie nadany mecenatowi kulturalnemu na ziemiach polskich dopiero w połowie XIX wieku jako konsekwencja wydarzeń politycznych i odpowiedź na represje, które spadną na kraj po kolej-

4 „Gorączka Narodowości [podkreślenie – Izabela Czartoryska] ta może przesadna miłość ojczyzny, którą wszyscy znają tak dobrze” [tłum. Jadwiga Bujańska]; I. Czartoryska, *List do Adama Jerzego Czartoryskiego z dn. 13 II 1817 r.*, rkps. Bibl. Czart., ew. XVIII/1037 [w:] eadem, *Dyliansem przez Śląsk. Dziennik podróży do Cieplic w roku 1816*, Wrocław 1968, s. 6.

5 J. Skowronek, *Wstęp [w:] Pamiętniki i memoriały polityczne (1776–1809)*, A.J. Czartoryski, Warszawa 1986, s. 5–76, tu: 18.

6 J. Skowronek, *Adam Jerzy Czartoryski...*, op.cit., s. 121.

nym zrywie. Ale będzie on nadany raczej przez jej odbiorców, aniżeli twórców. Stąd troska i popieranie rozwoju kultury zaczęły być traktowane jako kolejne „armaty ukryte wśród kwiatów”. Dowodzenie, że generalizacja ta wypływała z przesłanek ideowych, a nie rzeczywistego oglądu sytuacji, również wydaje się zbędne. W tej czarno-białej optyce należałoby umieścić dzieła, których za takie „armaty” nie można uznać, a jako „kwiaty” wzbudzały zachwyt zaborców. Musiałyby one zostać uznane albo za rewizjonizm, albo wręcz za zdradę narodowych ideałów. Stąd też u wielu badaczy można spotkać wywody tłumaczące ów „lojalizm” jako wynik krótkiego okresu nadziei na przywrócenie narodowego bytu, opartego na unii personalnej z Imperium Rosyjskim⁷. Ponadto trudno porównywać ze sobą drugą i trzecią dekadę piętnego wieku, nie wspominając już o jego szóstym czy ósmym dziesięcioleciu.

Mecenat i wypływające z niego kolekcjonerstwo w pełni patriotyczne, *vide* polityczne, które miało charakter konfrontacyjny, były możliwe jedynie na emigracji. Wszystkie inicjatywy kulturalne nad Wisłą i Wartą nie tylko musiały liczyć się z opinią zaborcy, ale też były od jego decyzji uzależnione. Stąd ich nasycenie pierwiastkami opozycyjnymi czy patriotycznymi zależało w dużej mierze od zajmowanej pozycji. Dla przedstawicieli wielkich rodów, piastujących niekiedy wysokie stanowiska na dworach w Petersburgu, Wiedniu czy Berlinie, margines ten był nieporównywalnie większy, ale nadal pozostawał marginesem, który nie zagrażał ani stanowi posiadania, ani zajmowanemu miejscu przy tronie. Pozostali członkowie elity musieli w tych sprawach wykazywać się o wiele większym wyczuciem.

Ciśnienia tego pozbawione były natomiast inicjatywy elity polskiej na Zachodzie, a ograniczały je jedynie możliwości finansowe fundatorów. Stąd z biegiem czasu mecenat i kolekcjonerstwo prywatne, w miarę ubożenia emigracji, zastępowane były przez donacje społeczne. Wydaje się, że najpełniejszym, a jednocześnie schyłkowym przejawem zbieractwa patriotycznego zapoczątkowanego przez Sybillę z Puław było Muzeum Polskie w Rapperswilu powstałe z inicjatywy Władysława hrabiego Plate-

⁷ Por. J.A. Nowobilski, *Mecenat artystyczny biskupa Jana Pawła Woronicza w Krakowie*, Kraków 2002, s. 223. Por. także wcześniejsze opracowanie: Z. Jagoda, *O literaturze i życiu literackim Wolnego Miasta Krakowa 1816–1846*, Kraków 1971.

ra. Do podobnych wniosków dochodzi Tomasz de Rosset, który określił to muzeum jako swego rodzaju „arkę” mającą przetrwać potop rozbiorów⁸. Idea jego założenia wyływała z tych samych przesłanek co powołanie do życia Biblioteki Polskiej w Paryżu i Towarzystwa Historyczno-Literackiego. Cytowany badacz konkluduje w odniesieniu do nich – co myślę, że doskonale odpowiada idei Rapperswilu – że będąc bastionem polskości, stanowiły one jednocześnie namiastkę aktów zbrojnych i uzupełnienie niemożliwej, jawnej pracy politycznej⁹. Ponadto, jak zauważa Stanisław Chankowski, Plater, sam nie będąc badaczem, doskonale rozumiał potrzebę udostępnienia zbiorów archiwalnych i bibliotecznych związanych z muzeum dla celów naukowych¹⁰. Zwłaszcza, jak pisał Władysław Mickiewicz, kontynuując myśl ojca, że zbiory historyczne to też szanse. Notował dalej, iż dzięki temu muzeum „(...) wychodzący z 1831 r. łagodzą swoją niecierpliwość, piętnując przeciwników, grożąc wrogom i obmyślając sprawozdawstwo przyszłej Polski”¹¹. Tym niemniej, moim zdaniem, bezpośrednią inspirację do założenia Rapperswilu Plater czerpał nie z nieistniejących już do kilku dekad Puław, ale głośnego wówczas i promieniującego na ziemię polskie Kórnika Tytusa hrabiego Działyńskiego (notabene związanego z Czartoryskimi więzami rodzinnymi i inspirowanego się Świątynią Sybilli).

Bardzo ważna była zatem strona propagandowa nowo kreowanej placówki. Jej kwintesencją był cytowany sam akt założycielski, który – jak celnie wydobywa Stanisław Chankowski – Plater zawarł w imieniu rządu

8 T.F. de Rosset, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795–1919: między „skarbnicą narodową” a galerią sztuki*, Toruń 2005, s. 188. Piśze o tym także Stanisław Chankowski w artykule o muzeum. Por. S. Chankowski, *Szwajcarzy wobec Muzeum Narodowego Polskiego w Rapperswilu w okresie dykcji Władysława Platera (1869–1889)* [w:] *Losy Polaków w XIX–XX w. Studia ofiarowane Profesorowi Stefanowi Kieniewiczowi w 80. rocznicę Jego urodzin*, Warszawa 1987, s. 508–542.

9 T.F. de Rosset, *Polskie kolekcje...*, op.cit., s. 229.

10 S. Chankowski, *Muzeum Rapperswilskie jako warsztat pracy naukowej*, „Przełąd Historyczny” 1988, LXXIX, s. 43–62, tu: 43.

11 W. Mickiewicz, *Emigracja polska 1860–1870*, Kraków 1908, s. 136.

nieistniejącego od niemal wieku państwa¹². W myśl postanowień samego fundatora, co z kolei zauważa Rosset, muzeum miało także odgrywać rolę zwornika dla podzielonej wewnątrznie emigracji¹³. Choć, jak można dopowiedzieć – roli, której nie udało mu się spełnić, a wręcz przeciwnie, która doprowadziła do kolejnych, ostrych podziałów. Cytowany wielokrotnie badacz emigracyjnych kolekcji zwraca uwagę na jeszcze jeden, bardzo ważny aspekt funkcjonowania Muzeum Narodowego Polskiego w Rapperswilu w perspektywie zachodnioeuropejskich placówek muzealnych. Wskazuje mianowicie, że można określić je jako fenomen czysto polski, żadna z emigracji bowiem w jakimkolwiek państwie nie powołała instytucji o tak wyrażenie zakreślonych patriotyczno-narodowych zobowiązaniach, którym podporządkowany był charakter gromadzonych i eksponowanych przedmiotów¹⁴.

Signum temporis, które poświadczało o złożoności mecenatu społecznego na emigracji ostatniego ćwierćwiecza XIX wieku, było zespolenie w nim elementów kolekcjonerstwa sztuki i pamiątek narodowej przeszłości, subsydiowanie nauki oraz działalność charytatywna, co daje się zaobserwować w tym samym czasie w poczynaniach paryskiego Towarzystwa Historyczno-Literackiego oraz samego Władysława księcia Czartoryskiego, a potem jego synów.

Rapperswil był na obczyźnie publicznym sanktuarium walki o niepodległość, jak konkluduje Kazimierz Stachurski w szkicu o zamku i znajdujących się w nim zbiorach, a jednocześnie spójnym programem, w którym biblioteka i pamiątki przeszłości, Kolumna Barska i przede wszystkim serce Kościuszki miały wspierać Mickiewiczowski „apel do narodów cywilizowanych” o obronę zniewolonego narodu¹⁵. Umiejscowienie szczątków Kościuszki na zamku było także chyba najbardziej bezpośrednim nawiązaniem do idei puławskiej i zbioru narodowych relikwii księżnej generałowej. Jak przewrotnie zauważył Stanisław Rosiek: „Kończył się wiek XIX, lecz uformowanej u jego

12 Ibidem, s. 519–520.

13 T.F. de Rosset, *Polskie kolekcje...*, op.cit., s. 188–189.

14 Ibidem, s. 194.

15 K. Stachurski, *Miasto z różami w herbie i zamkiem z Muzeum Polskim [w:] Arx felicitatis. Księga ku czci profesora Andrzeja Rottermunda w 60. rocznicę urodzin od przyjaciół, kolegów i współpracowników*, Warszawa 2001, s. 45–54, tu: 47.

początku patriotycznej frazeologii nic nie zdawało się zagrażać. W żywym ciele narodu nadal biło serce wielkiego umarłego”¹⁶.

Integralną częścią działalności, jak wcześniej wspomniałem, było gromadzenie i eksponowanie pamiątek narodowej przeszłości. Dopelnieniem całości były zaś pokoje, w których zgromadzono przedmioty związane z Adamem Mickiewiczem i Teofilem Lenartowiczem, i gdzie znalazły się też pamiątki po Duchnińskich, oraz np. fotel z genewskiego Hotelu de la Paix, w którym zmarł Józef Ignacy Kraszewski, co stanowiło wręcz bezpośrednią paralelę do modelu zbiorów puławskiej Świątyni Sybilli. Nawiązywała do niej również wyodrębniona i otoczona swoistym kultem przestrzeń, w której umieszczono przedmioty związane z Kościuszką: meble, portrety, listy, a także rzeczy codziennego użytku, w tym m.in. łóżko, koszulę i tak charakterystyczne dla epoki romantyzmu drobiazgi jak kosmyki włosów Naczelnika. Wspomniana wcześniej analogia z Kórnikiem Tytusa hrabiego Działyńskiego miała jeszcze jedną podstawę, tzn. połączenie z kolekcją dzieł sztuki biblioteki i archiwum¹⁷.

Jednak tak jasno zakreślona idea muzeum jako arki dziedzictwa narodowego, a jednocześnie elementu politycznych gier i świadectwa obecności Polaków w zachodnioeuropejskim kręgu cywilizacyjnym, w drugiej połowie pięknego wieku traciła na nośności. Ponadto w dobie rozwijającego się muzealnictwa jako dziedziny nauki kolekcjonerstwo rapperswilskie bliższe było sentymentalnemu zbieractwu, które miało stworzyć na poły teatralną przestrzeń i sanktuarium polskości. Poświadcza to także zatrudnienie w charakterze odźwiernego w muzeum „starego wiarusa polskiego”, który niemal dosłownie miał uosabiać losy wychodźstwa. Jak celnie wskazuje Tomasz de Rosset, w czasach kiedy decydujące stawały się walory artystyczne i historyczne, w tym przede wszystkim autentyczność dzieł, zbiory Muzeum Narodowego w Rapperswilu stawały się anachroniczne¹⁸. Dostrzegali to również sami Polacy, co najdonioślej uwidocznili spór o muzeum, który rozgorzał wokół niego na początku XX wieku. Humorystycznie zastaną sytu-

16 S. Rosiek, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, Gdańsk 1997, s. 92.

17 Por. J. Czubek, *Rękopisy Polskiego Muzeum narodowego w Rapperswilu*, „Przewodnik Bibliograficzny” 1906, s. 190–192, 218 i nast., 249 i nast., 280–282, oraz 1907, s. 20–22, 47 i nast., 67 i nast., 89 i nast., 162 i nast.

18 T.F. de Rosset, *Polskie kolekcje...*, op.cit., s. 195.

cję opisał w jednym z kupletów *Szopki krakowskiej* Tadeusz Boy-Żeleński w 1911 roku w *Opowieści dziadkowej o cudach rapperswylskich*:

„Niech odpoczne sobie kwila
Wędruje hay z Rapperwila.
Śtraśne cuda tam widział

Siedzi tam, moiściewy,
Jenszy dziadu pocziwy [tj. Rużycki],
Na ślusarce się rozumi,
Różne śpasy kleić umi
Zrobili go Koperą [tj. dyrektorem]

(...)

Jest tam kijek Kościuszki,
Króla Piasta garnuszki
I fajeczka Kopernika,
Z której se pan kustosz pyka,
Jak jest w dobrym humorze.
Suwarowa nahajka
I Kolumba dwa jajka,
Kierozja wenecjańska
I dziewica orlijańska
Syćko wisi se społem.

Jest też lanszaft galanty:
Tycyjany, Rembrandty;
Sam pan kustosz je malował
Fatygi se nie żałował –
Syćko la tej ojczyzny.

Zazdrościł jeden, drugi
Takiej wielgiej zastugi;
Zrobiły się strasne chryje,
Dawajciez tu konwisyje,
Niech, jak beło, uświadczy.

(...)

Co tu długo pyskować?
 Starszych trzeba szanować;
 Więc orzekły pany sędzie,
 Że jak było, tak i będzie
 La dobrego przykładu”¹⁹.

Spory polityczne, które coraz wyraźniej rozdzielały polskie wychodźstwo w ostatniej ćwierci XIX wieku, były zatem jedną z głównych przyczyn o wiele słabszego oddziaływania muzeum na rozwój kultury polskiej. Wydaje się także, że to upolitycznienie wpłynęło na zaniechanie przez większość polskich instytucji współpracy z nim i zdecydowało o tym, że nie chciały one podjąć się opieki nad placówką.

Wracając do wątku unikania politycznego zaangażowania przez mecenasów i kolekcjonerów na ziemiach polskich w XIX stuleciu: wynikało ono z ich sytuacji i pozycji wobec zaborcy, wbrew powszechnym wyobrażeniom na ten temat. Wyobrażeniom, przypomnę, sytuującym całą kulturę, w tym również kolekcjonerstwo, jako jeden z elementów walki narodowo-wyzwoleńczej i eliminującym „niezaangażowanych” z ogólnonarodowego uniwersum pamięci. Dlatego, odwracając ten medal, można byłoby także zapytać o polityczne aspekty mecenatu i kolekcjonerstwa zaborczego na ziemiach polskich. To, że nie miał on jedynie wynaradawiającego charakteru, wydaje się dla jednych tak oczywiste, jak dla innych będzie odkryciem. Nie wszystko, co robili Rosjanie, Prusacy bądź Austriacy nad Wisłą i Wartą, należy uznać za akty barbarzyńskiej destrukcji, a niekiedy można przyznać, że był to także element wzbogacający miejscowe dziedzictwo wielokulturowe. To, że „wzbogacani” mieli ambiwalentny, a czasem wręcz wrogi stosunek do fundowanych im dzieł, pozostaje odrębną kwestią. Działalność kulturalna choćby carskich generał-guberantów nadal pozostaje tematem czekającym na swego badacza. Ponadto działalność nie zaborcza, ale pozostająca w kręgu tejeż aktywności Polaków również nie została jeszcze dostatecznie przebadana. W tym długim poczcie kolekcjonerów i fundatorów wypchniętych z powszechnej świadomości można umieścić tak Atanazego Raczyn-

19 T. Boy-Żeleński, *Opowieść dziadkowa o cudach rapperswylskich* [w:] idem, *Słówka*, Wrocław 1988, s. 304–305.

skiego (konsekwentnie przywracanego przez ośrodek poznański), jak Teodora księcia Paskiewicza, syna namiestnika, zresztą też kolekcjonera polskiej sztuki batalistycznej, czy Ignacego Korwin-Milewskiego.

Poziom i intensyfikacja kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX stuleciu stanowiły odbicie sytuacji politycznej, społecznej, ale przede wszystkim ekonomicznej elit. Okresy stabilizacji, które niejednokrotnie pociągały za sobą czasy prosperity gospodarczej, charakteryzowało również oczywiste ożywienie na polu kultury. Ona sama zaś stanowiła doskonałe pole prób asymilacji i nobilitacji *homines novi*, którzy tym sposobem manifestowali osiągnięty status. Dotyczyło to tak wyniesionych ziemian, jak wzbogaconych burżua. Jedne rodziny magnackie odgrywające od stuleci zasadniczą rolę w dziejach Rzeczypospolitej za sprawą wydarzeń politycznych, w których brali udział jej przedstawiciele, bądź całkowicie niezależnych od nich zmian ekonomicznych traciły swoją pozycję, inne – zaliczane do ich klienteli – nie tylko zyskiwały na znaczeniu w aparacie państwowym, ale też dochodziły do znacznego majątku, wykorzystując sprzyjającą koniunkturę.

Spośród pierwszych przykładem mogą być losy książąt Radziwiłłów i znaczenie wojewody Michała Hieronima w porównaniu z pozycją jego prawnuka i imiennika Michała zestawione z dziejami rodu i fortuny Sobańskich. Wśród drugich – dzieje fortun Kronenbergów, Blochów czy Epsteińców. Najwymowniejsze pozostaje jednak zestawienie losów ich rezydencji. W pierwszym przypadku – Nieborowa i Guzowa. Nieborów – promieniujący ośrodek życia artystycznego i kulturalnego na przestrzeni trzech dekad XIX wieku, miejsce, w którym kupowane były dzieła sztuki tak z dworu ostatniego króla Polski, jak zgilotynowanego króla Francji. W ciągu kilku dekad, traktowany przez spadkobierców jako rezerwa finansowa, został ogołocony z najwybitniejszych dzieł i u schyłku stulecia świecił już tylko odbitym blaskiem swej dawnej świetności. Drugi zaś z murowanego dworu, który należał do Henryka hrabiego Łubieńskiego, został dzięki „cukrowym” inwestycjom Sobańskich przebudowany w perłę Mazowsza. Podniesiony do rangi stolicy ordynacji, przebudowany przez Władysława Hirschla (1877) w stylu najmodniejszego i politycznie znaczącego neorenesansu francuskiego stał się jedną z najwspanialszych rezydencji drugiej połowy XIX wieku. Po klęsce pod Sedanem wszystkie tego typu nawiązania były aluzyjnym wyrazem sympatii politycznych. A o tym, że nie pozostawało to

jedynie w sferze domysłów, świadczyły wnętrza, do których zakupiono na aukcjach we Francji kominki z lustrami oraz brązami z pałacu Tuileries, pochodzące stamtąd meble w stylu Ludwika XV, jak również nabyto za niewyobrażalną wówczas sumę 5000 dolarów w złocie płótno przypisywane Jacques'owi Louisowi Davidowi *Szczęśliwe małżeństwo*. Wśród polskich twórców, których dzieła zdobiły guzowskie wnętrza, znalazła się czołówka artystów z Matejką (szkice węglem), Brandtem (*Zaprzęg*), Aleksandrem Grylewskim (*Wnętrze katedry wawelskiej*), Fałatem i innymi.

Obok arystokracji zmiany te w sposób jeszcze bardziej znaczący ilustrują poczynania i horyzonty burżuazyjnych rodzin, zaczynając od Newachowicza i Steinkellera, a kończąc na Kronenbergach i Natansonach. Zwłaszcza jeśli dodać jako ich element związku zawierane między przedstawicielami obu grup. Wsparcie starych herbów zasobnymi kontami nowych banków i akcjami fabryk oraz spółek kolejowych kreowało mecenasów i kolekcjonerów w drugiej połowie XIX stulecia.

Pomijam zatem, a bardzo istotnym aspektem politycznego wymiaru kolekcjonerstwa polskich elit jest konsekwentne jego preparowanie z jakiegokolwiek zaangażowania. Za doskonały przykład mogą służyć dzieje kolekcjonerstwa dwóch rodów: Tyszkiewiczów na Litwie oraz Branickich w Królestwie. W wypadku przedstawiciela pierwszego z nich – Eustachego hrabiego Tyszkiewicza – trudno mówić o zaangażowaniu patriotycznym. Jego dziełem było stworzenie w Wilnie pierwszej placówki muzealnej zbierającej ślady przeszłości kraju. Owa wstrzemięźliwość Tyszkiewicza owocowała w najlepszym wypadku żartami współziomków, w najostrejszym zaś – nawet wysuwanymi zarzutami kolaboracji czy wręcz zdrady. Czy postawę taką, charakterystyczną dla wielu w tamtym czasie, od razu należy określać mianem „służalczości”, w czym celowała zwłaszcza prasa emigracyjna? Znowż warto zadać pytanie – czy każda wizyta cara nad Wisłą, nie wspominając o przejazdach przez Wilno, wiązała się z „kolaboracją” miejscowych elit? Czy zaś wizyta zarówno Aleksandra I w Świątyni Sybilli, jak i Aleksandra II w Muzeum Wileńskim nie rozciągała nad nimi – choć na pewien czas – swoistego parasola ochronnego wobec nadgorliwości lokalnych urzędników? Dokładnie z tego samego powodu na Zamku Królewskim w Warszawie przechowywany był dokument z odręczną notatką cara Mikołaja I, który na zapytanie Paskiewicza już po 1830 roku, czy ma skuć wizerunki orła

białego z fasady, odpisał „ostawił tu pticu” – dzięki czemu „ptica” mogła spoglądać na rządy nawet najbardziej reakcyjnych generał-gubernatorów. Tyszkiewicz na pytanie syna wspomnianego monarchy Aleksandra II o dębowy stół, który ten zobaczył w muzeum, a przy którym Stefan Batory erygował wileńską wszechnicę, odparł: „To jest stół, przy którym Stefan Batory łaskawie zezwolił podpisem na wzniesienie budynków, w których obecnie się znajdujemy”²⁰.

Pisząc o postawie Eustachego hrabiego Tyszkiewicza, nieodzowne dla zrozumienia kontekstu jego postępowania i światopoglądu wydaje się przywołanie postaci hrabiego Stanisława Kostki Potockiego, ale jeszcze wyraziściej – hrabiego Stanisława Kostki Zamoyskiego i generała hrabiego Wincentego Krasińskiego. Wydaje się, że już to pokolenie można określić mianem, które przyłgnęło do ich następców, bo rzeczywiście oni musieli być „trzeźwymi realistami” w tamtej rzeczywistości. Żaden z nich nie miał cech wallenrodycznych, o które wołała emigracja, ale każdy – idąc w części za modą, w części za imperatywem ochrony dziedzictwa przeszłości – „ulojalniał” swą postawę polityczną. Co charakterystyczne, ich „czarną legendę” bądź wyrok zapomnienia wydała właśnie emigracja żyjąca w diametralnie różnych warunkach i hiperbolizująca wszelkie wątki związane z kwestiami narodowyzwoleńczymi. Narażając się u współczesnych na głosy oburzenia czy nawet potępienia, zyskiwali cichą rehabilitację bądź nawet uznanie po kolejnej tragedii styczniowej *irredenty* i następnych, jeszcze dotkliwszych stratach dorobku kulturalnego.

Paradoksalnie, jeśli nawet sami kolekcjonerzy unikali zaangażowania politycznego, to zmieniająca się sytuacja taki kontekst ich poczynaniom bardzo często nadawała. Zainteresowanie przeszłością i zabytkami Litwy – w ogólnym pojęciu – stanowiło jawne przeciwstawienie się rusyfikacyjnej działalności generał-gubernatorów. Zwłaszcza wypadki z 1863 roku, a następnie działalność Michaiła Murawjowa, która spotykała się z aprobatą niektórych kręgów słowianofilów rosyjskich, utwierdzały to przekonanie. Badanie korzeni ziem litewskich, wobec oficjalnie głoszonych wówczas hasła ich „naturalnej” przynależności do państwa ruskiego zakłóconej tylko „podstęp-

20 W. Dobaczewska, *Dzieje kultury wileńskiej między dwoma powstaniem*, Wilno 1837, s. 13.

nią unią” z Rzeczpospolitą, w powszechnej opinii i postyczniowym złodowaczeniu miało jednoznaczny kwalifikator. Stąd nieprzychylnie stanowisko władz wobec Muzeum Wileńskiego, które utrudniało przywracanie zakłóconego porządku oraz „scalania z macierzą”. Złożoność tego problemu pogłębia jeszcze fakt, że w działalności Tyszkiewicza – co wydobywa Leszek Zasztowt – odbijała się idea budzenia tzw. koncepcji krajowej. Zrodzona w środowiskach polskiego ziemiaństwa i inteligencji na Litwie kultywowała odrębność kulturową tego regionu²¹.

Jeszcze bardziej skrajnym przykładem swoistej „kolekcjonerskiej ucieczki” były zbiory przedstawiciela innej gałęzi tego rodu – Michała hrabiego Tyszkiewicza uważanego za jednego z ojców polskiej egiptologii. Nie dziwi opinia o nim panująca powszechnie w epoce, że był „legendarnie marnotrawny” i stale przebywał poza granicami kraju²², ani jego działalność, ani mecenat nie wpisywały się bowiem w paradygmat powinności Polaka patrioty.

Mimo że jego celem było podniesienie poziomu naukowego i cywilizacyjnego rodzimych ziem i przybliżenie ich tym samym do centrów cywilizacyjnych Europy, a zbiory należały do najcenniejszych w Europie, o których pisali przedstawiciele elity intelektualnej Starego Kontynentu, to jego archeologiczne i zbierackie pasje sytuowały go całkowicie obok ideologicznego i patriotycznego zaangażowania. Jak pisał jeden z ówczesnych intelektualistów Wilhelm Fröhner w katalogu jego kolekcji: „Gdyby jego zbiory nie zostały rozproszone, żaden kolekcjoner-znawca nie mógłby się z nim równać: ani rzymscy kardynałowie z XVI w., ani milionerzy naszego stulecia”²³. Do dziś zresztą, jak przyznają badacze, zabytki z jego zbioru są ozdobą wielu najsłynniejszych kolekcji starożytności, jak Luwr, British Museum, Metropolitan Museum of Art czy Ny Carlsberg Glyptotek²⁴.

21 L. Zasztowt, *Od Eustachego Tyszkiewicza do Michała Römera. Granice ugody z Rosją w koncepcjach wileńskich krajowców* [w:] idem, *Europa Środkowo-Wschodnia a Rosja XIX–XX wieku. W kręgu edukacji i polityki*, Warszawa 2007, s. 129–130.

22 H. Korwin-Milewski, *Siedemdziesiąt lat wspomnień (1855–1925)*, Poznań 1930, s. 123.

23 W. Fröhner, *La collection d'antiquités du Comte Michel Tyszkiewicz*, Paris 1898, s. 7.

24 Por. J. Lipińska, *Michał Tyszkiewicz – kolekcjoner sztuki starożytnej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1970, XIV, s. 461–469, tu: 464.

Pozorna egzotyczność kierunku zainteresowań z perspektywy zachodnio-europejskiej sytuowała go zaś wśród czołówki najwybitniejszych egiptologów w czasie wykształcania się tej osobnej gałęzi archeologii. Jeśli przypomnieć sobie, że jako taka nauka ta nad Wisłą i Niemnem pozostawała nieznaną, niezrozumiałą i egzotyczną, wyjaśni to fakt całkowitej alienacji hrabiego Michała z własnej rodziny i krajowego świata naukowego. Ponadto dla podróżników z Europy Środkowej, a w szczególności z ziem polskich pod panowaniem Romanowów, Afryka była niekiedy o wiele „bliżej” niż Petersburg. W niespokojnych czasach patriotycznych zrywów miało to ten walor, że tak egzotyczny kontynent paradoksalnie stawał się „bezpieczniejszy” niż kraj, nie niósł bowiem ze sobą żadnych podejrzeń o kontakty z zaborcą ani rewolucjonistami. Podróż Tyszkiewicza przypadła zaś na czas przedpowstaniowego wrzenia lat 60. XIX wieku. W najlepszym razie mógł być on brany za egzotycznego myśliwego i jedynie na tej płaszczyźnie liczyć na uznanie współziomków²⁵.

Wydaje się, że postać Michała hrabiego Tyszkiewicza najpełniej chyba odzwierciedla typ mecenatu artystycznego, który poza granicami kraju (przebywał głównie nad Sekwaną) osiągnął najwyższy, europejski poziom, a jednocześnie pozbawiony był jakichkolwiek patriotycznych i narodowych inklinacji. Zrzucenie tych zobowiązań było warunkiem wyjścia – ujmując obrazowo – z cienia Świątyni Sybilli, jaki padał na całe XIX stulecie.

Tyszkiewicz zatem reprezentował nieliczną nad Wisłą grupę darczyńców oraz kolekcjonerów, którzy nie dotowali kultury i sztuki ani *sibi at amicis*, ani – co było szczególnie rozpowszechnione na ziemiach polskich jako patriotyczny imperatyw – *sibi at patriae*. Jego celem było jak najszersze i najwzszechstronnejsze edukowanie współczesnych, nie zaś tworzenie kolekcji narodowych artefaktów, nawet o bezdyskusyjnej proveniencji. Niestety rok po śmierci Michała Tyszkiewicza, w 1898 roku, na zorganizowanej olbrzymiej aukcji starożytności zasadnicza część jego zbiorów została rozprzedana i uległa rozproszeniu, a ostatnie zabytki zbywano jeszcze w 1901 roku.

25 Por. J. Lipińska, *Michał Tyszkiewicz...*, op.cit.; A. Niwiński, *Wokół egipskiej podróży i kolekcji Michała hr. Tyszkiewicza [w:] Egipt zapomniany czyli Michała hr. Tyszkiewicza „Dziennik podróży do Egiptu i Nubii (1861–1862) oraz 180 rycin z XIX wieku*, A. Niwiński (oprac.), Warszawa 1994, s. 7–38; T.F. de Rosset, *Polskie kolekcje...*, op.cit., s. 136–141.

Ponadto, jak wspomniałem, egzotyczne wyprawy miały polityczny wymiar i były swego rodzaju eskapizmem, mimo że uwalniały od podejrzeń sprzyjania „buntownikom” oraz sympatyzowania z władzami. Niemniej były jedynie wyjściem doraźnym w najbardziej dramatycznych sytuacjach, a nie zmieniały samego położenia elit na ziemiach zabranych. Nie należy zapominać, gdzie pozostały ich rodziny, gdzie leżały ich majątki i że panujące tam stosunki dalekie były od liberalnego Królestwa. Stąd poczynania Tyszkiewicza musiały być o wiele bardziej ostrożne, a wypowiedzi – bardziej stonowane. Dlatego też wydaje się, że uproszczeniem byłoby pochopne wyrokowanie o indyferentyzmie narodowym Tyszkiewicza tylko dlatego, że nie angażował się on w ówczesną działalność patriotyczną, jak Władysław hrabia Zamoyski czy Ksawery hrabia Branicki, i nie wyrażał swoich sympatii narodowych. Zresztą było to niejednokrotnie powodem utyskiwania we współczesnej prasie. Właśnie dlatego, że pozostał z boku bądź – jak chcą inni – że był racjonalistą i realistą politycznym (podobnie jak kuzyni), ordynat birżański mógł się cieszyć bezpieczeństwem swoich dóbr, które były omijane przez carskie konfiskaty, i gwarancją stałych przychodów środków na kontynuowanie badań oraz powiększanie kolekcji. Dzięki temu wysuwał się na czoło nie tylko europejskich kolekcjonerów, ale także egiptologów oraz mógł pozwolić sobie na dotowanie publikacji cudzych i własnych prac, niekiedy w luksusowych edycjach²⁶.

Ale cena, jaką za to zapłacił, była równie wysoka. De facto pozostał on nieobecny w świadomości ogółu, czego odbicie można odnaleźć we współczesnym biogramie zamieszczonym w *Encyklopedii powszechnej* Orgelbranda. Temu najbardziej znanemu na Zachodzie z Tyszkiewiczów poświęcono tylko dwa zdania: „Współczesny zamiłowany podróżnik i myśliwy. Odbiwszy podróż po Egipcie i Nubii, wydał zajmujący jej opis wspólnie drukowany”²⁷. Próżno byłoby szukać czegoś więcej, choćby wzmianki o przywiezionych stamtąd zabytkach.

26 Wspomniał o tym jego syn: „Pyszna edycja, której odbito tylko 50 egzemplarzy do handlu. Nie wiem dokładnie ile jeszcze egzemplarzy ojciec mój kazał wydrukować dla rozdania przyjaciółom i do wielkich muzeów, nie więcej sądzę jak dwadzieścia”: J. Tyszkiewicz, *Tyszkiewicziana – Militaria, Bibliografia, Numizmatyka, Ryciny, Zbiory, Rezydencje...*, Poznań 1903, s. 7.

27 *Michał Tyszkiewicz* [w:] *Encyklopedia powszechna*, S. Orgelbrand, XXV, Warszawa 1867, s. 865.

Podobny wymiar kolekcjonerstwa miały poczynania przedstawicieli innego rodzaju – Branickich. Zwłaszcza po zestawieniu nasyconego politycznie kolekcjonerstwa i mecenatu braci Władysława Branickiego z Montrésoru i Konstantego Branickiego z Warszawy. W nekrologu tego ostatniego napisano: „(...) zamiłowany podróżnik, badacz przyrody i prawdziwy dobroczyńca gabinetu zoologicznego w Warszawie, który pracy, nakładom i życzliwości nieboszczyka zawdzięcza znakomitą część swoich zbiorów. Gdziekolwiek w podróżach swoich się zapędził, ani na chwilę nie zapomniał, że w Warszawie istnieją zbiory zoologiczne ubogie, które z bogacić i uzupełnić trzeba. Dzięki też jemu, zbiory te wzrosły tak, że dzisiaj gabinet warszawski w niektórych działach inne tego rodzaju zakłady w Europie przewyższa”²⁸.

Ujmuje to kwintesencję jego kolekcjonerskich i mecenasowskich poczyznań, ponieważ „umiłował najbardziej ornitologię i w tym też dziale ofiary jego bywały najliczniejsze i najcenniejsze”. Był on także jednym z pierwszych i nielicznych wówczas badaczy w tej dziedzinie na ziemiach polskich, który doceniał wagę prac i wypraw zoologiczno-botanicznych²⁹. Choć warto nadmienić, że po części wynikało to – jak w przypadku Michała hrabiego Tyszkiewicza – także z jego myśliwskich pasji.

Niezrealizowaną ideą Konstantego hrabiego Branickiego, która doskonale ukazuje i specyfikę mecenatu na ziemiach zaboru rosyjskiego, i mechanizmy oraz uprzedzenia nim rządzące, był zamiar zorganizowania w Warszawie Muzeum Przyrodoznawstwa imienia Branickich, w którym miały się znaleźć nie tylko zbiory samego hrabiego, ale też kolekcja Gabinetu Zoologicznego. Projekt ten negatywnie ocenia w swojej monografii Marek Ruszczyc, przypisując Branickiemu partykularne interesy³⁰. W tym, co głosił hrabia, należy natomiast dostrzegać wyraz jego Realpolitik i pozbawioną złudzeń ocenę sytuacji nad Wisłą. Wykazując nie tyle powściągliwość, ile wręcz nieufność wobec zamiarów Rosjan, którzy potwierdzali je dotychczasową działalnością na rzecz kultury polskiej, dowodził, że muzeum naukowe pod opieką Branickich ma większe szanse przetrwania, niż gdy będzie zdane na łaskę społeczeństwa czy niełaskę władz. Niestety,

28 [anonim], *Konstanty i Władysław Branicki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1884, 4, s. 95.

29 Por. *Konstanty Branicki [w:] Polski Słownik Biograficzny*, II, Kraków 1936, s. 407.

30 M. Ruszczyc, *Dzieje rodu i fortuny Branickich*, Warszawa 1991, s. 342.

niechęć wielu badaczy, którzy obawiali się z kolei chimerycznego charakteru możliwego protektora, od którego uzależniony byłby nie tyle byt jednostki, ile dostęp do zbiorów, przekreśliła te plany. Udało się je zrealizować już po śmierci hrabiego Konstantego jego synowi Franciszkowi Ksaweremu, który kontynuował botaniczne pasje ojca. Dzięki współpracy i zaangażowaniu Władysława Taczanowskiego w 1887 roku w willi Branickich na Frascati w Warszawie zostało otwarte muzeum, które dotrwało aż do momentu odzyskania przez Polskę niepodległości. W 1919 roku zgromadzone w nim zbiory stały się załącznikiem Państwowego Muzeum Zoologicznego³¹.

Mimo wszystkich tych trudności dorobek kulturowy, w tym kolekcjonerstwo polskiego wieku XIX, wydaje się imponujący. Jeśli tylko przez jego pryzmat dokonać oceny tamtego czasu, musi ona pozostać więcej niż pozytywna. Wysiłek ten poświadczał, że w tak ekstremalnej sytuacji, w jakiej znaleźli się Polacy, rozwój ekonomiczny oraz postęp cywilizacyjny zależą nie od kolejnego powstania, ale od konsekwentnej pracy. Od kolejnych fundacji podejmowanych nie tylko w imię miłości ojczyzny, ale też „z miłości do sztuk”. Chcąc przeprowadzić fikcyjną nić zależności pomiędzy poszczególnymi dziełami „pięknego wieku”, można zaryzykować tezę, że nie byłoby podstawowych dzieł określających świadomość narodową w tamtym okresie (np. Sienkiewiczowskiej *Trylogii*), gdyby wcześniej nie było Świątyni Sybilli z jej zbiorami. Co więcej, Zagłoba nie mógłby opowiadać swoich facecji, gdyby wcześniej Edward hrabia Raczyński z rękopisów nie wydał *Pamiętników* Paska (1836) i sam nie kolekcjonował zabytków przeszłości, bynajmniej nie kierując się jakimikolwiek politycznymi rachubami. Nie zrobiłby zaś tego, gdyby nie gościł w Puławach i nie uczestniczył w zebraniach Towarzystwa Naukowego Warszawskiego pozostającego pod opieką cara króla Aleksandra I. Podobnych antecedenji można byłoby snuć jeszcze wiele na wszystkich płaszczyznach kultury polskiej „pięknego wieku”...

31 Do najcenniejszych kolekcji, które zasiliły muzeum Branickich, a następnie ofiarowane zostały Muzeum Zoologicznemu, badacze zaliczają zbiory: Jana Kalinowskiego i Tomasza Bareya. Por. *Konstanty Branicki, Polski Słownik...*, op.cit., s. 407.

W STRONĘ MUZEUM NARODOWEGO. KOLEKCJE I BUDOWA POLSKIEJ TOŻSAMOŚCI KULTUROWEJ U PROGU NIEPODLEGŁOŚCI¹

W 2012 roku hucznie obchodzona była 150. rocznica założenia Muzeum Narodowego w Warszawie. Odwołuje się ona do roku założenia (1862) przy Szkole Sztuk Pięknych małego muzeum podległego carskiej administracji. Jak wykazała jednak Katarzyna Murawska-Muthesius, była to instytucja, która praktycznie nie istniała w życiu społecznym i kulturalnym miasta oraz polskiego narodu². Do tego słusznego wyводу można dodać kilka argumentów. W 1906 roku Erazm Majewski w dyskusji, która odbyła się na jednym z pierwszych posiedzeń Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości, dotyczącej kwestii, czy Towarzystwo powinno założyć muzeum, podkreślił dotkliwy brak w Warszawie publicznego muzeum (zarzut kierowany był w stronę miasta), do którego obywatele mogliby ofiarowywać swoje zbiory i w ten sposób budować narodowe kolekcje³. Według Majewskiego Muzeum Sztuk Pięknych nie było więc tego typu instytucją. Kilka lat później w niedatowanym szkicu *Sprawa muzeów sztuki i pamiątek historycznych w Polsce* Stanisław Tomkiewicz również nie uwzględnił go wśród muzeów na ziemiach polskich⁴. Muzeum Sztuk Pięknych w żaden sposób nie można więc określić mianem narodowego, a jeśli patrzymy na historię warszawskiej instytucji przez pryzmat tego terminu, to datą rocznicową powinien być rok 1916, gdy w przededniu odzyskania niepodległości powołane zostało miejskie Muzeum Narodowe z programem wpasowującym

1 Artykuł ten powstał w ramach projektu *The photographic survey movement and the visualisation of collective cultural identities in Europe at the turn of the XXth century* będącego częścią programu *Pomost Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej w Instytucie Sztuki PAN* we współpracy z De Montfort University w Leicester.

2 K. Murawska-Muthesius, *Love of Beauty in the Tsarist Colonial Capital: the Museum of Fine Arts in Warsaw (1862–1916)*, „Centropa” 2012, 12, 2, s. 179–193.

3 *W sprawie założenia Muzeum Starożytności (dwa wyjątki z protokołów)*, „Światowit” 1906, 7, s. 85–88.

4 „Warszawa do niedawna posiadała jedynie kilka zbiorów prywatnych, co prawda bardzo cennych”. Instytut Sztuki PAN, Archiwum TOnZP,teczka *Stanisław Tomkiewicz, Sprawa muzeów i dzieł sztuki w Polsce*, s. 7.

się w definicję tego typu instytucji. Przejęte przez magistrat zbiory Muzeum Sztuk Pięknych, których w wyniku zmian politycznych sukcesorem stała się Warszawa, były tylko jednym z elementów narastającej szybko w pierwszych latach jego istnienia kolekcji⁵, obok np. zbiorów zdeponowanych przez Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości czy Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych.

W niniejszym artykule, opierając się na najnowszej literaturze, będę chciała zwrócić uwagę na złożoność zjawiska powstawania i funkcjonowania muzeów narodowych w polskim kontekście kulturowym i politycznym oraz zaproponować inną jego chronologię. W szczególności zajmę się debatami wokół kształtu państwowego muzeum narodowego, które rozgorzały na łamach prasy w przededniu odzyskania niepodległości i toczyły się między Krakowem, Lwowem, Warszawą i Moskwą w pierwszych latach istnienia suwerennego państwa polskiego.

Zagadnienie muzeum narodowego oraz jego XIX-wiecznych korzeni i europejskiej historii w ciągu ostatnich kilku lat stało się tematem projektów badawczych o charakterze ponadnarodowym, jak *European National Museums: Identity, Politics, the Uses of the Past and the European Citizen*⁶. Najważniejszy dla moich rozważań jest projekt prowadzony w latach 2008–2011 przez Huizinga Instituut w Amsterdamie we współpracy z Institut für Museumsforschung w Berlinie – *National Museums and National Identity seen from an International and Comparative Perspective* – w którym problem ten rozpatrywany był w kontekście europejskim i w zakresie chronologicznym długiego XIX wieku⁷. Jego owocem są dwa studia przypadku opublikowane w formie materiałów pokonferencyjnych. Pierwszy poświęcony jest wpływowi wojen napoleońskich i modelu Musée Napoléon

5 Liczba numerów inwentarzowych zwiększyła się wówczas z 1000 do ponad 25 000.

6 Projekt europejski prowadzony w latach 2009–2013 przez Uniwersytet w Linköping. W ramach cyklu konferencji poruszano zagadnienia dotyczące genezy, funkcjonowania i narracji muzeów narodowych w Europie od początku tej instytucji (około połowy XVIII wieku) aż po czasy współczesne. Por. strona internetowa projektu: <http://www.eunamus.eu/> [dostęp: 29 marca 2013].

7 Por. strona internetowa projektu: <http://www.narcis.nl/research/RecordID/OND1332666/Language/en> [dostęp: 29 marca 2013].

na rozwój ponadnarodowego rozumienia instytucji muzeum narodowego⁸, drugi – zagadnieniu wyłaniających się w XIX wieku specjalizacji naukowych w obrębie muzeum uniwersalnego na przykładzie Neues Museum w Berlinie⁹. Ważnym elementem projektu jest raport zawierający szkicowe uwagi chronologiczne, definicje i postulaty badawcze. Ma on charakter roboczy, jednak zawarte w nim kwestionariusz oraz założenia stanowią, w moim przekonaniu, ważny punkt wyjścia dla badań nad XIX-wieczną instytucją muzeum narodowego rozpatrywaną w szerszym, europejskim kontekście¹⁰.

Na potrzeby projektu została ustalona robocza definicja tej instytucji, ściśle powiązana z XIX-wiecznym pojęciem państwa narodowego. Muzea narodowe (pod tą nazwą rozumie się kolekcje o różnorodnym charakterze: artystyczne, przyrodnicze, archeologiczne, etnograficzne, przemysłowe itd.), które od początku XIX wieku zakładane były w monumentalnych budynkach w centralnych dzielnicach europejskich stolic (także w koloniach), łączyły wspólne cele obrazowania kultury narodowej, wielkości oraz wyjątkowości narodu i państwa oraz budowania zbiorowej tożsamości. Zwrócono uwagę na ważny aspekt tej instytucji – pod jej mianem kryją się zarówno kolekcje o charakterze uniwersalnym (zatem odnoszącym się do powszechnie uznanych kanonów, takich jak spuścizna kultury antycznej czy zachodnioeuropejskie malarstwo wielkich mistrzów), jak i lokalnym, narodowym¹¹. Początków tego fundamentalnego dualizmu należy szukać jeszcze w okresie nowożytnym, a w jego konsekwencji w XIX wieku pod pojęciem muzeum narodowego określano zarówno państwową galerię obrazów dawnych mistrzów, jak i zbiór obrazujący narodową szkołę malarstwa. Jak podkreślono, niekoniecznie musiała istnieć sprzeczność między

8 E. Bergvelt, D.J. Meijers, L. Tibbe, E. van Wezel (Hrsg.), *Napoleon's Legacy. The Rise of National Museums in Europe 1794–1830*, „Berliner Schriftenreihe zur Museumsforschung” 2009, 27.

9 E. Bergvelt, D.J. Meijers (Hrsg.), *Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830. Das neue Museum in Berlin im internationalen Kontext*, Berlin 2011.

10 D. Meijers, E. Bergvelt, L. Tibbe, E. van Wezel, *National Museums and National Identity Seen from an International and Comparative Perspective, c. 1760–1918*, 2012, <http://www.huizingainstituut.nl/beheer/wp-content/uploads/National-Museums-and-National-Identity.pdf> [dostęp: 29 marca 2013].

11 Ibidem, s. 37–39.

muzeami opartymi na kolekcjach uniwersalnych i lokalnych, co więcej – od około połowy XIX wieku niektóre z najważniejszych uniwersalnych instytucji, takich jak British Museum czy Neues Museum, uwzględniały w swoich ekspozycjach również aspekty lokalnej sztuki czy kultury.

Początek muzeów narodowych (ok. 1760 roku) związany został z „protomuzeami” *ancien régime’u* – udostępnianymi od drugiej połowy XVIII wieku w europejskich stolicach – królewskimi i książęcymi galeriami malarstwa oraz rzeźby antycznej. Krańcowa data – 1918 rok – ma natomiast wyznaczać moment XX-wiecznej specjalizacji: uwidocznionej np. w naukowej reorganizacji kolekcji i wydzielenia muzeów historycznego i artystycznego. Wyodrębniono również trzy etapy rozwoju instytucji muzeum narodowego¹². W latach 1800–1830 wyłoniła się definicja dziedzictwa kulturowego oraz dostrzeżono jego znaczenie w kształtowaniu wizerunku państw i narodów. Okres ten charakteryzuje się również przemożnym wpływem zreorganizowanego w 1803 roku jako Musée Napoléon Luwru oraz znaczeniem odegranym dla rozwoju europejskich muzeów restytucji dzieł sztuki po kongresie wiedeńskim. W drugim okresie (1830–1870) m.in. w obrębie uniwersalnych muzeów, takich jak Neues Museum czy Ermitaż, zakładane były lokalne kolekcje archeologiczne, powstawały galerie i muzea poświęcone narodowym szkołom malarstwa, rzeźby czy rzemiosł oraz muzea historyczne. W trzecim okresie kolekcje muzealne miały charakter ideologiczny, współtworzyły prestiż imperiów i państw.

Projekt, który był skupiony przede wszystkim na badaniu muzeów narodowych wielkich europejskich potęg (Francja, Niemcy), tylko w małym zakresie – na przykładzie zagadnienia węgierskich muzeów narodowych oraz problemu muzeum narodowego na gruncie rosyjskim – uwzględnił kontekst środkowo- i wschodnioeuropejski. Analiza tych dwóch studiów przypadku pokazała, że przyjęta szeroka definicja muzeum narodowego i ramowa chronologia nie pasują do każdego kontekstu geopolitycznego. Zwrócono więc uwagę, że określenie „muzeum narodowe” niekoniecznie musiało się odnosić do instytucji państwowej, gdyż muzea o tej nazwie w XIX wieku zakładane były również z inicjatywy grup etnicznych lub narodowych, które nie były powiązane z narodem w sensie konstytucyjnym.

12 Ibidem, Appendix I, s. I–VI.

Były one ważnym instrumentem ich legitymizacji. Uwzględniono również rolę odegraną przez miasta i regiony, organizacje (społeczne, naukowe, przemysłowe itp.) o charakterze narodowym oraz przez jednostki w tworzeniu muzeów narodowych.

Wstępne rozważania terminologiczne i chronologiczne oraz dokładne osadzenie badanego studium przypadku w kontekście historycznym, politycznym, źródłowym, dla którego podstawowym kwestionariuszem mogą być definicje i podziały przyjęte w raporcie z holendersko-niemieckiego projektu, powinny poprzedzić wszelkie rozmyślania nad zagadnieniem polskich muzeów narodowych.

Przytoczony na wstępie fragment dyskusji z początku XX wieku wokół instytucji muzeum narodowego w Warszawie pokazuje złożoność i specyfikę tego zjawiska w polskim kontekście. Stanisław Tomkowicz w cytowanym już studium podkreślał, że klęska rozbiorów doprowadziła do przerwania zapoczątkowanego pod koniec XVIII wieku procesu gromadzenia budowanych wedle europejskich standardów kolekcji¹³ – Stanisława Augusta, Uniwersytetu Wileńskiego, zbiorów Tyszkiewiczów i Czartoryskich – które stałyby się w innej sytuacji politycznej podstawą publicznych muzeów¹⁴. Co więcej, zbiory te uległy rozproszeniu, zostały skonfiskowane przez zaborców lub wywiezione za granicę. Zdaniem Tomkowicza na początku XX wieku Polska miała więc tylko dwa większe muzea (Muzeum Narodowe i zbiory Czartoryskich w Krakowie) oraz cztery mniejsze (Ossolineum i Galeria Miejska we Lwowie oraz Towarzystwo Przyjaciół Nauk i Muzeum Prowincjonalne w Poznaniu). Tomkowicz zauważył też, że poza niemieckim Kaiser Friedrich Museum żadna z tych instytucji nie znajdowała się w specjalnie zaprojektowanym budynku muzealnym, żadna z nich też nie zasługiwała na miano wielkiego. To wszystko sprawiało, że Polska znajdowała się w ogniu narodów cywilizowanych – nie tylko tych zachodnich, ale również za Rosją, Grecją czy Turcją – gdzie wyznacznikiem cywilizacji były liczba, wielkość i jakość muzeów. Dopiero odzyskanie suwerenności państwowej mogło ten stan zmienić: „muzea w innych krajach Europy są to przeważnie instytucje

13 Pierwszy okres według podziału projektu holendersko-niemieckiego.

14 Instytut Sztuki PAN, Archiwum TOnZP,teczka *Stanisław Tomkowicz, Sprawa muzeów i dzieł sztuki w Polsce*, s. 6.

państwowe. U nas dotąd o muzeach państwowych ani marzyć nie można było. Rządy zaborcze nie chciały przykładać ręki do ich tworzenia, uważając je za zakłady hodowli polskich patriotycznych uczuć. Teraz więc, kiedy spadło nam z karku jarzmo długoletniej niewoli, nadeszła chwila nadrobienia tego, co – acz nie z naszej winy – było dotąd zaniedbane”¹⁵.

Refleksje Stanisława Tomkowicza zdają się więc potwierdzać znaczenie ważnego założenia projektu *National Museums and National Identity seen from an International and Comparative Perspective*, że muzea narodowe z samej swej definicji są powiązane z instytucją państwa. Wszelkie inicjatywy muzealne – miejskie, instytucji społecznych i naukowych, prywatne – które miały na celu budowanie polskiej tożsamości kulturowej, ukazanie narodowej kultury, nauki, historii czy sztuki w czasach podległości imperiom, były w oczach współczesnych niekompletne i niewystarczające. Mieczysław Treter, kustosz Muzeum Lubomirskich we Lwowie i późniejszy dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki, w artykule opublikowanym w 1922 roku na łamach „Wiadomości Archeologicznych” wnioski Stanisława Tomkowicza powtórzył z jeszcze większą ostrością: „Polska odrodzona znalazła się jako państwo w osobliwych wprost warunkach: nie posiadała żadnych zbiorów artystycznych, żadnych muzeów, gdyż zaborcy i okupanci nie zostawili jej dosłownie nic po sobie w tej dziedzinie, poza przedmiotami związanymi ściśle z architekturą dawnych polskich zamków królewskich oraz gmachów państwowych. W ten sposób Polska stała się wśród państw, nie tylko Europy, ale całego cywilizowanego świata, istotnie jedynym państwem nieposiadającym zgoła żadnych artystycznych, ni historycznych kolekcji, ani jednego muzeum państwowego!”¹⁶.

Zakładane w drugiej połowie XIX wieku na ziemiach polskich z inicjatywy magistratów miejskich, towarzystw naukowych i arystokracji muzea o charakterze narodowym nie miały zasięgu i ambicji ponadzaborowych, sytuowały się raczej w kontekście lokalnym i imperialnym. Doskonale to podejście ilustrują refleksje Jana Boleza-Antoniewicza z 1894 roku postulujące utworzenie muzeum narodowego we Lwowie, które miało być po prostu polską insty-

15 Ibidem, s. 13.

16 M. Treter, *Organizacja zbiorów państwowych Rzeczypospolitej Polskiej*, Odbitka z „Wiadomości Archeologicznych” 1922, VII, s. 3.

tucją w Galicji Wschodniej¹⁷. Również jej znaczenie narodowe widziane było w lokalnym kontekście wieloetnicznej Galicji Wschodniej i wielonarodowego Cesarstwa: „muzeum krajowe we Lwowie byłoby jednym z najświetniejszych i najprawdziwszych dokumentów naszego stanowiska narodowego, przeważającego wobec innych narodowości, to miasto i tą wschodnią część kraju zamieszkujących. Zapominamy o tem, że Muzeum Stauropigialne i zbiory »Narodnego Domu«, które niebawem mają się otworzyć – oba skrzętnie gromadzą zabytki ruskiej przeszłości (...) mogą wytworzyć zupełnie błędną opinię, jakoby jedynie lub przeważnie naród ruski tu samoistnie się rozwijał, jak gdyby jedynie on miał rodzimą sztukę”¹⁸. Co więcej, usiłując wyjaśnić, dlaczego dotąd nie powstało muzeum krajowe we Lwowie, Bołoz-Antoniewicz przywołał ograniczające się do terenów Galicji niesnaski narodowe: strach przed stworzeniem konkurencji dla Muzeum Narodowego w Krakowie¹⁹.

Przytoczone wyżej refleksje Stanisława Tomkowicza i Mieczysława Tretera należały do wielu głosów dotyczących kondycji i przyszłości polskich muzeów, które ukazywały się w prasie i były przedmiotem ożywionych dyskusji na posiedzeniach polskich towarzystw społecznych oraz naukowych wraz z pojawieniem się realnych nadziei na odzyskanie państwowości, a nasiliły się w czasie pierwszej wojny światowej i w pierwszych latach niepodległości. Jedno z niewielu czasopism specjalistycznych dotyczących dziedzictwa kulturowego, które wychodziło w czasie trwania wojny (co więcej – tylko w tym czasie) nosiło symptomatyczny tytuł „Muzeum Polskie”, a jego jedyne dwa numery – z lat 1917 i 1918 – otwierały duże eseje Mieczysława Tretera. Pierwszy był studium muzeologicznym poświęconym początkom, rodzajom, istocie i organizacji muzeów na świecie²⁰, drugi stanowił

17 „Stolica siedmiomilionowego kraju, i punkt centralnego całej jego wschodniej części, a przytem siedziba uniwersytetu, nie ma żadnego punktu centralnego dla rozproszonych pamiątek narodowych, historycznych i artystycznych, że – jednym słowem – stolica kraju nie ma krajowego muzeum”. Cyt. za: J. Bołoz Antoniewicz, *O malarstwie polskiem. Z powodu dzieła J. hr. Mycielskiego*, Odbitka z „Kwartalnika Historycznego” 1898, XII, II, s. 2.

18 Ibidem, s. 2–3.

19 Ibidem, s. 2.

20 M. Treter, *Muzea współczesne. Studium muzeologiczne I. Początki, rodzaje, istota i organizacja muzeów*, „Muzeum Polskie” 1917, I, s. 5–32.

próbę ujęcia i charakterystyki publicznych zbiorów muzealnych w Polsce²¹. Na ten okres przypadają również ważne całościowe inicjatywy ujęcia zjawiska polskiego kolekcjonerstwa ponad granicami zaborowymi. Pierwsze tego typu opracowanie zostało wydane przez Franciszka Radziszewskiego w 1875 roku, dotyczyło jednak wyłącznie bibliotek i miało charakter niekompletnego i bardzo ogólnego spisu²². Podobnie skrótowy charakter miał spis sporządzony w 1905 roku przez warszawskiego antykwarium Hieronima Wildera, który obejmował jednak również archiwa, muzea, kolekcje prywatne oraz nazwiska zbieraczy²³. Tuż przed wybuchem wojny w zaborze rosyjskim i austriackim redakcje dwóch ważnych czasopism kulturalnych i naukowych – wydawanej w Warszawie „Ziemi” i wychodzących w Krakowie „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologicznych” – stworzyły specjalne rubryki poświęcone polskim zbiorom. W 1916 roku zaś Akademia Umiejętności ogłosiła ankietę dotyczącą planowanego spisu archiwów i bibliotek polskich. Najważniejszą i po dziś dzień jedyną kompleksową próbą ujęcia zjawiska polskiego zbieractwa okazały się wydane w 1916 roku *Zbiory polskie* Edwarda Chwalewika, znane dziś ze znacznie rozszerzonej dwutomowej edycji z 1926 roku²⁴. Kompendium to pisane było pośpiesznie, wśród wojennej zawieruchy, gdy wiele polskich zbiorów było niszczone lub ewakuowanych, sytuuje się ono więc w ważnej grupie prac, które miały na celu określenie strat w dziedzictwie kulturowym ponoszonych przez naród polski na froncie wschodnim²⁵. Jednocześnie spis miał na celu udowodnienie za-

21 M. Treter, *Muzea współczesne. Studium muzeologiczne II. Publiczne zbiory muzealne w Polsce i ich przyszły rozwój*, „Muzeum Polskie” 1918, II, s. 1–70.

22 F. Radziszewski, *Wiadomość historyczno-statystyczna o znakomitszych bibliotekach i archiwach publicznych i prywatnych w krajach, dawną Polskę składających*, Kraków 1875.

23 H. Wilder, *Polskie archiwa, biblioteki, muzea, zbiory i zbieracze*, Odbitka z „Rocznika Naukowo-Literacko-Artystycznego” 1905.

24 E. Chwalewik, *Zbiory Polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie*, t. 2, Warszawa – Kraków 1926.

25 „Pod wrażeniem grozy zniszczenia, którego dokonała wojna światowa w zabytkach naszej przeszłości, wydałem w 1916 r. (...) vademecum zbieracza polskiego, zawierające krótkie opisy, a często nawet drobne tylko wzmianki o zbiorach pamiątek naszej przeszłości. Uczyniłem to w chwili jak najnieodpowiedniejszej dla tego

chodnich korzeni narodowej kultury poprzez kompleksowe pokazanie zjawiska polskiego zbieractwa: „postawiłem sobie za zadanie (...) złożyć przed światem cywilizowanym, w tej epokowej chwili odrodzenia państwowości naszej, jeszcze jeden dowód realny świadczący niezbicie o naszej dawnej i wysokiej kulturze, oraz o niespożytej potędze i bogactwie ducha polskiego i o jego szerokim promieniowaniu”²⁶. Wzmiankowanemu wyżej artykułowi Mieczysława Tretera z „Muzeum Polskiego”, który był pierwszym studium poświęconym polskim muzeum, przyświecały analogiczne cele.

Utworzenie muzeum narodowego umieszczono wśród priorytetów nowego państwa, gdyż było ono jednym z najważniejszych środków jego legitymizacji²⁷. Wizja tej nowej instytucji, zakreślona przez Tretera, była zakorzeniona w XIX-wiecznej idei muzeum narodowego. Miało się ono mieścić w stolicy, w budynku Zamku Królewskiego, a wielkością i rozmachem miało dorównać takim uniwersalnym instytucjom jak British Museum czy Luwr. W jednym miejscu miało się znajdować kilka uzupełniających się kolekcji odzwierciedlających różnorodność rozumienia narodowego dziedzictwa (zarówno w lokalnych, jak i uniwersalnych aspektach) oraz odwołujących się do przykładów europejskich instytucji muzealnych. Po pierwsze, państwo musiało pokazać swoje starożytne korzenie w rodzaju „centralnego muzeum archeologicznego” wzorowanego na założonym w 1862 roku w zamku w Saint-Germain-en-Laye na mocy dekretu Napoleona III pierwszym (i po dziś dzień jedynym) muzeum poświęconym archeologii Francji. Po drugie – specyfika polskiej sytuacji wymagała utworzenia muzeum narodowych walk o niepodległość odwołującego się do wzoru założonego w 1901 roku w Turynie Museo Nazionale del Risorgimento Italiano. Najważ-

rodzaju poczynań, aby w przybliżeniu przynajmniej uświadomić sobie i wielu innym miłośnikom zabytków naszej przeszłości ogrom strat, o które wojna przyprawiła nas w tej dziedzinie”: E. Chwalewik, *Zbiory Polskie...*, op.cit., I, s. V.

26 Ibidem, I, s. VI.

27 Za Mieczysławem Treterem: „A idzie teraz, w dniu dzisiejszym, nie o reprezentację dworu naszego, lecz o godną reprezentację całego narodu, tradycji i kultury polskiej, zwłaszcza przed obcymi. Musimy zaświadczyć przed Europą, że wcale nie jesteśmy parweniusem, że i myśmy w ubiegłych wiekach postępowali naprzód: tworzyli albo kazali tworzyć arcydzieła plastyki, architektury, rzeźby, malarstwa”: M. Treter, *Organizacja zbiorów...*, op.cit., s. 6.

niejszym elementem i sercem narodowego muzeum miała być jednak kolekcja o charakterze uniwersalnym, ukazująca zachodnie korzenie polskiej kultury, która miała się opierać na rewindykowanych z Rosji zabytkach²⁸.

Rewindykacja dzieł sztuki i kultury wywiezionych z terenów dawnej Rzeczypospolitej od czasów pierwszego rozbioru należała do priorytetów konstytuującego się państwa polskiego. Przy Biurze Prac Kongresowych, które na konferencji pokojowej w Paryżu reprezentowało polskie interesy, powołana została komórka złożona z przedstawicieli ministerstw oraz instytucji naukowych i artystycznych, która miała opracować projekty artykułów traktatów pokojowych dotyczących rewindykacji zbiorów naukowo-artystycznych od trzech państw zaborczych. Podniesione wówczas argumenty mogły być wykorzystane dopiero dwa lata później, gdy wypracowywano preliminaria traktatu pokojowego między Polską a Rosją Sowiecką i Ukrainą kończące wojnę polsko-bolszewicką²⁹. Artykuł XI tego traktatu oraz jego implementacja stanowią przykład najdalej idącej restytucji dóbr kultury po pierwszej wojnie światowej. Po pierwsze, jego działanie sięgało sto kilkadziesiąt lat wstecz, a wedle postanowień traktatu Rosja Radziecka miała zwrócić wszystkie bezprawnie zagrabione dobra kultury od czasów pierwszego rozbioru. Po drugie, ze względu na politykę zaborcy i na rozległy charakter ewakuacji wojennych restytucja miała dotyczyć ogromnej liczby zabytków, wśród których znajdowały się najważniejsze elementy polskiej spuścizny kulturowej. Jej sukces uzależniony był jednak od skuteczności polskich ekspertów, którzy w ramach Mieszanej Komisji Specjalnej powołanej do wykonania postanowień XI artykułu traktatu, mieli przedstawić udokumentowaną listę roszczeń z dowodami na ich polską proveniencję, na nielegalny charakter ich wywozu, a nawet ze wskazaniem miejsca ich przechowywania. Musieli również odeprzeć oskarżenia rosyjskich ekspertów, którzy w restytucji widzieli zagrożenie dla integralności uznanych, uniwersalnych muzeów, bibliotek i archiwów rosyjskich.

28 Ibidem, s. 6–7.

29 A. Jakubowski, *Restytucja i repatriacja polskich zabytków i dzieł sztuki z Rosji Radzieckiej po 1921 roku: artykuł XI traktatu ryskiego* [w:] *Polskie dziedzictwo kulturowe u progu niepodległości. Wokół Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, P. Jamski, E. Manikowska (red.), Warszawa 2010, s. 92–125.

W trakcie burzliwych sporów w ramach Komisji eksperci polscy walczyli o prawo do zagrabionego dziedzictwa kulturowego i do narodowej tożsamości eksponowanej w instytucji muzeum narodowego, a także o prawo do dziedzictwa kulturowego dawnej Rzeczypospolitej i do takich jej elementów jak *Metryka Litewska*³⁰. Tymczasem eksperci sowieccy, którymi byli dawni pierwszoplanowi carscy naukowcy i pracownicy carskich instytucji, obecnie na usługach nowego reżimu³¹, dążyli do zachowania *status quo*, czyli bronili nienaruszalności carskich muzeów, bibliotek i archiwów, które w wyniku nacjonalizacji miały stać się instytucjami narodowymi, a także walczyli o prymat kultury rosyjskiej wśród narodów słowiańskich, której dowodem miały stać się dawne carskie uniwersalne kolekcje.

Argumenty wysuwane przez polskich ekspertów w walce o takie elementy polskiego dziedzictwa jak arras wawelskie, obrazy Bellotta, *Metryka Litewska* czy Gabinet Rycin Uniwersytetu Warszawskiego – moim zdaniem – jasno zarysowują wizję polskiego dziedzictwa kulturowego oraz państwowego muzeum narodowego. Odwoływała się ona do prestiżu kulturowego, który uzyskały w XIX wieku znacjonalizowane dawne kolekcje monarsze, szczególnie rzeźby i malarstwa, stojące u podstaw najstarszych muzeów sztuki w stolicach europejskich. Państwowe muzeum narodowe miało więc zostać zbudowane na kanwie rewindykowanych z Rosji skarbów królewskich, a jego siedzibą miały być dwie dawne rezydencje królewskie: Wawel z flamandzkimi arrasami, elementami skarbcza oraz głowami wawelskimi oraz Zamek Królewski i Łazienki w Warszawie z odtworzoną kolekcją obrazów i rzeźb króla Stanisława Augusta. Mieczysław Treter w cytowanej już wizji państwowego muzeum widział elementy zachodnioeuropejskiej kultury rozdzielone między muzea w Krakowie i Warszawie. Kultura średniowiecza i renesansu byłaby domeną Wawelu, XVII wiek – pałacu w Wilanowie (który zdaniem Tretera powinien zostać wykupiony przez państwo), okres między

30 Tę koncepcję rozwijam w artykule: *National versus universal? The restitution debate between Poland and Soviet Russia after the Riga peace treaty (1921)* [w:] *The Challenge of the Object/Die Herausforderung des Objects*, U. Grossman (eds.), Nueremberg 2013, 4, s. 1360–1364.

31 Wśród nich warto wymienić nazwiska etnografa Siergieja Oldemburga oraz malarza i historyka Igora Grabara, ponieważ pokazują one, że Rosjanie wystawili do Komisji swoje najważniejsze dzieła.

XVIII a XX wiekiem miały obrazować zbiory Zamku Królewskiego i dotowanego przez państwo miejskiego Muzeum Narodowego w Warszawie³².

Niewątpliwie najważniejszym elementem tak nakreślonej wizji narodowej kultury były kolekcje Stanisława Augusta. Ich znaczenie dostrzeżono już podczas pertraktacji moskiewskich, kiedy zostały one uznane za zachodni pierwiastek polskiej kultury. W burzliwych dyskusjach, które towarzyszyły walce o restytucję Gabinetu Rycin Uniwersytetu Warszawskiego podczas posiedzeń Mieszanej Komisji Specjalnej, Igor Grabar, by ją zdevaluować, przyrównał działalność kolekcjonerską ostatniego króla polski do zbieractwa amerykańskiego milionera Pierponta Morgana, wysuwając tezę, że obaj byli w istocie kolekcjonerami prywatnymi, interesującymi się obcymi elementami kultury, a ich zbiory nie miały najmniejszego wpływu na rozwój kultury ani narodu polskiego, ani amerykańskiego. Tym samym Grabar odmówił Polsce prawa do uniwersalnych elementów kultury uwidocznionych w kolekcji europejskich rycin i rysunków³³. Porównanie to, które zresztą zostało celnie obalone przez Stefana Rygla i Mariana Morelowskiego, może wydawać się śmieszne, ale nie było przypadkowe. Odzwierciedla ono prestiż i znaczenie, które na początku XX wieku uzyskał model prywatnego kolekcjonerstwa milionerów amerykańskich odwołujący się do nowożytnych królów i książąt europejskich, w szczególności do Medyceuszów³⁴. Poprzez donacje i zapisy testamentowe zbiory te stały się podstawą publicznych muzeów, współtworząc prestiż amerykańskiej kultury narodowej. W Polsce tymczasem próbowano taką kolekcję odtworzyć na podwalinach zbiorów Stanisława Augusta, kreując mit wielkiego europejskiego mecenasa i kolekcjonera.

32 „Niechajże Kraków zachowa swą tradycję miasta średniowiecznego i renesansowego. Niech gromadzi w salach odnowionego Wawelu aż po wiek XVII, epokę Sobieskiego może świetnie reprezentować Wilanów – który, rzecz prosta, przejść winien w przyszłości na własność państwa – a wiek XVIII, XIX i XX niechby ilustrowały zbiory warszawskie, zwłaszcza w muzeum narodowym (miejskim) i w inny sposób w zamku królewskim”: M. Treter, *Organizacja zbiorów...*, op.cit., s. 8.

33 E. Manikowska, *Powstanie polskich muzeów państwowych w dobie rozpadu imperium rosyjskiego* [w:] *Perspektywa (post)kolonialna w kulturze*, E. Partyga, J. Sosnowska, T. Zadrozny (red.), Warszawa 2012, s. 55–68.

34 F. Gennari Santori, *The Melancholy of Masterpieces: Old Master Paintings in America 1900–1914*, Milan 2003.

Najważniejsza część polskiego muzeum narodowego miała więc mieć charakter uniwersalny³⁵, gdyż właśnie kolekcja uniwersalna o znaczeniu europejskim czy światowym budowała prestiż państwa i narodu. U podstaw polskiego muzeum narodowego miała stać kolekcja Stanisława Augusta, która otwiera dzieje XIX-wiecznego polskiego zbieractwa i która w innej rzeczywistości politycznej zapewne również stałaby się jego podstawą.

Ze względu na dalsze losy i rozproszenie królewskich zbiorów nie sposób było odtworzyć ich w dawnym splendorze. Jeszcze w latach 30. trwały dyskusje nad rozmieszczeniem rewindykowanych z Rosji arcydzieł, a muzeum utworzone na Zamku Królewskim w Warszawie do wybuchu drugiej wojny światowej nie uzyskało zamierzonego przez Mieczysława Tretera monumentalnego kształtu. W 1932 roku z inicjatywy Ossolineum została wydana wypracowana edytorsko i wzorowana na zachodnich modelach wydawnictw naukowych praca Tadeusza Mańkowskiego, która była próbą takiej rekonstrukcji³⁶. Tom z obszernym streszczeniem francuskim i bogatym materiałem ilustracyjnym, który wydrukowano w specjalizującej się w wydawnictwach artystycznych drukarni w Monachium, był skierowany zarówno do polskiego, jak i zachodniego czytelnika i miał budować prestiż polskiej kultury. W liście z 1929 roku skierowanym do Edwarda Kuntzego, przewodniczącego polskiej Komisji Rewindykacyjnej, zawierającym prośbę o poparcie w sprawie uzyskania dotacji z Funduszu Kultury Narodowej na wydanie tej książki, dyrektor wydawnictwa jasno wskazywał na jej ścisłe powiązanie z wielkim projektem polskiego muzeum narodowego: „(...) przegląd nagłówków rozdziałów, z jakich składa się monografia galerii stwierdza, że autor jej podjął pracę historyczną w węższej mierze analogiczną do tej, jaką w szerokim zakresie dla przygotowania akcji odzyskania zrabowanych z Polski zabytków, prowadziła przez szereg lat Delegacja polska Komisji Rewindykacyjnej. (...) Sądzę, że wydawnictwo galerii Stanisława Augusta winno być poniekąd zakończeniem prac Komisji Rewindykacyjnej

35 Co ważne, jak pokazują to np. argumenty polskich ekspertów w Specjalnej Komisji Mieszanej, między określeniami „narodowy” a „uniwersalny” nie widziano sprzeczności.

36 E. Manikowska, *Materialna historiografia sztuki. Wokół książki „Galerja Stanisława Augusta” Tadeusza Mańkowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2013, 75, 3, s. 505–535.

w zakresie odzyskania zabytków malarskich epoki stanisławowskiej i ich logiczną konsekwencją³⁷. Zagadnienie XIX-wiecznego muzeum narodowego – jeden z centralnych problemów dla badań nad kolekcjonerstwem – powinno więc być w polskim kontekście rozpatrywane w ramach innej chronologii, obejmującej również okres dwudziestolecia międzywojennego. Przykład polski wskazuje ponadto na kulturowe znaczenie i trwałość ustalonego w XIX wieku modelu muzeum narodowego.

Jednym z celów tomu poświęconego tematowi kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX wieku powinna być próba podsumowania dotychczasowych, dość rozproszonych badań oraz wyznaczenia problemów i obszarów badawczych. Szczególnie istotne wydaje się również umieszczenie polskiego kolekcjonerstwa w szerszym, europejskim kontekście. Moim zdaniem spojrzenie na zagadnienie polskich muzeów narodowych (uwzględniające ich chronologię, ewolucję, kontekst geopolityczny, w którym były zakładane, formę prawną, wreszcie bogactwo ich rodzajów – od muzeów przyrodniczych, przez technologiczne i etnograficzne, po muzea historyczne i historyczno-artystyczne), które w tym artykule zostało tylko zasygnalizowane, mogłoby stać się tematem ważnego i nowoczesnego projektu o charakterze interdyscyplinarnym, który stanowiłby istotny wkład w badania nad kolekcjonerstwem na ziemiach polskich w XIX wieku.

37 Ludwik Bernacki do Edwarda Kuntzego 29 lipca 1929 roku: Lwowska Biblioteka Naukowa im. W. Stefanyka, f. 21: Archiwum Wydawnictwa Zakładu Narodowego im. Ossolińskich (dalej ZNiO) i Muzeum Lubomirskich, nr 187: Korespondencja wydawnictwa ZNiO z Tadeuszem Mańkowskim i redakcją czasopisma „Minerwa Polska”, 2, s. 77.

POLSCY AMATORZY WŁOSKICH RZEŹB (OK. 1800–1830)

Rzeźba w Polsce od lat 70. XVIII wieku po lata 30. następnego stulecia to w większości dzieła nabywane za granicą albo prace obcych rzeźbiarzy działających w naszym kraju. Niewątpliwie największą rolę w rozwoju tej gałęzi sztuki odgrywały wówczas Włochy, a zwłaszcza Rzym – stamtąd przybywali rzeźbiarze, tam nabywano rzeźby, stamtąd też czerpano inspiracje dla wielu artystycznych koncepcji i podejmowanych inicjatyw¹. W ostatniej ćwierci XVIII wieku głównym ośrodkiem życia artystycznego w kraju był warszawski dwór króla Stanisława Augusta. Wśród zatrudnionych tam rzeźbiarzy zdecydowaną większość stanowili Włosi i artyści przybyli z Włoch, którzy w swoich dziełach stosowali schematy i rozwiązania znane im z okresu młodości i lat nauki, przenosząc do Polski wpływy włoskiej, głównie rzymskiej, rzeźby dojrzałego i późnego baroku². Sprawujący protektorat nad ich działalnością król podejmował artystyczne i mecenasowskie inicjatywy, do których niejednokrotnie również czerpał inspiracje z Rzymu (np. projekty utworzenia w Warszawie akademii sztuk pięknych czy muzeum rzeźby). We Włoszech, głównie w Rzymie, gdzie funkcjonował ogromny rynek antycznych rzeźb i ich kopii eksportowanych do wielu europejskich krajów, Stanisław August kupował rzeźby przeznaczone do dekoracji Zamku Królewskiego i swojej letniej rezydencji w Łazienkach. W królewskim zbiorze niewiele było oryginalnych rzeźb antycznych, znajdowały się tam natomiast liczne ich kopie oraz duża liczba dzieł opartych na antycznych wzorach lub naśladowujących starożytne kompozycje. W kolekcji polskiego króla znalazły się dzieła

1 Por. m.in.: T. Mańkowski, *Rzeźby zbioru Stanisława Augusta*, Kraków 1948, głównie s. 3–23; A. Rottermund, „*Nowy Rzym*”. *O roli Rzymu w formowaniu zbioru rzeźby Stanisława Augusta* [w:] *Thorvaldsen w Polsce* (katalog do wystawy, Zamek Królewski w Warszawie, 17 października 1994 – 22 stycznia 1995), Warszawa 1994, s. 9–23. Ostatnio: K. Mikocka-Rachubowa, *La scultura romana in Polonia tra tardo Settecento e primo Ottocento* [w:] „*Roma fuori di Roma*”. *L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775–1870)*, G. Capitelli, S. Grandesso, C. Mazzarelli (ed.), Roma 2012, s. 249–264.

2 O tym ostatnio: K. Mikocka-Rachubowa, *Włoscy rzeźbiarze na dworze króla Stanisława Augusta*, „*Rocznik Historii Sztuki*” 2004, XXIX, s. 49–120.

wszystkich znaczących ówczesnie rzymskich rzeźbiarzy, takich jak: Carlo Albacini, Giuseppe Angelini, Lorenzo i Domenico Cardelli, Antonio D'Este, Francesco Righetti, Vincenzo Pacetti, Agostino Penna, Giovanni Pierantoni, Bartolomeo Cavaceppi czy Giovanni Volpato, a także prace włoskich artystów z innych ośrodków, jak np. pochodzących z Carrary Francesca Lazzariniego czy braci Staggich. Niektórzy z nich otrzymali od Stanisława Augusta tytuł „scultore della corte di Polonia” lub „scultore del Re di Polonia”, mimo że nigdy w Polsce nie byli. Po wyjeździe Stanisława Augusta z Warszawy do Grodna i po jego abdykacji w 1795 roku królewski zbiór rzeźby uległ stopniowemu rozproszeniu (jego wyprzedaż trwała nieprzerwanie od śmierci monarchy aż po rok 1821), ale zachowany katalog i inne przekazy archiwalne pokazują, jak znaczącą jego część stanowiły włoskie importy³.

Sytuacja polityczna w Polsce, poczynając od końca XVIII wieku, odbijała się niekorzystnie na stanie zbiorów artystycznych. Po ostatnim rozbiore Rzeczypospolitej w 1795 roku uległo rozproszeniu, oprócz zbioru Stanisława Augusta, także wiele prywatnych kolekcji należących do królewskiej rodziny i otoczenia, a także do niektórych przedstawicieli polskiej arystokracji. Zbieractwo nadal jednak rozwijało się na ziemiach polskich, a arystokraci i zamożni ziemianie nabywali za granicą dzieła sztuki, wśród nich rzeźby, kontynuując dawne kolekcjonerskie pasje zapoczątkowane w ostatnich latach Rzeczypospolitej (jak np. Stanisław Kostka Potocki w Wilanowie, Michał Radziwiłł w Nieborowie, Czartoryscy w Puławach) lub pomnażając kolekcje odziedziczone po przodkach (jak Karol Mniszech w Wiśniowcu czy Henryk Lubomirski w Przeworsku), albo też dopiero wówczas zaczynając tworzyć swoje zbiory (jak Tarnowscy w Horochowie i Dzikowie). Dla niemal wszystkich kolekcji polskich na ziemiach znajdujących się w zaborze rosyjskim dotkliwym ciosem były represje carskie po upadku powstania listopadowego w 1831 roku. Wówczas to zostały skonfiskowane i wywiezione do Rosji najcenniejsze zbiory składające się w sporej części z rzeźb, jak kolekcje Sapiehów z Dereczyna czy Ludwika Michała Paca z Dowspudy

3 Por. K. Mikocka-Rachubowa, *Rome and Sculpture in Poland in the Reign of King Stanislaus Augustus (1764–1795)* [w:] *Poland and Artistic Culture of Western Europe 14th–20th Century*, B. Przybyszewska-Jarmińska, L. Sokół (ed.), Frankfurt am Main 2014, s. 271–350.

i Warszawy, a także wiele innych zespołów o mniejszym znaczeniu. W drugiej połowie XIX wieku następowały dalsze zniszczenia i rozproszenia polskich zbiorów artystycznych, a kolejne ciosy zadały im obie wojny światowe XX wieku. Wynikiem tej skomplikowanej i tragicznej sytuacji wywołanej wieloma niekorzystnymi perturbacjami i politycznymi zawirowaniami jest stan, w którym przeważająca większość rzeźb pozostających w polskich kolekcjach w ostatniej tercji XVIII wieku i pierwszym trzydziestoleciu XIX wieku – zniszczonych, zaginionych lub przechowywanych w trudnych obecnie do ustalenia miejscach – znana jest jedynie z lakonicznych na ogół wzmianek w nielicznych przekazach archiwalnych lub z ogólnikowych informacji znajdujących we współczesnej literaturze i prasie. Rzeźby włoskich artystów nabywane przez Polaków przeważnie w Italii, ale niekiedy kupowane także w kraju z rozprzedawanych najczęściej na licytacjach wielkich i mniejszych zbiorów, są tam określane dość enigmatycznie jako „posągi współczesne włoskiego dłuta” lub „marmury włoskie”, bez informacji o ich autorstwie czy formie, którą tylko w pojedynczych przypadkach dokumentują przeważnie bardzo ogólnikowe przekazy ikonograficzne. Niektóre z tych rzeźb zachowały się i są przechowywane w polskich zbiorach muzealnych, inne – będące własnością prywatną – pojawiają się co jakiś czas na rynku antykwarycznym, nieliczne udaje się czasami odnaleźć w różnych miejscach, przeważnie na Wschodzie. Kilka najcenniejszych dzieł zostało przed wieloma laty włączonych do zagranicznych zbiorów muzealnych i są dziś one ozdobą ekspozycji nowojorskiego The Metropolitan Museum of Art czy petersburskiego Ermitażu, a ich proveniencja z polskich kolekcji nie bywa niekiedy przywoływana.

Od lat 80. XVIII wieku przedstawiciele polskiej arystokracji i ziemiaństwa masowo odwiedzali Włochy, przede wszystkim Rzym – miasto, które fascynowało artystów, kolekcjonerów, pisarzy i podróżników z całej Europy. Rzym był przeważnie głównym etapem *Grand Tour* odbywanego wówczas powszechnie i należącego w eleganckim świecie do repertuaru obowiązkowego wykształcenia. Wśród międzynarodowej rzeszy peregrynantów odwiedzających Italię obok prawdziwych koneserów sztuki byli jej miłośnicy i amatorzy kierujący się autentycznym zainteresowaniem, ale też osoby, dla których taka podróż wynikała jedynie z chęci podporządkowania się panującej modzie. Podczas podróży ci zamożni na ogół cudzoziemcy ku-

powali masowo w Rzymie, a także we Florencji i w Neapolu dzieła sztuki, a okazywane przez nich zainteresowanie i wydawane na ten cel fundusze stanowiły podstawę egzystencji wielu warsztatów artystycznych, będąc zarazem motorem rozwoju sztuki w ówczesnych Włoszech. Należący do owej międzynarodowej elity Polacy nabywali w Italii obok obrazów i rycin również rzeźby. W rzymskich i florenckich pracowniach kupowali i zamawiali portretowe popiersia, pomniki nagrobne i epitafia oraz posągi o tematyce mitologicznej i alegorycznej, przeważnie kopie rzeźb antycznych przeznaczone do dekoracji pałacowych wnętrz. Obok dzieł nabywanych w rzymskich warsztatach okazyjnie, jako pamiątki z włoskiej podróży, były to często także rzeźby wykonywane przez tamtejszych artystów na specjalne zamówienia polskich klientów, którzy niewątpliwie sugerowali wykonawcom określone tematy. Zamówienia Polaków wiązały się z działalnością najlepszych warsztatów rzeźbiarskich w ówczesnych Rzymie i Florencji, a niektórzy z nich, dysponując ogromnymi środkami finansowymi, dokonywali takich zakupów na wielką skalę i byli klientami artystów o największej renomie, jak Antonio Canova czy później Bertel Thorvaldsen. Rzeźby z Włoch sprowadzono do Warszawy, a także do rezydencji magnackich i siedzib szlacheckich w Małopolsce, Wielkopolsce, na Mazowszu i Lubelszczyźnie. W najznacniejszej liczbie zdobyły one jednak pałace i dwory na Kresach: na Wołyniu, Podolu, Litwie i Rusi. Tam bowiem znajdowały się majątki posiadaczy największych fortun mogących sprostać ogromnym kosztom importu prac włoskich mistrzów.

Kupowanie „włoskich posągów” nie tylko stanowiło realizację osobistych upodobań ich nabywców, ale też wynikało z przekonania, że posiadanie cennych dzieł wykonanych przez sławnych artystów w znaczący sposób wpływa na społeczny odbiór i pozycję rodziny. Po drugą połowę XIX wieku kupowanie w Italii rzeźb i ustawianie ich w recepcyjnych salach pałaców i dworów zaspokajało potrzebę luksusu i zbytku, stanowiąc niezmiennie element prestiżu i podnosząc rangę rodzinnej rezydencji. Polscy arystokraci niejednokrotnie tworzyli w swoich pałacach specjalne galerie dla wyeksponowania zbiorów włoskich rzeźb, co odpowiadało tendencjom aktualnym w ówczesnym kolekcjonerstwie europejskim i stanowiło istotny aspekt ich kolekcjonerskiej działalności. Niejednokrotnie sprowadzanie rzeźb z Włoch, a szerzej – nabywanie dzieł sztuki za granicą, stanowiło kryterium społecz-



1. Antonio Canova, *Perseusz z głową Meduzy*, marmur biały, 1801. Nowy Jork, The Metropolitan Museum of Art (fot. The Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, www.metmuseum.org/collection/the-collection-online).

nego awansu dla osób nie zawsze mogących się poszczycić odpowiednio wysokim urodzeniem i wystarczająco bogatą rodzinną tradycją. W swoich zamówieniach i zakupach owi klienci włoskich rzeźbiarzy kierowali się nie tylko własnymi preferencjami artystycznymi, ukształtowanymi zresztą w dużej mierze przez aktualną modę, ale także renomą i popularnością poszczególnych twórców w wyższych kręgach społecznych ówczesnej Europy. Zwracali się też często do artystów polecanych im przez rodzinę lub przyjaciół, dla których ci już pracowali i przez których byli cenieni.

W latach 1803–1804 podróżowali po Italii Jan Feliks Tarnowski, późniejszy senator, kasztelan i właściciel Dzikowa, z żoną Walerią, w towarzystwie Waleriana Stroynowskiego,

o jca Walerii. Podczas tej podróży w każdym większym mieście odwiedzali pracownie artystów, robiąc w nich zakupy. Nabyli wówczas wiele dzieł sztuki, również rzeźb, a najcenniejszym niewątpliwie nabytkiem był posąg przedstawiający Perseusza z głową Meduzy, dzieło Antonia Canovy (il. 1), kupiony przez Walerię Tarnowską w kwietniu 1804 roku za pieniądze ojca. Posąg ten uważany jest za replikę, a był być może pierwszym egzemplarzem statui stojącej obecnie w watykańskim Belvedere. Rzeźba została przywieziona do Polski przez Wiedeń w końcu sierpnia 1806 roku i ustawiono ją w należącym do Stroynowskiego pałacu w Horochowie na Wołyniu (obecnie znajduje się w The Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku)⁴. Innym sławnym nabytkiem była kupiona wówczas przez Waleriana Stroynowskiego marmurowa grupa *Amor i Psyche* uważana za jedną z najpiękniejszych rzeźb w ówczesnym Rzymie. Jej model wykonał zmarły w 1797 roku Domenico Cardelli, a w marmurze odkuła ją jego szwagier Pietro Marchetti. Dzieło wysłano w marcu 1804 roku z Rzymu do Polski i przez

4 O rzeźbie por. K. Mikocka-Rachubowa, *Canova, jego krąg i Polacy (około 1780–1850)*, t. 2, Warszawa 2001, s. 28–38, poz. I.4.

wiele lat stało ono w pałacu w Horochowie. W 1827 roku Stroynowski przewiózł rzeźbę do Sankt Petersburga i obecnie znajduje się ona w zbiorach Ermitażu⁵ (il. 2).



2. Domenico Cardelli, *Amor i Psyche*, marmur biały, przed 1797 (model) – przed 1804. Sankt Petersburg, Ermitaż (fot. K. Mikocka-Rachubowa).

Grupę *Amor i Psyche* Stroynowski kupił od brata Domenica, rzymskiego rzeźbiarza Giuseppe Cardellego, u którego zamówił też w grudniu 1803 roku wiele innych rzeźb – takich jak marmurowa kopia posągu *Hebe* Canovy oraz wykonane również w marmurze cztery statuy przedstawiające: Jana Zamoyskiego, Stefana Czarnieckiego, Mikołaja Kopernika i Stanisława Żółkiewskiego, a także 12 nieokreślonych bliżej popiersi. Tarnowscy zamówili wówczas u Cardellego marmurowy posąg hetmana Jana Amora Tarnow-

5 Rzeźbę tę przez niemal dwa wieki uważano za zaginioną, grupa w Ermitażu uchodziła bowiem za dzieło Cincinnata Baruzziego, a została zidentyfikowana jako dzieło Cardellego w: K. Mikocka-Rachubowa, *Canova...*, t. 2, op.cit., s. 160–162, poz. 69. O rzeźbie też: K. Mikocka-Rachubowa, *Domenico Cardelli – „scultore romano”, jego brat Giuseppe i Polacy [w:] Artes atque humaniora. Studia Stanisłao Mossakowski sexagenario dicata*, Warszawa 1998, s. 376–377; S. Androsow, *O grupie rzeźbiarskiej „Amor i Psyche” z Ermitażu i jej pierwszym właścicielu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2011, LXXIII, 1–2, s. 193–203.

skiego, który wieziony do Polski drogą morską padł łupem Anglików i mimo wielu zabiegów nie udało się go odzyskać⁶. Walerian Stroynowski robił też wiele zakupów u mieszkającego wówczas w Rzymie szwagra Cardellego Pietra Marchettiego z Carrary, nabywając u niego głównie marmurowe kopie posągów antycznych (statuy takie w dużej liczbie zamawiał również we Florencji w pracowni braci Pisanich)⁷. Tarnowscy kupili wówczas w Rzymie u Antonia D'Este, przyjaciela i ucznia Canovy, marmurowy medalion z portretem Canovy i biust Antinousa, a u któregoś z rzymskich rzeźbiarzy z kręgu Canovy – marmurowe popiersie Zingarelli oraz kopię posągu *Magdalena pokutująca* i kopię popiersia Napoleona⁸.

Mnóstwo zamówień od Tarnowskich i Stroynowskiego otrzymał wówczas znany rzymski rzeźbiarz Francesco Massimiliano Laboureur. Wykonał on dla nich wiele rzeźb w marmurze białym, wśród nich kilka portretowych biustów (popiersia obojga Tarnowskich i Stroynowskiego, a także biusty rodziców Jana Feliksa, Jana Jacka i Róży Tarnowskich), kilka posągów (posąg Napoleona, statwę Junony i dwie figury Cerery, posążek chłopczyka płaczącego nad uduszonym ptaszkiem) i popiersi (Jowisza, Homera, Wergiliusza, Horacego i Cycerona)⁹. Kontakty nawiązane wówczas z Laboureurem sprawiły, że Jan Feliks Tarnowski kilkanaście lat później zamówił u niego pomnik swojego krewnego, marszałka Stanisława Małachowskiego (zmarłego w 1809 roku). Pomnik ten, zaprojektowany przez artystę w 1818 roku, a wykonany w latach 1819–1823, wykazuje niewątpliwe analogie z twórczością Canovy. Przewieziony do Warszawy został ustawiony dopiero po kilku latach, w 1831 roku, w katedrze w Warszawie, gdzie stoi do dziś¹⁰.

6 K. Mikocka-Rachubowa, *Canova...*, t. 2, op.cit., s. 162–168.

7 Por. listy Waleriana Stroynowskiego do Walerii Tarnowskiej z Francji, dokąd pojechał, rozstawszy się z Tarnowskimi w Rzymie, wysłane w maju i październiku 1804 roku oraz 1 stycznia 1805 roku (Archiwum Narodowe w Krakowie, Archiwum Dzikowskie Tarnowskich, nr 318, s. nlb.).

8 K. Mikocka-Rachubowa, *Canova...*, t. 2, op.cit., s. 54, poz. II.3/1; s. 58–60, poz. II.4; s. 77–79, poz. III.6/2; s. 178–179, poz. 86–87.

9 Ibidem, s. 218–229, poz. 229–243.

10 K. Mikocka-Rachubowa, *Pomnik marszałka Stanisława Małachowskiego, dzieło Francesca Massimiliana Laboureura*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2000, LXII, 3–4, s. 415–435.

Tarnowscy niewątpliwie polecali artystów, u których dokonywali w Rzymie wielu zamówień, swoim krewnym i znajomym udającym się do Wiecznego Miasta. Ciotka Jana Feliksa Tarnowskiego Antonina Krasieńska podczas pobytu w Rzymie w 1808 roku zwróciła się do rzeźbiarzy, u których kilka lat wcześniej dokonał wielu zamówień jej siostrzeniec. Antonio D'Este wykonał wówczas jej marmurowy biust i jego replikę, a Francesco Massimiliano Laboureur wyrzeźbił w marmurze jej całopostaciowe przedstawienie siedzącej przy urnie¹¹.

Zakupione przez Tarnowskich i Stroynowskiego we Włoszech rzeźby nadchodziły do kraju od początków 1805 roku i przez cały 1806 rok, a kierowano je do Horochowa lub Dzikowa. Większość z nich została kupiona przez samego Stroynowskiego lub przez Walerię Tarnowską za pieniądze ojca i trafiły one do Horochowa, który w pierwszej ćwierci XIX wieku był znacznie bogatszy w dzieła sztuki niż Dzików¹² (w Horochowie Tarnowscy mieszkali przez pewien czas po ślubie i również po przyjeździe z Włoch). Walerian Stroynowski, który doszedł do znacznej fortuny i godności głównie dzięki bogatemu ożenkowi, został właścicielem Horochowa w 1795 roku, a na przełomie wieków XVIII i XIX wybudował tam pałac, w którym pomieścić bogate zbiory dzieł sztuki i wielką bibliotekę. Największa sala pałacu, z oknami wychodzącymi na park, mieściła galerię rzeźb¹³. Podstawą zbioru były rzeźby przywiezione z włoskiej podróży lat 1803–1804, na czele z najcenniejszym nabytkiem, którym był *Perseusz* Canovy. Odtworzenie pełnego stanu kolekcji dzieł sztuki znajdujących się w Horochowie w pierwszej ćwierci XIX wieku nie jest dziś możliwe. Niektóre ze znajdujących się tam wówczas rzeźb wymienione zostały przez Walerię Tarnowską w opisie jej apartamentu sporządzonym 24 maja 1806 roku. Tarnowska wylicza stojące tam kopie rzeźb antycznych: alabastrowe głowy Apollina i Ariadny oraz biust Antinosa pochodzący „z pracowni Canovy”, a także popiersia Geniusza z Watykanu (chodziło zapewne o figurę w Canoviańskim nagrobku papieża Klemensa XIII

11 K. Mikocka-Rachubowa, *Canova...*, t. 2, op.cit., s. 179–181, poz. 88–89; s. 229, poz. 244.

12 Por. K. Grottowa, *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich w Dzikowie (1803–1849)*, Wrocław 1957, s. 69–70.

13 Por. R. Aftanazy, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, cz. II: *Ziemie ruskie Korony*, t. 5: *Województwo wołyńskie*, Wrocław 1994, s. 127.

w Bazylice św. Piotra) i Zingarelli z kolekcji Borghese, marmurową głowę Meduzy, grupę *Miłosierdzie* w brązie uchodzącą za dzieło Gianlorenza Berniniego oraz posążek chłopczyka oplakującego uduszonego ptaszka dłuta Labourea i tegoż artysty popiersie Jowisza stojące na szafie w bibliotece¹⁴. Opis Horochowa z 1821 roku znajdujemy we wspomnieniach Franciszka Kowalskiego (szkolnego kolegi syna Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich), który zachwycał się zwłaszcza posągiem Perseusza, grupą *Wenera z Kupidynem* (chodziło niewątpliwie o *Amora i Psyche* Domenica Cardello) i posągiem Apollina¹⁵. W tym samym czasie, przed 1824 rokiem, Antoni Andrzejowski wspominał oglądany w horochowskim pałacu posąg Perseusza, którym jednak nie był zachwycony, a także stojącą w tej samej sali grupę *Amora i Psyche* budzącą jego najwyższy zachwyt oraz „niewielkie popiersie kobiety z Herkulanum zachwycającej piękności”¹⁶. Walerian Stroynowski w 1811 roku został tajnym radcą dworu rosyjskiego i senatorem, nabył w Rosji dobra ziemskie, a następnie ożenił się z Rosjanką i zamieszkał w Petersburgu. Horochów w 1821 roku przeszedł aktem darowizny na Walerię Tarnowską, ale znaczną część tamtejszych zbiorów artystycznych Stroynowski wywiózł do Petersburga, wśród nich grupę *Amora i Psyche* Domenica Cardello, która później znalazła się w Ermitażu. Okres świetności Horochowa skończył się około 1830 roku, kiedy to Tarnowscy zdecydowali się ostatecznie przenieść do Dzikowa. Przewieziono tam wówczas większą część zbiorów, pozostawiając w Horochowie jedynie nieliczne dzieła, m.in. posąg Perseusza. W połowie XIX wieku zrujnowany pałac należący dawniej do Waleriana Stroynowskiego został rozebrany¹⁷.

Zamek w Dzikowie, przebudowany gruntownie około 1835 roku w stylu neogotyckim przez Franciszka Marię Lanciego, pomieścił prócz biblioteki i rodzinnego archiwum artystyczną kolekcję Tarnowskich będącą jednym z najbogatszych zbiorów w kraju. Miała ona finansową podstawę w posa-

14 Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, rkps Przyb. 112/52: Waleria Tarnowska, *Mon Journal. Volume 1*, 1804, k. 56v–59.

15 F. Kowalski, *Wspomnienia (1819–1823)*, Kijów 1912, s. 146–147, 154.

16 [A. Andrzejowski], *Ramoty starego Detiuka o Wołyniu*, F. Rawita-Gawroński (wyd.), 3, Wilno 1914, s. 26–27.

17 K. Grottowa, *Zbiory sztuki...*, op.cit., s. 70–71; R. Aftanazy, *Dzieje rezydencji...*, op.cit., s. 126, 129–130.

gu Walerii i w pomocy jej ojca, senatora Stroynowskiego. Większa część tej kolekcji została zgromadzona w czasie włoskiej podróży lat 1803–1804. Wówczas to zostały zakupione niemal wszystkie rzeźby i wazy antyczne, które znalazły się później w Dzikowie, wśród nich przewiezione z Horochowa rzeźby stanowiące własność Tarnowskich, do których dołączono później jedynie nieliczne obiekty. Należy jednak zaznaczyć, że dzikowski zbiór rzeźb był dość skromny w porównaniu z tamtejszą galerią obrazów. Skład tej kolekcji ulegał do lat 20. XX wieku niewielkim zmianom. W grudniu 1927 roku na zamku wybuchł pożar, z którego zdołano wprawdzie wynieść znaczną część marmurowych i alabastrowych rzeźb, ale niektóre z nich zostały mocno uszkodzone, a drobne rzeźby i wazy uległy zniszczeniu¹⁸. Po wojnie kilka rzeźb z Dzikowa zostało przejętych przez Muzeum-Zamek w Łańcucie, niektóre znalazły się w rękach prywatnych, skąd kilka nabyto do zbiorów muzealnych (np. marmurowe popiersia Jana Jacka i Rozalii Tarnowskich dłuta F.M. Labourea zakupione do zbiorów Fundacji Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie czy pochodzące najpewniej z Horochowa popiersie Waleriana Stroynowskiego kupione do Muzeum-Zamku w Łańcucie)¹⁹.

Dzików odziedziczył najstarszy syn Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich Jan Bogdan Tarnowski, który był żonaty z Gabrielą Małachowską. Jej siostra Maria Karolina Małachowska poślubiła w listopadzie 1817 roku generała i senatora-wojewodę Ludwika Michała Paca (1780–1835), właściciela ogromnego majątku odziedziczonego po dalekim krewnym i pomnożonego przez inne spuścizny rodzinne. Generał Pac niedługo po ślubie, zapewne wiosną 1819 roku, wyjechał z żoną do Włoch, gdzie byli do połowy 1820 roku. Wiadomo, że odwiedzili Florencję oraz Rzym, gdzie generał nawiązał kontakty z wieloma artystami i zakupił liczne dzieła sztuki, pozostając w szczególnie bliskich związkach z Antoniem Canovą i rzeźbiarzami

18 K. Grottowa, *Zbiory sztuki...*, op.cit., s. 87–91.

19 K. Mikocka-Rachubowa, *Canova...*, t. 1, op.cit., s. 118, 131; B. Trojnar, *Rzeźba w Muzeum-Zamku w Łańcucie. Dzieje kolekcji, ekspozycja, katalog*, Łańcut 2006, s. 225–227, poz. 113; A. Badach, *Rzeźba: katalog zbiorów. Zamek Królewski w Warszawie, Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich, Fundacja Teresy Sahakian*, Warszawa 2011, s. 136–137, poz. 110–111.



3. Antonio Canova, Helena, marmur biały, 1819.
Sankt Petersburg, Ermitaż (fot. K. Mikocka-Rachubowa).

z jego najbliższego otoczenia²⁰. Sam Canova wykonał dla niego w 1819 roku marmurowe popiersie Heleny trojańskiej (il. 3) będące repliką rzeźby z 1811 roku podarowanej przez artystę w tymże roku Isabelli Teotochi Albrizzi z Wenecji²¹. Zapewne za sugestią Canovy Pac dokonał zamówień u współpracujących z nim rzeźbiarzy – Cincinnata Baruzziego i Rinalda Rinaldiego. Baruzzi wykonał dla Paca dwa marmurowe epitafia jego krewnych, Józefa i Michała Jana Paców, oraz marmurowy posąg Hebe (il. 4) bliski kompozycjom Antonia Canovy, a także figurę Bachantki, której forma – znana jedynie z opisu – wydaje się również nawiązywać do dzieł

Canovy. Rinaldi wyrzeźbił marmurowe popiersia Ludwika i Karoliny Paców (dawniej uważane przez badaczy za dzieła samego Canovy), a inny rzeźbiarz z kręgu Antonia Canovy – Adamo Tadolini – wykonał na zamówienie Paca cztery marmurowe reliefy o nieznanym temacie²². Ówczesnym kontaktom Ludwika Paca z Canovą należy bez wątpienia przypisać sprowadzenie do Polski włoskich artystów Enrica (Henryka) Marconiego

20 K. Mikocka-Rachubowa, *Generał Ludwik Michał Pac, amator włoskich rzeźb* [w:] *Arx Felicitatis. Księga ku czci Profesora Andrzeja Rottermunda w sześćdziesiątą rocznicę urodzin od przyjaciół, kolegów i współpracowników*, Warszawa 2001, s. 499–510.

21 O rzeźbie: K. Mikocka-Rachubowa, *Canova...*, t. 2, op.cit., s. 44–46, poz. 1.6.

22 K. Mikocka-Rachubowa, *Generał Ludwik Michał Pac...*, op.cit.; K. Mikocka-Rachubowa, *Canova...*, t. 2, op.cit., s. 138–144, poz. 51–54; s. 264–265, poz. 273–274; s. 268–269, poz. 277–280.

i Lodovica Kauffmanna, a także rzeźbiarza Carla Aurelego i być może również architekta Pietra Bosio. Po powrocie z Włoch Pac rozpoczął budowę pałacu w Dowspudzie, którą prowadzono początkowo według planów Pietra Bosio, a następnie Henryka Marconiego²³. W wyniku trwających do 1823 roku prac budowlanych powstała okazała neogotycka rezydencja, jednak prace przy wystroju jej wnętrza, przerwane wybuchem powstania listopadowego, nigdy chyba nie zostały całkowicie ukończone. Do dekoracji pałacu Pac sprowadził artystów z Włoch, wśród nich rzeźbiarza Carla Aurelego działającego w bliskim otoczeniu Canovy i zaangażowanego przez generała najpewniej z jego własnego polecenia. Aureli wykonał zdobiące elewacje dowspudzkiego pałacu posągi 12 „znakomitych władców i wodzów Polski” oraz czterech innych sławnych wodzów. Jego rzeźby znalazły się też w kościołach w położonych w dobrach Paca miejscowościach Raczki i Różanka. W pałacowych wnętrzach Dowspudy znalazło się wiele rzeźb zakupionych przez Paca we Włoszech. Dzieła te zostały wymienione we współczesnych relacjach przekazujących wygląd pałacu przed 1830 rokiem: w opisie Dowspudy dokonany przez anonimowego *un Français*, który zatrzymał się tam w drodze z Paryża do



4. Cincinnato Baruzzi, *Hebe*, marmur biały, ok. 1820. Warszawa, pałac w Łazienkach Królewskich (fot. P. Jamski).

23 K. Mikocka-Rachubowa, *Canova...*, t. 1, op.cit., s. 132–134.

Petersburga (autorem relacji był przypuszczalnie sam Pac, który zadbał też o jej publikację)²⁴, i w opisie Sebastiana Ciampiego²⁵. Wynika z nich, że w centralnie położonej w pałacu neogotyckiej kaplicy umieszczono na ścianach dwa, wspomniane wyżej, marmurowe epitafia krewnych generała Paca wykonane przez Baruzziego, jednak powiązanie innych znajdujących się w pałacu dzieł włoskich mistrzów z nazwiskami konkretnych artystów nie jest możliwe.

Wiadomo natomiast, że jedna z sal pałacu w Dowspudzie, „sala koryncka” o dekorowanym rozetami stropie podtrzymywanym przez 24 kolumny i półkolumny w porządku korynckim, przeznaczona była na ekspozycję rzeźby. Obok marmurowych popiersi znajdowały się tam liczne reliefy będące kopiami dzieł Canovy. Można przypuszczać, że przy tworzeniu i eksponowaniu takiego zespołu generałowi Pacowi przyświecała idea paralelna do tej, którą kierowali się w końcu XVIII i w początkach XIX wieku weneccy patrycjusze: Girolamo Zulian, Daniele degli Oddi, Abbondio Rezzonico, Antonio Capello i Alessandro Papafava, w których domach, pałacach i willach w Padwie, Bassano i Wenecji znajdowały się „stanze di Canova” z kolekcjami marmurowych kopii i gipsowych odlewów dzieł mistrza²⁶. W położonych w piwnicach pałacu w Dowspudzie wspaniale dekorowanych, wzorowanych na rzymskich termach umieszczono pośrodku salonu marmurową statuetkę Wenus będącą kopią posągu *Venere Italica*

24 Opis ten został włączony przez Leonarda Chodźkę do poszerzonej reedycji dzieła Conrada Malte'a Bruna: *Tableau de la Pologne ancienne et moderne, publié en un volume par Malte-Brun. Nouvelle édition, entièrement refondue, augmentée et ornée de cartes; par Léonard Chodzko*, Paris 1830, t. 1, s. 308–314. Opis ten został poddany wnikliwej analizie w: J. Kaźmierczak, „Wart Pac pałaca...”. *Zamek w Dowspudzie – nostalgiczny pomnik dawnej Litwy złączonej z Koroną*, „Rocznik Historii Sztuki” 1992, XIX, s. 221–271.

25 S. Ciampi, *Viaggio in Polonia nella state del 1830*, Firenze 1831, s. 143–146; S. Ciampi, *Bibliografia critica delle antiche reciproche corrispondenze politiche, ecclesiastiche, scientifiche, letterarie, artistiche dell'Italia colla Russia, colla Polonia...*, t. 2, Firenze 1839, s. 250–251.

26 O tym por. G. Pavanello, *Collezioni di gessi canoviani in età neoclassica: Padova, „Arte in Friuli, Arte a Trieste”* (Udine) 1993, s. 168, 172–177; K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII w.*, Warszawa 1996, s. 263–264, 297.

Antonia Canovy. Usytuowaną na parterze pałacu łazienkę zdobiły stiukowe dekoracje oraz grupa przedstawiająca *Wenus i Amora* (pozostająca przypuszczalnie również w związku z rzeźbą Canovy). Charakter dekoracji pałacowych wnętrz wynikał być może nie tylko z osobistych upodobań właściciela otaczającego się dziełami włoskich mistrzów i pragnącego zaakcentować rolę Italii jako ojczyzny sztuki, ale wpływać nań mogła także chęć podkreślenia roli tego kraju jako kolebki rodu Paców kultywujących legendę o rodzinnych związkach z florenckim rodem Pazzich. Wyraźna i niewątpliwa była przy tym predylekcja Ludwika Paca do twórczości Antonia Canovy i artystów działających w jego kręgu.

Latem 1823 roku Ludwik Pac nabył pałac w Warszawie przy ul. Miodowej i w roku następnym rozpoczął jego przebudowę²⁷. Przy trwających do 1828 roku pracach zatrudniono włoskich artystów zaangażowanych uprzednio w Dowspudzie. Rzeźby w warszawskim pałacu generała wykonywał uczeń Canovy, urodzony w Rzymie Lodovico Kauffmann sprowadzony przez Paca do Warszawy w 1823 roku, który osiadł tu na stałe. Jego dziełem jest figuralny fryz na fasadzie pałacu oraz posągi zdobiące dawniej dziedzińcowy korpus pałacowej budowli i budynek stajni. Co do wystroju i wyposażenia wnętrza pałacu, to ich odtworzenie nie jest obecnie możliwe. Wiadomo, że znajdowała się tam wielka galeria obrazów, w większości zakupionych przez Paca we Włoszech, a także przywieziona przez niego z Italii duża kolekcja dzieł sztuki antycznej oraz zespół współczesnych włoskich rzeźb. Centralnym pomieszczeniem parteru była wielka sala podzielona na trzy części dwoma rzędami tokańskich kolumn i ozdobiona licznymi rzeźbami. Stało tam m.in. popiersie Heleny autorstwa Antonia Canovy i kopia canoviańskiej rzeźby *Hebe* dłuta Cincinnata Baruzziego – zakupione przez generała Paca podczas włoskiej podróży. W pałacu znajdowały się także cztery marmurowe reliefy figuralne wykonane w Rzymie przez Adama Tadoliniego, może identyczne z czterema reliefami w marmurze carrara przedstawiającymi tańczące nimfy.

W ramach represji za udział generała Paca w powstaniu listopadowym cały jego ogromny majątek został przez władze carskie skonfiskowany, a on sam – zmuszony w 1831 roku do opuszczenia kraju – zmarł w 1835 roku

27 O pałacu: K. Mikocka-Rachubowa, *Canova...*, t. 1, op.cit., s. 134–135, tam: wcześniejsza literatura.

w Smyrnie. Dowspuda została zajęta przez władze w końcu 1831 roku, a wszelkie znajdujące się tam ruchomości skonfiskowano i sprzedano w 1834 roku na publicznej licytacji. Część wyposażenia pałacu ukryto przed konfiskatą, m.in. kilka marmurowych posągów i popiersi oraz dwa epitafia z kaplicy pałacowej; niektóre z nich zostały odnalezione przez władze i sprzedane na licytacjach, a część ukrytych przedmiotów otrzymała w 1847 roku, po wygranym procesie, córka Paca Ludwika Sapieżyna. Między nimi był posąg Herkulesa i cztery marmurowe płaskorzeźby antyczne, a także marmurowe popiersia Ludwika Paca i jego żony dłuta Rinalda Rinaldiego (pozostające w latach 60. XX wieku w zbiorach prywatnych we Francji). Dwa epitafia z kaplicy pałacowej w Dowspudzie, dzieła Baruzziego, znajdują się dziś w kościele w Raczkach wmurowane w ścianę nawy. Pałac w Dowspudzie wkrótce popadł w ruinę i po roku 1867 został ostatecznie rozebrany²⁸.

Pałac warszawski, zajęty przez władze w 1832 roku, przeszedł w 1835 roku na własność Skarbu Państwa. Część jego wyposażenia, m.in. niektóre marmurowe posągi i popiersia, generał Pac ukrył przed opuszczeniem kraju w znajdujących się w pobliżu klasztorze Kapucynów i kościele Bazylianów oraz u kilku prywatnych osób, ale zostały one odnalezione przez powołaną w tym celu komisję. Niektóre z nich wystawiono na publicznej licytacji, inne przewieziono do Łazienek i Zamku Królewskiego, a pozostałe wysłano do Rosji. Złożone w Łazienkach rzeźby antyczne zostały tam odnalezione w 1912 roku i przewiezione do Rosji, a podjęte po traktacie ryskim starania o ich rewindykację przyniosły rezultat jedynie w stosunku do części zbioru²⁹. Wykonany przez Baruzziego posąg Hebe stoi do dziś w pałacu w Łazienkach, w zbiorach Zamku Królewskiego i Łazienek pozostaje też kilka innych rzeźb z dawnego pacowskiego zbioru. Niektóre rzeźby zakupione przez generała Paca we Włoszech, wśród nich popiersie Heleny dłuta Canovy, które wywieziono do Rosji i włączono do carskiej kolekcji, znajdują się obecnie w petersburskim Ermitażu.

W polskich zbiorach znajdowały się cztery rzeźby Antonia Canovy, najwybitniejszego rzeźbiarza okresu neoklasycyzmu, które zostały wyko-

28 Ibidem, s. 135–136.

29 Ibidem, s. 136–137.

nane dla Polaków lub zakupiono je do polskich kolekcji. Piątą była grupa zamówiona przez króla Stanisława Augusta, nad którą Canova pracował przez kilka lat, ale nigdy jej nie ukończył³⁰. Prócz wyrzeźbionej w 1788 roku dla księżnej Izabeli Lubomirskiej marmurowej statui przedstawiającej jej wychowanka Henryka Lubomirskiego jako Amora (w zbiorach Muzeum-Zamku w Łańcucie), posągu *Perseusz z głową Meduzy* kupionego w 1804 roku przez hrabinę Walerię ze Stroynowskich Tarnowską (The Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku) oraz wyrzeźbionego przez Canovę w 1819 roku dla generała Michała Ludwika Paca marmurowego biustu Heleny (Gosudarstynnyj Ermitaż w Sankt Petersburgu) był to marmurowy posąg Orfeusza pozostający obecnie również w zbiorach Ermitażu (il. 5), kupiony przez księcia Franciszka Sapiehę (1772–1829), generała artylerii litewskiej³¹. Rzeźba ta, wykonana przez Canovę w 1777 roku dla weneckiego senatora Marc'Antonia Grimaniego, została przewieziona w 1807 roku do Wiednia i tam najpewniej została przez Sapiehę nabyta. Statua Orfeusza stała w jego pałacu w Dereczynie na Litwie, gdzie Franciszek Sapieha zamieszkał w 1793 roku, po ślubie z Pelagią Potocką. Do Dereczyna przewieziono wówczas zbiory sztuki, bibliotekę i archiwum rodzinne z Różany, tam też Sapieha stworzył jedną z najznakomitszych w kraju kolekcję obrazów, rzeźb, mebli i innych cennych przedmiotów kupo-



5. Antonio Canova, *Orfeusz*, marmur biały, 1777. Sankt Petersburg, Ermitaż (fot. K. Mikocka-Rachubowa).

30 O polskich zleceniodawcach Canovy i nabywcach jego rzeźb por. K. Mikocka-Rachubowa, *Canova ed i committenti polacchi*, „Neoclassico. Semestrle di arti e storia” (Trieste) 2003, 23–24, s. 7–37; K. Mikocka-Rachubowa, *I committenti polacchi di Canova* [w:] *Committenti, mecenati e collezionisti di Canova*, 2. *VII Settimana di Studi Canoviani*, G. Ericani, F. Mazzocca (ed.), Bassano del Grappa 2009, s. 91–112.

31 Por. K. Mikocka-Rachubowa, *Canova...*, t. 2, op.cit., s. 9–12, poz. l.1.

wanych podczas swoich licznych zagranicznych podróży. Około 1800 roku odsunął się od życia publicznego i podróżował, objeżdżając całą Europę – był m.in. we Włoszech, a w styczniu 1812 roku bawił w Wiedniu. Po śmierci Franciszka Sapiehy Dereczyn objął jego syn Eustachy, któremu władze carskie skonfiskowały cały majątek w 1831 roku w ramach represji za jego udział w powstaniu listopadowym, a on sam wyemigrował za granicę. Bogate zbiory dzieł sztuki należące do Sapiehy wysłano w 1832 roku z Dereczyna do pałacu Branickich w Białymstoku, ówczesnej rezydencji carskiej, a w latach 1836–1842 wszystkie znajdujące się tam zabytkowe przedmioty odesłano do Petersburga i Carskiego Siola.

Zachował się wykaz rzeźb skonfiskowanych Eustachemu Sapieżu i wysłanych do Białegostoku 30 grudnia 1832 roku³² oraz wykaz sporządzony po ich przywiezieniu do Białegostoku³³. Wymieniono w nim kilkanaście rzeźb w marmurze białym, w większości najpewniej włoskich. Prócz najcenniejszego w kolekcji marmurowego *Orfeusza* Canovy, który obecnie stoi w petersburskim Ermitażu, oraz wykonanego również w białym marmurze *Ganimeda*, być może dłuta Adama Tadoliniego, były wśród nich: duży marmurowy posąg Westalki, wykonane w białym marmurze posągi Hebe i Apollina, odlane w brązie posągi Psyche i Merkurego, dwa brązowe posągi gladiatorów oraz miedziany posąg nimfy Lary. Było tam także popiersie Apollina z białego marmuru, dwa marmurowe popiersia kobiet, dwa biusty z białego marmuru wyobrażające mężczyznę i kobietę, dwa biusty z różnokolorowych marmurów przedstawiające kobiety oraz dwa brązowe popiersia dawnych filozofów. W wykazie wymieniono też kilka marmurowych reliefów oraz zdobione reliefami alabastrowe wazy i postumenty³⁴.

32 Rossijskij Gosudarstvennyj Istoričeskij Archiv w Sankt Petersburgu, z. 384, inw. 15, sygn. 378, k. 187–188.

33 Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, rkps 14877/III: Papiery Mariana Morelowskiego z lat 1894–1963. T. 62: *Materiały dot. rewindykacji mienia polskiego 1921–1928*, s. 20–20v.

34 Wiadomo też, że przed pałacem w Dereczynie stały do 1831 roku dwa posągi z brązu przedstawiające Adama i Ewę, por. Jan ze Śliwina [A.H. Kirkor], *Zarysy Gubernij północno- i południowo zachodnich. VI. Gubernija Grodzieńska, c.d.*, „Opiekun Domowy” 1875, nr 11 z 6 III, s. 165.

Mówiąc o rezydencjach, w których znajdowały się zbiory rzeźb imponujące zarówno ze względu na liczbę, jak i artystyczny poziom obiektów, nie można nie wspomnieć o pałacu w Romanowie na Wołyniu³⁵. Ta największa chyba rezydencja klasycystyczna na dawnych ziemiach wschodnich Rzeczypospolitej, wznoszona od końca XVIII wieku po pierwsze dziesięciolecia wieku XIX i nigdy całkowicie nieukończona, należała do Józefa Augusta Ilińskiego (1766–1844), generała i senatora dysponującego nieograniczonymi wprost możliwościami finansowymi, jednej z najbogatszych osób na dawnych ziemiach Rzeczypospolitej. Iliński po 1796 roku zamieszkał w Petersburgu, gdzie zyskał przyjaźń wielkiego księcia Pawła, następcy rosyjskiego tronu. Po śmierci Katarzyny II i objęciu przez cara Pawła władzy Iliński należał do najbardziej wpływowych osób na dworze, obdarzany był wieloma godnościami, orderami i dobrami. Po śmierci cara wrócił na Wołyn i zamieszkał w pałacu w Romanowie, skąd często wyjeżdżał do Petersburga i za granicę, a pod koniec życia przeniósł się do Petersburga, gdzie zmarł. We wspaniale wyposażonym w dzieła sztuki pałacu w Romanowie znajdowały się m.in. dary otrzymane przez Ilińskiego od cara Pawła I i od wielkiego księcia Konstantego, a także obrazy, rzeźby i inne cenne przedmioty nabyte przez senatora Ilińskiego z likwidowanej po nagłej śmierci Pawła I w 1801 roku jego dawnej rezydencji – zamku Michajłowskiego. Było tam też wiele ruchomości należących do dawnego wyposażenia francuskich siedzib królewskich rozgrabionych po rewolucji, które Iliński kupował w Petersburgu.

Ze współczesnych opisów wynika, że romanowską rezydencję zdobiły rzeźby tworzące zespół niezwykle na tle dekoracji innych ówczesnych pałaców. W jednym z dwóch głównych salonów – salonie „purpurowym” – stały cztery marmurowe grupy i 15 posągów mitologicznych, które pochodziły z zamku Michajłowskiego w Petersburgu i były dziełem „współczesnego, ale najlepszego dłuta”. Wiele rzeźb stało też w innych salach pałacu, park zdobiły pomniki, posągi, kolumny i obeliski, a przed pałacem na wyspie usytuowanej na wielkim kanale stało 30 posągów z białego marmuru wyobrażających postacie mitologiczne. Większość z tych rzeźb była niewątpliwie dziełem włoskich artystów, autorzy współczesnych opisów pałacu

35 Por. K. Mikocka-Rachubowa, *Pałac w wołyńskim Romanowie i jego rzeźby*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2013, LXXV, 1, s. 37–69, tam: wcześniejsza literatura.

wspominają zresztą o „marmurowych posągach pięknej roboty z Włoch sprowadzonych”³⁶. O zespole tym nie wiadomo nic więcej, brak jest jakichkolwiek danych pozwalających na identyfikację tych posągów i grup. Senator Iliński podróżował do Włoch i niektóre z tych rzeźb pochodziły zapewne z jego własnych włoskich zakupów, interesująca jest jednak proveniencja najwspanialszych marmurowych posągów i grup wyeksponowanych w głównym salonie pałacu, które dotarły do Romanowa z Włoch pośrednio, poprzez carski dwór w Petersburgu.

Jedynym punktem wyjścia do hipotetycznej identyfikacji niektórych z tych rzeźb i określenia nazwisk ich autorów jest podawana we współczesnych opisach informacja, że marmurowe grupy i posągi w salonie „purpurowym” pochodziły z zamku Michajłowskiego w Petersburgu i że były dziełem „współczesnego, ale najlepszego dłuta”³⁷. Analizując znane ze współczesnego opisu wyposażenie zamku Michajłowskiego³⁸, można z dużym prawdopodobieństwem ustalić tematy owych marmurowych grup, a także podać nazwiska wykonujących je rzymskich artystów. Dwie z nich, określone jako dzieła „Pacettiego”, przedstawiały Dianę i Endymiona oraz Amora i Psyche, a ich twórcą był prawdopodobnie Camillo Pacetti. Autorem trzeciej grupy, wyobrażającej Kastora i Polluksa, był inny znany rzymski rzeźbiarz – Carlo Albacini³⁹. Identyfikacja taka wydaje się przekonująca pomimo opinii rosyjskich badaczy, którzy upatrują marmurowych grup pochodzących z zamku Michajłowskiego w rzeźbach innego autorstwa, pozostających obecnie w zbiorach Ermitażu. Pałac w Romanowie spłonął doszczętnie w grudniu 1876 roku i nigdy nie został odbudowany, a wśród uratowanych z pożaru przedmiotów było jedynie 10 marmurowych rzeźb.

Nie wydaje się słuszna wyrażana niekiedy opinia, jakoby Polacy nabywali we Włoszech rzeźby jedynie sporadycznie, gdyż rzeźba interesowała

36 H. Stecki-Olechnowicz, *Wspomnienia mojej młodości*, Lwów 1895, s. 110.

37 [J. Duklan Ochocki], *Pamiętniki Jana Duklana Ochockiego z pozostałych po nim rękopismów przepisane i wydane przez J.I. Kraszewskiego*, 3, Warszawa 1857, s. 350.

38 [A. von Kotzebue], *Une année mémorable de la vie d'Auguste de Kotzebue publiée par lui-même, 2^e Edition originale, revue et corrigée*, 2, Paris 1802, s. 117–158: „Description abrégée du palais impérial de Michailow”.

39 K. Mikocka-Rachubowa, *Pałac w wołyńskim Romanowie...*, op.cit.

ich w znacznie mniejszym stopniu niż malarstwo. To, że zakupów takich było mniej, wynikało w dużej mierze z faktu, że były one znacznie bardziej kosztowne i nastęrczały większych trudności związanych np. z transportem do kraju. Z poglądem, że zamówienia robione przez polskich klientów we włoskich pracowniach miały charakter przypadkowy, niekierowany osobistym stosunkiem do sztuki ani autentycznym zamiłowaniem, można zgodzić się jedynie w bardzo ograniczonym stopniu, podobnie jak z twierdzeniem, że rzeźby importowane z Włoch nie odegrały żadnej roli w dziejach polskiej sztuki. Z pewnością Polacy nie dokonywali w pracowniach włoskich rzeźbiarzy zakupów na taką skalę, jak robili to Anglicy czy Rosjanie, nie mogą być oni jednak uważani za klientów mało znaczących czy też za biernych odbiorców włoskiej sztuki, w wielu wypadkach bowiem uczestniczyli aktywnie w jej powstawaniu. Stawali się czynnymi uczestnikami rozwoju włoskiej rzeźby nie tylko poprzez niektóre poczynania o charakterze inspiratorskim, ale także dzięki prowadzonym na dużą skalę zakupom i przez ogromny wkład finansowy, dzięki któremu rzeźba ta mogła się rozwijać, a warsztaty rzeźbiarskie – egzystować i prowadzić artystyczną produkcję. Dzięki zakupom robionym w pracowniach rzymskich i florenckich artystów ówczesna rzeźba była w naszym kraju reprezentowana w swoim najlepszym europejskim wydaniu, a przywożone z Italii dzieła, najwyższej niekiedy klasy, dostarczały odbiorcom estetycznych przeżyć i kształtowały ich gust, wpływając na rozwój i poziom kultury artystycznej w Polsce.

„OBRAZY PAWŁA WEROŃCZYKA, DÜRERA, HOLBEINÓW”, CZYLI JAK RODZIŁA SIĘ LEGENDA ZNAKOMITYCH ZBIORÓW SKÓRZEWSKICH Z CZERNIEJEWIA I LUBOSTRONIA

Spuścizną po Skórzewskich są dwa pałace. Dwie upaństwowione siedziby, które sugerują utraconą świetność rodu. W okresie międzywojennym zamieszkiwała tu jedna z najbogatszych rodzin na terenie Wielkopolski¹. Scalone w 1903 roku mocą testamentu Leona Skórzewskiego majątki w Czerniejewie i Lubostroniu przeżywały wtedy swój najlepszy czas, zbierając słodkie owoce pracy swoich uprzednich właścicieli. Trwało to do momentu, gdy nadszedł ten szczególny wrzesień i zawłaszczył wojennym zniszczeniem życie ludzi oraz trwanie przedmiotów. Późnym latem, zapewne w pośpiechu, rodzina opuściła dom, by nigdy już do niego nie wrócić. Jedyną osobą, która zdecydowała się choć na chwilę przywrócić życie swoim dziecięcym wspomnieniom, był Leon Skórzewski, potomek swego wyżej wymienionego imiennika, który po ponad 60 latach, w 2005 roku, przyleciał do Polski po raz pierwszy od czasu, gdy jako dziecko zostawiał „na chwilę, może na kilka tygodni” swój dom, wyjeżdżając z rodzicami do Lublina. Wojenna wędrówka wiodła przez Lwów, Rumunię, Szwajcarię do Rzymu. Tam rodzice Leona zostali aresztowani za tajną działalność dla rządu londyńskiego, pozostawiając troje dzieci w długiej niepewności co do swoich losów. Wraz z upadkiem Hitlera oswobodzeni zdecydowali się pozostać we Włoszech. Przez długie lata powojenne Zygmunt Skórzewski i jego żona Leontyna z Radziwiłłów zajmowali się uprawą oliwek w Cardosoelle na Korsyce. Leon, ich syn, zamieszkał w Australii.

Przez te długie lata siedziby Skórzewskich uległy swego rodzaju neutralizacji, oderwaniu warstwy rodzinnej historii od miejsc i przedmiotów. Skądinąd tych ostatnich zostało bardzo niewiele. Bardzo niewiele jak na rodzinę, która posiadała bardzo wiele. To, czym dysponujemy, jest zaledwie fragmentem, niereprezentatywnym wycinkiem całości, na podstawie którego trudno nam dziś szacować zgromadzony przez Skórzewskich dorobek.

1 W. Roszkowski, *Lista największych właścicieli ziemskich w Polsce w 1922 roku*, „Przegląd Historyczny” 1983, LXXIV, 2, s. 281–299, tu: 284.

Z pewnością z Czerniejewem i Lubostroniem mają związek obrazy przechowywane w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Raczej trzecia kategoria wartości, rzadko druga. W Gabinetce Rycin – zbiór grafik, w Archiwum Państwowym – trochę dokumentów, głównie z zakresu gospodarki majątkami, jeden ważny spis dzieł sztuki. Jak na kilka pokoleń rodziny, która przeszła gruntowne przeobrażenie od drobnej szlachty do bogatej arystokracji, to niewiele. Na tym skromnym tle wybrzmiewa stały motyw, obietnica wysoko cenionych dzieł sztuki, „obrazy Pawła Werończyka, Dürera, Holbeinów (...)”. Za tymi trzema nazwiskami wielokropek. Luka w wiedzy, którą bardzo trudno byłoby dziś czymkolwiek wypełnić, gdyby nie poważny przypis w postaci dokumentu, który otrzymałam od pana Leona Skórzewskiego podczas jego wizyty w Polsce. Rozmowa z nim była z pewnością przełomowa – nie tylko w rozumieniu późniejszego dysponowania unikalnym dokumentem, ale również, a może przede wszystkim pozwalająca ujrzeć fragmenty historii rodzinnej z bardzo bliskiej, odśrodkowej perspektywy, dla której los dzieł sztuki nie był jednak tak istotny jak los bliskich sobie członków rodziny. Do dziś wydaje mi się ważne zachowanie właściwych proporcji w konstruowaniu opisu losów tego zbioru, trudno byłoby mi uniknąć odniesień do wątków biograficznych.

Lektura ostatniego spisu dzieł sztuki dla Czerniejewa i Lubostronia z 1939 roku stanowi niezwykłą pożywkę dla wyobraźni. Świadomie używam wyrażenia „pożywka dla wyobraźni”, to do niej bowiem najczęściej musimy się uciekać, organizując sobie w pewną całość ten zbiór dzieł sztuki i rzemiosł.

Pierwsze czytanie zderza nas nie tylko ze światem wielkich twórców, ale też z obrazem konsekwentnego, wyrafinowanego kolekcjonera. Spis z 1939 roku, podpisany przez Zygmunta hrabiego Skórzewskiego, wymienia ponad 160 obrazów oraz długą listę innych wartościowych przedmiotów zgromadzonych przez pokolenia Skórzewskich w Czerniejewie i Lubostroniu².

Krótki przegląd zawartości kolekcji pod kątem autorstwa jest rzeczywiście satysfakcjonujący. Malarstwo włoskie reprezentują: Annibale Carracci,

2 *Liste d'objets Se trouvant dans les chateaux de Czerniejewo et de Lubostron en Posnanie (Pologne) – la propriété du comte Sigismond Skórzewski – kopia maszynopisu w posiadaniu autorki tekstu.*

Salvator Rosa, Guido Reni, Baldassare Peruzzi, Magiotto, francuskie: Nattier, Fantin-Latour, Greuze, Poussin, Daubigny, Géricault, Corot. Do tego Holendrzy: Godfried Schalken, Adriaen van Ostade, Philips Wouwerman, Rembrandt, i Flamandowie: Rogier van der Weyden, Teniers. Malarstwo niemieckie niemal całkowicie zdominowane przez Lucasa Cranacha, którego aż sześć obrazów miało zdobić wnętrza pałacowe. Poza nim jeszcze Dürer, choć ze znakiem zapytania. Same koronowane głowy europejskiej sztuki. Najskromniej wypada na tym tle malarstwo polskie, praktycznie nieobecne. Nie można powiedzieć, aby Męcina-Krzesz, choćby nawet poparty Kossakiem, mógł stanowić jakiegokolwiek zaplecze polskie w tym europejskim tyglu.

Ten szpaler dzieł wybitnych twórców nie został oczywiście ukonstytuowany wolą jednego człowieka. Zygmunt Skórzewski, ostatni ordynat na Czerniejewie i Lubostroniu, dołączał wybrane pozycje do zbioru, którego zaczyn powstał wiele lat wcześniej i gęstniał z pokolenia na pokolenie.

Początki gromadzenia dzieł sztuki wyłaniają się z dużym trudem. Według Leona Skórzewskiego najstarsze egzemplarze sztuki europejskiej pochodziły ze zbiorów rodziny Lipskich. Przeniesienie własności Lipskich na Skórzewskich odbyło się w ramach zawarcia dwóch małżeństw. W obydwu wypadkach panny Lipskie wyszły za mąż za kawalerów Skórzewskich herbu Drogosław, co dało początek tzw. linii czerniejewskiej rodu Skórzewskich³. Tu warto dodać, że klasycystyczny pałac w Czerniejewie również był schedą po generale Lipskim. W przypadku linii lubostrońskiej, zwanej generalską, siłą sprawczą stojącą u źródeł awansu rodziny była Marianna Skórzewska, z domu Ciecierska. Przy tej postaci warto się zatrzymać, bo jej życiowa postawa w szczególny sposób zadecydowała na długie lata o wizerunku rodziny. Wieloletni sentyment Marianny do Fryderyka Wielkiego stał się podstawą do sformułowania złośliwych plotek, jakoby pruski monarcha był nie tylko chrzestnym ojcem syna Skórzewskiej, skądinąd Fryderyka. Tej raczej platonicznej miłości nigdy Mariannie nie wybaczone. Przeciwnie, wiek XIX ubrał to w szaty zdrady narodowej, powiększając rozmiar grzechu, z którego rodzinie bar-

3 W 1789 roku Józef Ignacy Skórzewski poślubił Helenę Marię Ludwikę Lipską, a w 1823 roku ich syn Rajmund ożenił się ze swoją kuzynką Marianną Balbiną Lipską.

dzo trudno było się rozliczyć⁴. Gdyby jednak odsunąć tę sprawę na bok, mielibyśmy szansę zobaczyć w hrabinie Skórzewskiej osobę wykształconą, ambitną, otwartą na świat. Zresztą sam Fryderyk Wielki w liście do Woltera pisał: „Skórzewska to osobliwość. Ta kobieta ma wyraźne zamiłowanie do nauki; umie po łacinie, grecku, francusku, włosku i angielsku; przeczytała w każdym z tych języków autorów klasycznych i zna ich dobrze (...) Oto przez trzy zimy obcuje w Berlinie z ludźmi nauki, idąc za nieodpartą skłonnością, która ją pociąga”⁵. Wydaje się zatem, że nie będzie nadużyciem skojarzyć część naukowych zbiorów, które wymienia spis z 1830 roku dla Lubostroń, z osobą hrabiny⁶. Mikroskop, słoneczny mikroskop, mosiężny mózg, barometr, termometr, globusy, atlasy „różnych łądów” – to prawdopodobnie fragment zbiorów Marianny, jej gabinet osobliwości, pokłósie europejskich podróży i znajomości. Hrabina wnosi zatem w rodzinę Skórzewskich nie tylko skandal, ale również багаż własnego wykształcenia oraz doświadczeń z europejskich salonów. W niedługiej perspektywie kapitał wniesiony przez Mariannę zaowocuje wieloma działaniami jej syna. Fryderyk ufunduje w 1800 roku pałac w Lubostroniu, który przyczyni się do chwały rodziny. Pałac będący pomnikiem, z jednej strony, miał propagować treści patriotyczne, z drugiej – Fryderyk tak skonstruował wykładnię losów rodziny, by uczynić Skórzewskich adwokatami dialogu między dwiema kulturami: polską i pruską. Instrumenty naukowe prezentowane były w Auli Fryderyka Wielkiego, w jadalni i oficynie zamieszczono natomiast „kolekcję olejnych obrazów królów oraz bohaterów polskich w ramach ozdobnych z brązu”, co też było oczywistą deklaracją w dobie zaborów (skądinąd wśród owych bohaterów narodowych zaraz za Władysławem Łokietkiem wymieniony został generał

4 Echa kontrowersyjnej postawy Marianny znalazły też swoje odzwierciedlenie w literaturze, zob. A. Skalkowski, *Hr. Skórzewska a dwór Fryderyka II*, Poznań 1934; W. Konopczyński, *Kiedy nami rządziły kobiety*, Londyn 1960, s. 40–42, J. Łoś, *Na paryskim i poznańskim bruku*, Kórnik 1993, s. 151.

5 List z lutego 1767 roku – cyt. za: A. Skalkowski, *Hr. Skórzewska...*, op.cit., s. 5.

6 Patrz: *Inventariumsverzeichnis zu Schloss Lubostron, 1830–1831, Tils X. An Gemelden, Zeichnungen Kupferstichen, mathematische Instrumente*, Archiwum Państwowe w Poznaniu (dalej: APP), Maj. Lubostroń, sygn. 29.

Skórzewski)⁷. Zresztą w moim przekonaniu Fryderyk osobiście odczuwał ciężar złej sławy matki i większość jego przedsięwzięć podyktowana była chęcią przełamania tego niekorzystnego wizerunku. Rodzi się tu pytanie, czy gdyby nie źle oceniana postawa matki, Fryderyk zdecydowałby się podjąć kosztownej budowy pałacu, który w swoim kształcie nie był wygodną siedzibą do mieszkania. Z całą pewnością nie był on typem zbieracza, a tym bardziej kolekcjonera.

Spis z 1830 roku (Fryderyk zmarł w 1832 roku) jest bardzo niedbały i bardzo nadwyręża naszą badawczą wyrozumiałość. Autorstwo obrazów było jeśli nie trzecio-, to drugorzędną sprawą, temat zawężano do niezbędnego minimum, mieszcząc się w zwięzłych sformułowaniach: „głowa kobiety”, „Napoleon w kolorach”, „obraz świętego Piotra” i „jeden podobny obraz”, „obraz romantyczny”, „cztery kolorowe krajobrazy”. Jedną rzecz, której nie ignorowano, to ramy. W szczególności nie pozwalano sobie na lekceważenie ram złoconych, o ile takie się zdarzały. Dwa spisy dóbr z początku XIX wieku zdominowane były przez arytymetykę i materiałoznawstwo: „24 sztuki obrazków landszaftów znajdujących się nad kominkiem, dwa obrazy religijne olejno malowane z ramikami wyłaczanemi”⁸ itd., itp.

Znacznie więcej zainteresowania dla swoich zbiorów mieli Marianna z Lipskich Skórzewska oraz Rajmund Skórzewski z Czerniejewa, sporządzając w 1855 roku spis na okoliczność utworzenia fideikomisu⁹. Rajmund był człowiekiem wykształconym (uzyskał tytuł doktora prawa na Uniwersytecie Wileńskim) i angażującym się w życie kulturalne oraz naukowe Wielkopolski. Członek Towarzystwa Przyjaciół Nauk, tłumacz na francuski, bibliofil miał z pewnością większą wrażliwość dla posiadanych dzieł sztuki, toteż dokument, pod którym się podpisał, wnosi pierwsze konkretne informacje. W spisie z połowy XIX wieku wymienia się jeszcze niewiele nazwisk, ale już są: Palma Vecchio, Caracchi, Romanelli (nie podano, który dokładnie), Ribera, Magiotto, Holbein, Cranach. Poza tym są

7 Ibidem, s. 2.

8 *Spis inwentarza martwego – R.XVIII. Obrazy, ryssy, kopersztychy, instrumenta matematyczne i bronzy* [b.d.], APP, Maj, Czerniejewo, sygn. 241.

9 *Dodatek do aktu ordynacyjnego Hrabiów Skórzewskich z dnia 22 sierpnia 1855*, APP, Maj, Czerniejewo, sygn. 2094.

kopie z Rubensa, Perugina i obrazy ze szkoły włoskiej czy flamandzkiej. Ponad 40 obrazów obejmujących malarstwo europejskie (w tym religijne, mitologiczne, portrety) oraz drugie tyle tworzących galerię przodków – zarówno Lipskich, jak i Skórzewskich. W miarę możliwości podano temat pracy oraz wartość obrazu. Wycenę Skórzewscy przeprowadzili chyba wedle własnego uznania, bo odnosi się wrażenie, że wartość obrazu szła w parze z jego rozmiarem („Cleopatra przez Caracchi – wielki obraz przeszło 9 stóp wysoki” dziesięciokrotnie więcej miał być wart od „Bachusa przez Palma Vecchio”), ale widać tu już wyraźnie proces dostrzegania posiadanej substancji artystycznej. Dokonuje się rozróżnienia na szkoły (włoską oraz flamandzką), kopie i oryginały. Jest to zatem ogromny krok naprzód w stosunku do sporządzonego 20 lat wcześniejszego spisu z Lubostrońa.

Kolejny, i zarazem ostatni, już spis to ten z 1939 roku – sporządzany najprawdopodobniej w przededniu wybuchu wojny bądź już po 1 września. Maszynopis pisany po francusku zawiera mnóstwo błędów. Trudno twierdzić, aby za fatalną czasami ortografię odpowiadał Zygmunt Skórzewski, skoro cieszył się opinią osoby wykształconej i dobrze się poruszającej w materii artystycznej. Być może to jego ręką wprowadzone zostały poprawki w tekście.

Ten dokument jest kłopotliwy oczywiście nie ze względu na swoją ortografię. Jest przyczyną zgrzytów znacznie poważniejszych. Kreuje wizerunek kolekcji, której nie powstydziliby się wielcy kolekcjonerzy – zbioru, który mógłby być głośny w środowisku przynajmniej wielkopolskim, jednocześnie uświadamiając wielkość straty.

Finansowo rodzina Skórzewskich bez problemu podźwignęłaby koszty związane z posiadaniem i rozbudowywaniem kolekcji. Arystokratyczny styl, nastawiony na możliwie najatrakcyjniejszą oprawę życia, nakazywał wręcz uczestnictwo w kosztownym kolekcjonerstwie, bo jest to też jedna z odsłon funkcjonowania w świecie dużych pieniędzy.

O ile jednak prezentowana na zewnątrz jakość życia podlegała ocenie zarówno osób przypadkowych, jak i znawców, o tyle zbiory artystyczne nie stanowiły elementu codziennej propagandy awansu społecznego. Zbiory traktowano z pewnością troskliwie i z oddaniem, ale jednak w ciszy własnych salonów, bibliotek i gabinetów. W ten sposób funkcjonowały

w powszechnej opinii na prawach dzieł dużego formatu bez konieczności poddawania ich ocenom. Do takiej sytuacji doszło tylko raz, kiedy to Zygmunt Skórzewski wypożyczył kilka obrazów do Muzeum Wielkopolskiego w 1919 roku¹⁰. Do tego czasu (w praktyce właściwie do dziś) sława zbiorów opiera się na skromnej notatce zawartej w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1861 roku. Autor publikacji Władysław Chotomski z pewnością nie spodziewał się, że stanie się na długo źródłem wiedzy o siedzibie Skórzewskich w Czarniejewie – gdyby o tym wiedział, prawdopodobnie wnikliwiej potraktowałby zadany temat. Tymczasem napisał: „W pałacu (...) bogaty księgozbiór z rzadkimi skarbami bibliograficznymi, jak z rękopisem Długosza, Biblią Radziwiłowską, rękopisem generała Dąbrowskiego »Wyprawy do Wielkopolski«, autografami Kopernika, Kanta itd. Piękne popiersie z białego marmuru Napoleona I dłuta Canovy, wspaniałe wazony, olejne obrazy Pawła Werończyka, Dürera, Holbeinów i kilku jeszcze mistrzów szkoły staroniemieckiej, starożytności słowiańskie i polskie, pochodzące z wykopalisk, wszystko to nadaje pałacowi czarniejewskiemu charakter prawdziwie pięknej siedziby pańskiej pośród wiejskiego zacisza”¹¹. Lektura późniejszych tekstów skłania do wniosku, że zainteresowani bezkrytycznie, być może nawet przy pełnym zaufaniu, cytują słowa Chotomskiego. W *Zbiorach polskich* Chwalewika czytamy: „Obrazy Pawła Werończyka, Dürera, Holbeinów itd., wspaniałe wazony, popiersie Napoleona I dłuta Canovy. Starożytności polskie i słowiańskie”¹². W opracowaniu Stryjeń-

10 Gumowski we wstępie do katalogu pisze o darach oraz depozytach, które napłynęły do Muzeum Wielkopolskiego z chwilą wprowadzenia w nim administracji polskiej, czyli z dniem 1 maja 1919 roku. W przypadku kilku obrazów z Czarniejewa, które trafiły do Muzeum Wielkopolskiego, należy wykluczyć możliwość daru, ponieważ każdorazowo komentarzowi do obrazu towarzyszy adnotacja: „własność Zygmunta Skórzewskiego”, jakkolwiek szczegóły umowy między właścicielem a muzeum nie są znane. Zob. M. Gumowski, *Muzeum Wielkopolskie. Wybór i opis celniejszych zabytków oraz wybitniejszych dzieł sztuki współczesnej*, Kraków 1924, s. 5–6, 12 (nr 43), 13 (nr 48), 14 (nr 53, 56, 57, 59), 15 (nr 60), 31 (nr 229).

11 W. Chotomski, *Czarniejewo*, „Tygodnik Ilustrowany” 1861, nr 86, s. 184–185.

12 E. Chwalewik, *Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w Ojczyźnie i na obczyźnie*, Warszawa – Kraków 1926, s. 56.

skiego *Pałace wiejskie i dwory* delikatna ostrożność: „(...) popiersie Napoleona dłuta Canovy, wśród nader licznych obrazów – dzieła starych mistrzów, jak np. przypisywane Pawłowi Veronese, Dürerowi, Holbeinów itp. oraz liczne prymitywy (...)”¹³.

Dzisiejsza, nam współczesna literatura przedmiotu też nie uciekła przed wygodą cytatu i potwierdzała obecność malarskiego triumwiratu w zbiorach Skórzewskich¹⁴. Te trzy nazwiska stały się znakiem rozpoznawczym, marką zbioru i jednocześnie głęboką koleiną, poza którą nie podejmowano dyskusji o zawartości i jakości zbioru.

W obiegu archiwalnym nie ma spisu obiektów nowszego niż ten z 1855 roku znajdujący się w Archiwum Państwowym w Poznaniu. Już ten dokument jednak podważa słowa Chotomskiego i jego naśladowców, nie wspomina bowiem o żadnym obrazie Paolo Veronesego. Skądinąd nigdzie nie udało mi się natknąć na jakąkolwiek wzmiankę o Veronesem (nawet jako kopii czy naśladownictwie, warsztacie) poza tym wielokrotnie, dosłownie cytowanym Chotomskim. Spis z 1939 roku, najbardziej szczegółowy, też o nim nie mówi. W tej sytuacji trzeba przyjąć, że mówienie o autorstwie Veronesego było nadużyciem zaufania – pomyłką, której niestety nie prostowano. Inaczej jest z Dürerem, gdyż kopia *Portretu Albrechta Dürera Starszego* rzeczywiście zdobiła wnętrze biblioteki czerniejewskiej. Po raz pierwszy obraz pojawia się u Chotomskiego (wcześniejszy o sześć lat spis z 1855 roku jeszcze go nie wymienia), widzimy go na fotografii przedstawiającej wnętrze pałacowej biblioteki w Czerniejewie. W 1919 roku został wypożyczony do Muzeum Wielkopolskiego, gdzie Marian Gumowski określił go jako „kopię starą albo replikę portretu, którego inne egzemplarze znajdują się nadto w Londynie, Monachium, Frankfurcie”.

13 T. Stryjeński, *Pałace wiejskie z czasów saskich, Stanisława Augusta i Księstwa Warszawskiego w województwie Poznańskim na podstawie podróży odbytej w lipcu 1926 roku*, Warszawa 1929, s. 21.

14 Zob. R. Nowicki, *Skórzewscy, właściciele dóbr łabiszyńskich. Rola w życiu społeczno-politycznym wielkopolskiego ziemiaństwa*, Toruń 2003. Por. R. Nowicki, *Semper recte. Z dziejów rodu Skórzewskich*, Lubostroń 1998; E. Mundt, *Zespół pałacowy w Czerniejewie*, Czerniejewo 2007; T. Katafiasz, *Czerniejewo w dobie zaboru (1793–1914)* [w:] *Studia z dziejów Czerniejewa i okolic: z tradycji walk narodowo-wyzwoleńczych 1795–1945*, B. Polak (red.), Czerniejewo 1982, s. 39–94.

Spoglądając na obydwa prezentowane portrety, rozumiemy, dlaczego Gumowski zrezygnował z zachowania autorstwa Dürera (il. 1, 2)¹⁵. Wprawdzie usiłowano skopiować podobieństwo modelu, kadru, ustawienia postaci i ubioru, jednak oddanie najważniejszego fragmentu portretu, jakim jest twarz, już rozczarowuje. Trudno przypisać Dürerowi płaski, a zarazem nieostry rysunek twarzy pozbawionej tu wdzięku. Brakuje dokładnie tego geniuszu, który kierował ręką i okiem Dürera, reszta została w miarę możliwości powtórzona. Czy to przez Gumowskiego, czy już na podstawie własnej opinii



1. *Portret ojca Dürera*, wersja czerniejwska (obraz ze zbiorów Skórzewskich), za: M. Gumowski, *Muzeum Wielkopolskie. Wybór i opis cenniejszych zabytków oraz wybitniejszych dzieł sztuki współczesnej*, Kraków 1924, poz. kat. 53.

– dość, że w spisie z 1939 roku wprowadzono poprawkę, dopisując: „Dürer albo Fischer”. To jest bardzo wąty trop, bo Thieme-Becker wymienia kilkudziesięciu Fischerów.

Po Veronesem i Dürerze przyszedł czas na Holbeinów. Rzeczywiście, spis z 1855 roku podaje: „Madonna z aniołkiem grająca na arfie przez Holbein około 2 i pół stopy wysoka”.

Przez kilkadziesiąt lat obraz prawdopodobnie uchodził za pracę Holbeina, dopiero w latach 20., po wizycie w pracowni Mariana Gumowskiego, doszukano się wpływów Rogiera van der Weydena (szkoła flamandzka, koniec

15 Fotografia wersji czerniejwskiej pochodzi z katalogu Mariana Gumowskiego, zaś oryginału londyńskiego – z publikacji *Art treasures of the National Gallery London*, New York 1955.



2. Portret ojca Dürera, wersja londyńska, za: *Art treasures of the National Gallery London*, New York 1955.

XV wieku)¹⁶. Przy tym obrazie chciałabym zatrzymać się odrobinę dłużej, ponieważ jest to przedstawienie dość szczególne, by nie rzec – unikalne. Udało mi się skojarzyć obraz Skórzewskich z niedokończonym rysunkiem Rogiera van der Weydena, którego ilustrację przywołuję na podstawie *Early Netherlandish Painting* Panofskiego. Autor pisze w tym wypadku o wpływie van Eycka i ujawniającym się w tym rysunku wielkim talencie van der Weydena¹⁷. Nietypowe przedstawienie Dzieciątka Jezus stojącego na kolanach Marii, jak się okazało, było już przedmiotem analizy ze strony bada-

czy niemieckich. W *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* z 1942 roku pod hasłem „Rogier van der Weyden” znajdujemy następującą informację: „Maria w całej postaci, siedząca w sali, obejmowana przez dziecko za szyję była niezmiernie często podejmowana/powtarzana od talii w górę aż do XVII stulecia. Znanych jest sześć kopii kompozycji całej figury, z których wyróżnia się to z obrazu wotywnego hrabiny Horn w Berlinie. Oryginałowi dorównuje rysunek znajdujący się w Dreźnie. Całe założenie obrazu przekazane jest w kopii Marcellusa Coffermansa (przed 1939 roku u hrabiego Skórzewskiego

16 M. Gumowski, *Muzeum Wielkopolskie...*, op.cit., poz. kat. 48.

17 „This shadow of Eyckian influence takes tangible shape in three important compositions which mark Roger’s emergence as a major artist *sui generis*: the »Madonna on the Porch« also known as the »Madonna Embraced by the Christ Child«, which has unfortunately come down to us only through of fairly free or incomplete replicas”; E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Harvard 1958, s. 252.

pod Gnieznem)¹⁸. I rzeczywiście przed 1939 rokiem, bo przekazała mi kopię fotografii tego obrazu pan Leon Skórzewski uzupełnił informacją: „Ostatni raz ktoś widział ją [Madonnę] w biurze Greisera w Poznaniu”. Wiemy więc tyle, że to akurat Namiestnik Kraju Warty „zabezpieczył” dziedzictwo kulturowe na własne potrzeby. Ważne w tym wypadku jest to, że obraz musiał naprawdę przedstawiać dużą wartość. Artur Greiser kierował swój tęskny wzrok kolekcjonera na rzeczy najlepsze, najcenniejsze. Można podejrzewać, że do dziś obraz ma się dobrze, bo skoro raz trafił pod skrzydła zawodowych historyków (tych, którzy być może na prośbę Greisera scedowali autorstwo na flamandzkiego malarza Marcellusa Coffermansa), wątpliwe, aby zaginął przypadkowo i na zawsze.

Zamykamy krótką listę Chotomskiego, by zastanowić się nad kilkoma obiecującymi obrazami wymienionymi w spisach z lat 1855 i 1939. W obydwu pojawiają się portrety księżniczki Sybilli von Cleve oraz cesarza Karola V autorstwa Lucasa Cranacha.

Przypadek Sybilli przedstawia się podobnie do portretu ojca Dürera (il. 3, 4)¹⁹. Podobieństwo postaci zamyka się w próbie oddania wyglądu twarzy i nawiązaniu do detali ubioru oraz uczesania – choć nie ma tu wiernych powtórzeń, jest nawiązanie do Sybilli weimarskiej. Całość daje wrażenie bardzo



3. *Madonna z Dzieciątkiem* (ze zbiorów Skórzewskich), za: M. Gumowski, *Muzeum Wielkopolskie. Wybór i opis cenniejszych zabytków oraz wybitniejszych dzieł sztuki współczesnej*, Kraków 1924, poz. kat. 48.

18 *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. 35, Leipzig 1942, s. 474.

19 Fotografia Sybilli „czerniejewskiej” na podstawie katalogu Gumowskiego, Sybilli „weimarskiej” za: W. Schade, *Malarski ród Cranachów*, Warszawa – Drezno 1974.



4. *Madonna z Dzieciątkiem*, rysunek, za: Friedländer, *Early Flemish Painting*, t. II.

dowolnego potraktowania tematu. Wymiary też są zupełnie inne. Wersja „czerniejewska” była dużo mniejsza od prezentowanej „weimarskiej”.

Portret uważany z pewnością za wartościowy został oddany w depozyt do Muzeum Wielkopolskiego, gdzie trafił pod krytyczne oko specjalistów. W 1932 roku Friedländer oraz Rosenberg opublikowali w swojej pracy, że „poznańska” Sybilla to dzieło ucznia, warsztatu, a nie samego Cranacha²⁰. Niemiecki artysta namalował Sybillę „weimarską” w 1526 roku, portret ze zbiorów Skórzewskich pochodzi

zaś z 1530 roku. Nadal jednak w spisie z 1939 roku portret Sybilli von Cleve figurował jako autorska praca Lucasa Cranacha. Skądinąd jej pochodzenie (nawet jako „warsztatowe”) miało dużą wartość. Dzisiaj na ten obraz też trzeba patrzeć oczami wyobraźni. W 1953 roku Wanda Drecka napisała, że płótno spłonęło podczas pożaru ratusza w Lublinie w trakcie drugiej wojny światowej²¹. Pozostaje znak zapytania, bo Sybilla Klewijska, jako jedyny obraz z grupy ponad 160, została skreślona z listy z 1939 roku, zupełnie tak jakby nie stanowiła już własności Skórzewskich. Czy wynikało to z przekonania o definitywnym zniszczeniu obrazu, czy może z faktu sprzedaży? Ten ostatni trop prowadziłby nas do 1942 roku, kiedy to na rynku sztuki pojawia się *Sybilla von Cleve*: „New York – Vente X..., 3 décembre 1942: La prin-

20 M.J. Friedländer, J. Rosenberg, *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Berlin 1932, s. 73.

21 W. Drecka, *Polskie Cranachiana*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1954, XVI, 1, s. 15–39.

cesse Sybille de Clèves: 750 \$²². Co ciekawe, informację tę przytacza tylko pierwsze wydanie publikacji Bénézite'a z 1955 roku. Nie odnotowuje tej sprzedaży wydanie uzupełnione z 1976 roku²³.

Więcej szczęścia miał niewielki portret cesarza Karola V, który zasilą dziś magazyny Muzeum Narodowego w Poznaniu. Jako jedyny z dużej grupy widnieje w każdym spisie obejmującym dzieła sztuki Skórzewskich. Czas wojny przetrwał w Lublinie, co zanotowano w protokole zdawczo-odbiorczym w papierach Muzeum Lubelskiego jako „Portret księcia z dynastii Habsburgów (?), Cranach Starszy (?)”²⁴. W 1924 roku uznany przez Gumowskiego za oryginalne dzieło Cranacha, przez Friedländera i Rosenberga w 1932 roku

– za późniejszą kopię²⁵. Niemieccy badacze stwierdzili, że jedyny oryginalny portret Karola V znajduje się we Frankfurcie. Podobnego zdania



5. Portret Sybilli von Cleve, wersja czerniejwska (ze zbiorów Skórzewskich), za: M. Gumowski, *Muzeum Wielkopolskie. Wybór i opis cenniejszych zabytków oraz wybitniejszych dzieł sztuki współczesnej*, Kraków 1924, poz. kat. 59.

22 Hasło: *Cranach Lucas* [w:] *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, E. Bénézit, II, Paris 1955, s. 718.

23 Wydanie Bénézita z 1976 roku mówi natomiast o transakcji z 1961 roku, kiedy to portret Sybilli Klewjińskiej został sprzedany podczas licytacji dzieł ze zbioru Ericksona. Obraz został wówczas zakupiony za 105 tysięcy dolarów do kolekcji Arthura A. Houghtona: E. Bénézit, *Dictionnaire*, op.cit., II, Paris 1976, s. 259.

24 Protokół zdawczo-odbiorczy z dnia 14 listopada 1944 roku, Muzeum Lubelskie w Lublinie.

25 M.J. Friedländer, J. Rosenberg, *Die Gemälde...*, op.cit., s. 80.



6. Portret Sybilli von Cleve, wersja weimarska, za: W. Schade, *Malarski ród Cranachów*, Warszawa – Drezno 1974.

są współcześni polscy naukowcy, którzy określili obraz jako XVI-wieczną kopię Lucasa Cranacha²⁶.

Zaginęło również *Polowanie księżęce*, które miało być środkową częścią tryptyku. O ile w przypadku Sybilli czy portretu ojca Dürera mamy do czynienia z kopiami, które jesteśmy w stanie skonfrontować z oryginalnymi pracami, o tyle *Polowanie księżęce* było prawdopodobnie w takim stopniu kojarzone z Cranachem, że malarz ten rzeczywiście malował sceny z polowań, więc przypisano mu i tę. Podobny scenariusz mógł mieć miejsce w przypadku

Św. Krzysztofa, którego włączono do *oeuvre* Cranacha na zasadzie zgodności tematu.

Ostatni spis wymienia jeszcze portret ojca Lutra i jego żony, również autorstwa Cranacha. Sytuacja prawdopodobnie jak wyżej. Nie dysponujemy żadną fotografią, niemniej wypada wspomnieć, że i takie obrazy należały do Skórzewskich. Razem byłoby to sześć dzieł Lucasa Cranacha, które w istocie były kopiami, niemniej kopiami z epoki – obrazami, które choć nie były oryginalnie namalowane ręką Lucasa Cranacha, były mu współczesne. Samo w sobie stanowi to oczywiście ogromną wartość. Tylko raz cranachiana Skórzewskich zostały udostępnione publiczności. Poza wypożyczeniem ich do Muzeum Wielkopolskiego obrazy były, jak wspomniałam, traktowane z należnym im szacunkiem w ciszy własnego domostwa. Z pewnością nie narzucano szerszej publice swoich skarbów. Zbieranie cennych dzieł sztuki czy wartościowego rzemiosła artystycznego uważano za sprawę raczej

²⁶ Zob. karta inwentaryzacyjna obiektu – Lucas Cranach Starszy, kopia XVI wiek, *Portret cesarza Karola V*, sygn. Mo 473, pozyskany 1949, Czerniejewo.

prywatną, przynależną członkom rodziny i jej przyjaciół²⁷. Do dziś udało się znaleźć tylko jeden wpis w pamiętniku wielkopolskiego antykwariusza, który porusza zagadnienie udziału w rynku kolekcjonerskim w tej rodzinie. Marian Swinarski, poznański antykwariusz, w swoich powojennych wspomnieniach *Kolekcjonerzy i bibliofile* poświęca Skórzewskiemu jeden akapit: „Zygmunt Skórzewski był właścicielem majątności Czerniejewo i innych majątków. Posiadał wspaniałą kolekcję obrazów słynnych malarzy polskich i obcych, w tym pewną ilość starej szkoły – a wśród nich i oryginał Łukasza Crana-cha. Lubił dzieła sztuki i znał się wyśmienicie – raz po raz odwiedzał nas w antykwariacie Mars zakupując różne cenne obiekty. I księgozbiór miał wspaniały, liczący dziesiątki tysięcy tomów – m.in. rzadkie inkunabuły i setki starodruków (...). Niestety, i ta kolekcja, wraz całym księgozbiorem podzieliła los innych zbiorów – uległa rozproszeniu”²⁸.

Ta jedna uwaga jest o tyle cenna, że burzy dotychczasową konwencję cytowania Chotomskiego. Mało prawdopodobne, aby autor tych słów miał okazję przyrzeć się zbiorom osobiście, bo relacja jest zbyt powierzchowna, zdawkowa, niemniej jednak z pewnością miał okazję konfrontować wiedzę Zygmunta Skórzewskiego z własnym doświadczeniem pracy w antykwariacie. Jego zapewnienia, że Skórzewski znał się „wyśmienicie”, nawet jeśli przesadzone, sugerują jednak pewien poziom znawstwa i wycucia. Tym trudniej zrozumieć, dlaczego tak często naginano autorstwa do wspólnego mianownika. Wydaje się, że zbyt hojną rękę miał hrabia, może za dużą słabość do odziedziczonych po przodkach skarbów. Część opinii Gumowskiego wziął sobie do serca, nie ze wszystkimi się zgodził.

Tych kilka obrazów, które tu omówiłam, może zostawić o kolekcjonerych opinię zuchwalca, który aspiruje do miana znawcy, a całemu zbiorowi dzieł sztuki nadać źle rozumiane piętno kopii. Przewrotność sytuacji może jednak polegać na tym, że obrazy zaginęły, głównie ta ich część, która ze względu na swój wiek była szczególnie cennym łupem. Choćby kopia van

27 Wyjątkiem od tej reguły był uważany dziś za zaginiony zbiór numizmatyczny stworzony przez Leona Skórzewskiego. Nie poruszam jednak celowo tego zagadnienia, uważając, że wymaga ono osobnego rozpatrzenia.

28 M. Swinarski, *Kolekcjonerzy i bibliofile. Wspomnienia*, Biblioteka Raczyńskich w Poznaniu, rkps 2022, k. 39.

der Weydena czy właśnie XVI-wieczne kopie Dürera. Nie cieszyły się wzięciem portrety rodzinne ani słabe obrazy XVIII- i XIX-wieczne. To zrozumiałe w sytuacji, gdy podaż na rynek wojenny była ogromna, a zainteresowaniem cieszył się najlepszy towar.

Przywracając zainteresowanie zbiorami i samą rodziną Skórzewskich, chciałabym zwrócić uwagę na to, jak rzadko komentowano ich obecność w życiu towarzyskim i kulturalnym wielkopolskiego ziemiaństwa. Oddźwięk na hasło „Skórzewscy” ogranicza się często do wymienienia dwóch gniazd rodowych: Czarniejewa i Lubostronia. Wyjątkowo trwały wątek Marianny i jej wpatwienie w środowisko pruskie przystąpiły wiele ważnych inicjatyw, które podejmowali Skórzewscy. Arnold, syn Fryderyka, współtworzył Kasy-no Gostyńskie, poznański Bazar, w sejmie pruskim z ramienia Koła Polskiego bronił polskich majoratów, wspierał szkołę polską w Paryżu, wspomagał też wydawanie „Dziennika Poznańskiego”. Działalność społeczna hrabiego była naprawdę rozległa i docierała do bardzo różnych odbiorców. Zawsze przy tym Arnold Skórzewski dbał o kondycję gospodarczą i ekonomiczną swojego majątku, realizując hasła pracy u podstaw. Mimo wszystko w tym okresie nadal nad rodziną wisiło fatum pramatki rodu. Zaprzyjaźniony z bratem Arnolda Heliodorem Kazimierz Sczaniecki pisał: „W kołach szlacheckich i mieszczańskich w ogóle demokratycznych ta moja styczność z rodziną, która nie uchodziła za patriotyczną, była dość nieprzyjaźnie komentowana”²⁹. Czarny PR Marianny, jak moglibyśmy dziś to nazwać, miał więc wyjątkowo silną formę przetrwalnikową – odradzał się w każdym następnym pokoleniu.

Zdaje się, że dopiero syn Arnolda i Melanii Skórzewskich Leon przyczynił się do ozdrowienia klimatu wokół rodziny. Podobnie jak ojciec prowadził szeroko zakrojoną działalność społeczną i polityczną, czym zaskarbił sobie sympatię i zaufanie szlachty oraz ziemian. W Lubostroniu za czasów Leona kwitło życie towarzyskie – często gościli tam Hipolit Turno, Emeryk Czap-ski, Adolf Poniński, Alfred Poniński, arcybiskup Florian Stablewski i wielu innych³⁰.

29 K. Sczaniecki, *Pamiętnik. Wielkopolska i powstanie styczniowe we wspomnie-niach galicyjskiego ziemianina*, Poznań 1995, s. 51.

30 Zob. R. Nowicki, *Skórzewscy...*, op.cit., s. 105.

Skórzewscy nie wydali ze swoich szeregów jednostek równie wybitnych co Działyńscy czy Raczyńscy, ale losy tej rodziny są doskonałą okazją do tego, by zaprezentować inny styl działania niż ten pomnikowy, który znamy z Gołuchowa, Rogalina czy Kórnika – zarówno w odniesieniu do postaw społecznych, jak i działań kulturotwórczych.

W kontekście interesującego nas tu zbieractwa i kolekcjonerstwa wielkopolskie siedziby-muzea zyskają właściwą sobie oprawę właśnie na tle zbiorów mniejszych, może pośledniejszych, niemniej przecież autentycznie i uczciwie oddających różnorodny charakter kolekcjonowania oraz zbieractwa. Kilka pokoleń rodziny Skórzewskich, bazując na majątku (nieruchomym i ruchomym) Lipskich, w chaotyczny nieco sposób dopracowało się zbioru, który trudno w ścisłym rozumieniu zdefiniować jako kolekcję. Nawet Zygmunt Skórzewski, który mógł znać się na dziełach sztuki „wyśmienicie”, nie predestynuje do roli kolekcjonera w znaczeniu osoby, która wybiera, porządkuje, organizuje w ramach określonej przestrzeni i udostępnia własne zasoby.

Niemniej zbiory z Czarniejewa i Lubostronia warto potraktować całkiem poważnie, widząc w nich jeden z wielu przykładów ważnego procesu, który uruchomiony pokolenia wstecz w postaci niedbałego zakrywania chłodnych ścian „obrazkami w ramkach” nabiera określonego kierunku, tempa i z czasem rodzi zapotrzebowanie na coraz lepszą znajomość materii artystycznej u potomnych. Odpowiada też za szczególną więź, która członkom rodziny nadaje funkcję strażników bezcennego dorobku.

Być może z napływem nowych informacji katalog pytań dotyczących Czarniejewa i Lubostronia oraz ich właścicieli ulegnie skróceniu. Przede wszystkim wciąż żywe pozostaje pytanie o zawartość zbioru i jego autentyczność. Możemy przewidywać, że zgromadzone przez Lipskich, a uzupełnione przez Skórzewskich dobra były jakościowo bardzo różne, począwszy od chociażby zupełnie nieudanego przedstawienia Bachusa, które dziś jest w posiadaniu Muzeum Lubelskiego, a skończywszy na XVI-wiecznych obrazach, które zagrabione przez elitę hitlerowską nie opuściły do dzisiaj bezpiecznych kryjówek. Nadal nie wiemy, czy między wybitnymi a poślednimi dziełami istniała jakaś liczebna równowaga, czy może szala wyraźnie przechyliła się na jedną ze stron. Wbrew powszechnemu twierdzeniu o zaginięciu zbiorów można jeszcze szeroko zakrojoną kwerendą odbudowy-

wać powoli wiedzę i rewidować jej stan z takimi chociażby „pewnikami” jak „obrazy Pawła Werończyka, Dürera, Holbeinów”.

W ramach zakończenia, a jednocześnie zachęty do spojrzenia świeżym okiem na losy rodziny Skórzewskich, chciałabym przytoczyć fragment wspomnień syna nadleśniczego z Łabiszyna Michała Górskiego. Nie dotyczy on wprawdzie aspektu zbieractwa czy uczestnictwa w szeroko pojętym świecie kultury, niemniej ma szansę rywalizować o palmę pierwszeństwa z dominującym jak dotąd wątkiem postawy Marianny Skórzewskiej. Wspomnienia Górskiego ukazują ludzi z krwi i kości, którzy nie zasługują na to, by zamykać ich w ciasnym kokonie uwitym z tej jednej historii, bo ta powinna być już dawno tylko dalekim tłem dla kolejnych wydarzeń. Być może stałe powtarzane „Skórzewska a Fryderyk Wielki” zastąpi teraz „hrabia Skórzewski a wielbłądy”:

„Jak prawie każdy, miewał hrabia cudowne pomysły! Pomysły, które nieodkryte dotąd przez nikogo miały pomysłodawcy dawać krociowe dochody. I tak spotkawszy się kiedyś z Hagenbeckiem w Hamburgu, kupił od niego 5 wielbłądów. Rozumował przytem tak: wielbłąd ma siłę równą trzem przeciętnym koniom. Dalej, koń jest dość wybredny na jedzenie, wielbłąd zaś zjada byleco (co on tam dobrego na pustyni może znaleźć?) i wielbłąd daje co roku masę wielbłądziej wełny! Że też to nikt przede mną na ten pomysł nie wpadł! Jeśli się tego wielbłąda weźmie do klimatu umiarkowanego, to przecież z samej wdzięczności za wybawienie go z potwornych mrozów centralnej Azji weźmie do roboty, że tylko trzymać, aby skończywszy Włodzimierzowskie, na sąsiednie pola nie wpadł z robotą. Sprowadzono więc dwugarbne wielbłądy od Hagenbecka z Hamburga, zakwaterowano na folwarku czerniejewskim. Obsługa początkowo bała się tych gadzin, wielbłądy były złośliwe, gryzły, pluły, a tylną kończyną potrafiły sięgnąć tam, gdzie się obserwator już bezpiecznie czuł. Od samego początku powstały też wytwory fantazji ludu czerniejewskiego przedstawiające np. męki jeźdźca na wielbłądzie. Okazało się wkrótce, że oprócz siana z koniczyny i czystego owca, nic innego do pyska nie brały. Założone do pługa chodziły tylko w szczęśliwym wypadku dwie do trzech godzin, potem się kładły i nawet wracać nie chciały! Leżały więc wielbłądy, siedziała obok obsługa i dedukcją starała się rozświetlić mroki wielbłądziego umysłu – a robota leżała. Jeźdźcy musieli się bardzo spieszyć, żeby zdążyć odskoczyć, potem siedzieli obok, czeka-

jąc aż wieść o zakłóceniach komunikacyjnych dojdzie do stajen dworskich i bryczka przyjedzie panów pozbierać. (...)

Park przypałacowy był od czasów Zygmunta Skórzewskiego (ojca Włodzimierza i Witolda), pomimo nominalnego zakazu wstępu, dostępny dla każdego, kto chciał. Bolał nad tym Włodzimierz, bo nie lubiał takiego nie kontrolowanego szwendania się, nieznanych sobie typów, tuż pod oknami pałacu. Tu okazały się wielbłądy niezastąpione. Wpuszczone do jesiennego parku łąziły i nudziły się. Zobaczywszy kogokolwiek, początkowo szły do niego, a wtedy nikt prawie nie wytrzymał i zaczynał uciekać. Wielbłądy jakby tylko na to czekając, goniły wtenczas klusem! Odtąd w parku nie było żywego ducha – to była jedyna korzyść z wielbłądów³¹.

31 M. Górski, *Wspomnienia*, Biblioteka Raczyńskich w Poznaniu, sygn. 2386.

NARODOWY GABINET OSOBLIWOŚCI. ZBIORY WAĆŁAWA MIECZKOWSKIEGO (1869–1947) Z NIEDŹWIEDZIA

Zbiory Waćława Mieczkowskiego znane są dzięki artykułom Michała Gradowskiego, praprawnuka kolekcjonera, który podjął się próby rekonstrukcji inwentarza zbiorów niedźwiedzkich na podstawie informacji rodzinnych i własnych wspomnień z pobytu w dworze swego przodka¹. Ja zaś chciałabym spojrzeć na ów ciekawy zbiór z perspektywy biograficznej, chociaż dla tego zagadnienia dysponuję skąpymi informacjami. Podstawą swych wywodów uczyniłam zachowaną w Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Toruniu korespondencję Waćława Mieczkowskiego z antykwariuszem Zdzisławem Wydźgą-Szczygłowskim z lat 30. XX wieku, tj. z okresu wyprzedawania kolekcji². Pomocne stały się także prowadzone przeze mnie dociekania genealogiczne, które określiły w pewien sposób miejsce Mieczkowskiego wśród polskich kolekcjonerów pomorskiego środowiska ziemiańskiego oraz zbior przedwojennych fotografii ukazujących wnętrza dworu niedźwiedzkiego³.

Zbiory Waćława Mieczkowskiego gromadzone były prawdopodobnie od lat 90. XIX wieku w dworze w Niedźwiedziu koło Wąbrzeźna, choć można przypuszczać, że swe początki miały w zabytkach archeologicznych odnajdywanych przez dziadka Mieczkowskiego Jana Kucharskiego⁴. Zbiory te

1 M. Gradowski, *Muzeum w Niedźwiedziu – próba rekonstrukcji inwentarza* [w:] *Dwór polski w XIX wieku. zjawisko historyczne i kulturowe*, T. Hrankowska (red.), Warszawa 1995, s. 213–229; M. Gradowski, „Zraniona nimfa” w *Filharmonii Pomorskiej*, „Materiały do Dziejów Kultury i Sztuki Bydgoszczy i Regionu” 2003, 7, s. 49–52; M. Gradowski, *Zbiory muzeum w Niedźwiedziu*, „Materiały do Dziejów Kultury i Sztuki Bydgoszczy i Regionu” 2004, 9, s. 95–107.

2 Listy Waćława Mieczkowskiego do Zdzisława Wydźgi-Szczygłowskiego, Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Toruniu, A/143 (dalej cyt.: AWKZT A/143).

3 Fotografie w zbiorach rodzinnych oraz w Narodowym Archiwum Cyfrowym: <http://www.nac.gov.pl> [dostęp: 26 kwietnia 2008].

4 Zet., *Pałace i dwory: Niedźwiedz w Prusach Zachodnich*, „Wieś i Dwór” 1914, 2, s. 14.



1. Jadalnia zwana salą rycerską we dworze w Niedzwiedziu, fotografia archiwalna, zbiory prywatne Andrzeja Mieczkowskiego.

były bardzo różnorodne. Składały się na nie: obrazy, rysunki, grafiki, rzeźby, militaria, meble, porcelana, szkło, srebra oraz małe kolekcje wyrobów rzemiosła artystycznego, które stanowiły swego rodzaju osobliwości. Były to m.in. kolekcje kieszonkowych zegarków słonecznych, srebrnych dzwonków pokojowych, urnałów, naczyń miedzianych i cynowych, różańców i medaliaków historycznych, tłoków pieczętnych, obesłań cechowych, tabakierok, fajek, cygarnic i tytoniówek, judaików w postaci lamp chanukowych i balsaminek, kadzielnic z brązu przeważnie z Chin i Persji, sakiewek i portmonetek, wachlarzy i parasolek, ubiorów, pasów kontuszowych, dywanów perskich i tureckich, a nawet kart do skata czy trzymadełek do bukietów używanych przez damy na balach. W kolekcji znajdowały się także przedmioty posiadające wartość historyczną poprzez związek ze sławnymi postaciami z dziejów Polski i Europy.

Zbiory rozmieszczone były na parterze dworu niedzwiedzkiego w kilku pokojach, a więc ich ekspozycja zaaranżowana była w mieszkalnej części dworu. Przeglądając się zachowanym zdjęciom wnętrz, odnosi się wrażenie, że charakter muzealny tych pomieszczeń zdominował funkcję mieszkalną dworu. Zbiory w pewnym sensie uporządkowane według zamysłu

kolekcjonera w kilku pokojach dworu niedźwiedzkiego tworzyły oddzielne enklawy stylów lub zespołów zabytkowych. Przy czym różne funkcje pokoi – zarówno mieszkalne, jak i muzealne – mogły się na siebie nakładać. Pokój w stylu empire był jednocześnie pokojem portretowym, salon porcelanowy urządzone był meblami z epoki Ludwika XVI, sala rycerska zwana zbrojownią pełniła funkcje jadalni, a hall był jednocześnie określany mianem sali serbskiej, orientalnej i małej zbrojowni. Salon gdański vel barokowy, którego nazwa pochodziła od gdańskich i florenckich mebli barokowych, gromadził również rzeźby marmurowe i brązy. Zbiory znajdowały się także w saloniku urządzone w stylu chippendale oraz w sypialni⁵. Z czasem narastania zbiorów kolekcja niedźwiedzka zamieniła się w prywatne muzeum, które było udostępniane zwiedzającym. Artykuły poświęcone dworowi w Niedźwiedziu ukazujące się od 1914 do 1931 roku informowały, że kolekcjoner zgromadził cenne eksponaty w 12, a nawet 14 salach⁶. Liczba sal przeznaczonych na okazy muzealne była trochę przesadzona, gdyż na podstawie zachowanych fotografii i informacji potomków udało się ustalić, że zbiory zgromadzone były w siedmiu pomieszczeniach, a funkcjonowanie kilku nazw jednego pokoju stwarzało wrażenie rozmieszczenia kolekcji w co najmniej 12 salach.

Głównym założeniem zbiorów w mniemaniu samego kolekcjonera była ich wszechstronność, co potwierdzają słowa w pierwszych listach skierowanych do antykwariusza Zdzisława Wydźgi-Szczygłowskiego, w których wyszczególnił wszystkie działy kolekcji⁷. Wacław Mieczkowski podkreślał wielkość zgromadzonych zbiorów, a przede wszystkim sporą liczbę składających się na nie pomniejszych kolekcji – 60 drobnych zbiorów miało świad-

5 Nazwy pokoi można porównać w kilku artykułach poświęconych zbiorom w Niedźwiedziu: M. Orłowicz, *Dwory polskie w województwie pomorskim*, „Ziemia” 1924, 1, s. 10; J. Janicka, *Niedźwiedz*, „Świat” 1930, 39, s. 20; L. Wolenstein, *Muzeum w Niedźwiedziu*, „Kurier Literacko Naukowy”, dodatek do nr 22 „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” z 27.01.1930, s. II; A. Schedlin-Czarliński, *Dwory ziemiańskie na Pomorzu*, „Tygodnik Ilustrowany”, 23, z 6.06.1931, s. 443; Zet., *Pałace i dwory...*, op.cit., s. 14–15.

6 M. Orłowicz, *Dwory polskie...*, op.cit., s. 10; J. Janicka, *Niedźwiedz...*, op.cit., s. 20; A. Schedlin-Czarliński, *Dwory ziemiańskie...*, op.cit., s. 443.

7 AWKZT A/143, list 1.03.1934, 13.11.1934.

czyć o różnorodności i reprezentacji niemal wszystkich możliwych działań wchodzących w zakres zainteresowań zbieraczy i amatorów⁸. Dodatkową atrakcją było zdobycie dla niemalże każdego z tych działań jakiejś osobliwości. Posiadanie rzeczy rzadkich czy szczególnych, pozostających w wyróżnionym związku z całością, jeszcze lepiej pozwalało osiągnąć pożądaną wszechstronność⁹.

Tu chciałabym przywołać kilka najbardziej cenionych przez samego kolekcjonera osobliwości: różaniec królowej Jadwigi z kości słoniowej o imponującej długości dwóch metrów z rzeźbionymi paciorkami wyobrażającymi głowy członków rodziny królewskiej i dworzan, relikwiarz w kształcie krzyża z 56 relikwiami wykonany z mosiądzu i kryształu górskiego, prochownica króla Jana III Sobieskiego z łosiego rogu, krzyżyk Tadeusza Kościuszki podarowany mu przez ukochaną Ludwikę Sosnowską oraz serwis porcelanowy z Korca ofiarowany przez wojsko polskie księciu Józefowi Poniatowskiemu, z filiżankami ozdobionymi napisami bitw, w których brał udział bohater. W Niedźwiedziu znajdowały się także przedmioty, które przez rzekomy związek z postaciami z rodów panujących nabierały szczególnej wartości. Były to m.in.: zegary należące do Napoleona I i Ludwika XVI, srebrne zabawki Orlątka, dzwonki Piusa IX, ikony Rurykowiczów oraz łożo, w którym nocował sam Napoleon Bonaparte¹⁰.

Prawdopodobnie większość z nich miała przypisane legendarne pochodzenie, co potwierdzają m.in. badania Michała Gradowskiego o wytwarzanych w XIX wieku olifantach królewskich na potrzeby kolekcjonerskie, a dotyczące wspomnianego różańca królowej Jadwigi i prochownicy Sobieskiego¹¹. Bardzo współczesne i prawdopodobnie autentyczne pochodzenie miały zabytki związane z władcami z dynastii serbskiej i austriackiej, księciem Miłozsem Obrenowicem oraz królami Milanem i Aleksandrem Obrenowicami oraz

8 AWKZT A/143, list 1.03.1934.

9 K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, Lublin 2001, s. 81.

10 A. Schedlin-Czarliński, *Dwory ziemiańskie...*, op.cit., s. 443; L. Wolenstein, *Muzeum w Niedźwiedziu...*, op.cit., s. II.

11 M. Gradowski, *Falsyfikaty zabytków złotniczych [w:] Falsyfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich*, J. Miziołek, M. Morka (red.), Warszawa 1999, s. 160–171, tu: 165.

arcyksięciem austriackim Janem Salwatorem Habsburgiem zwanym Janem Orth (1852–1891)¹². Dodatkowym walorem była duża popularność w owym czasie tych postaci, co wiązało się z burzliwymi wydarzeniami z ich życia¹³. Król Milan Obrenović w 1889 roku zmuszony był zrzec się tronu na rzecz syna, do czego przyczyniły się niepowodzenia Serbii w konflikcie z Bułgarią, lekkomyślnie zaciągane długi i niebudzące szacunku jego życie osobiste. Podobnie życie jego syna Aleksandra I szokowało opinię publiczną, a zwłaszcza dążenia do absolutyzmu i skandaliczne małżeństwo ze znaną z rozwiązłego życia damą dworu Dragą Mašin. W 1903 roku Aleksander został zamordowany wraz z żoną przez spiskowców oficerów¹⁴.

Historia Jana Nepomucena Salvatora, arcyksięcia austriackiego i księcia tokańskiego, także musiała wzbudzać wielkie zainteresowanie wśród współczesnych. Jego decyzje życiowe i późniejsze losy z pewnością budziły sensacje. Arcyksiążę mimo świetnej kariery wojskowej potrafił trzeźwo oceniać stosunki panujące w armii, czym naraził się sferom sztabowym oraz samemu cesarzowi Franciszkowi Józefowi¹⁵. Krytyka drylu wojskowego i wybór narzeczonej pochodzącej z półświatka artystycznego wzmogły zadrażnioną atmosferę. W 1889 roku zrzekł się on rangi i wszystkich godności związa-



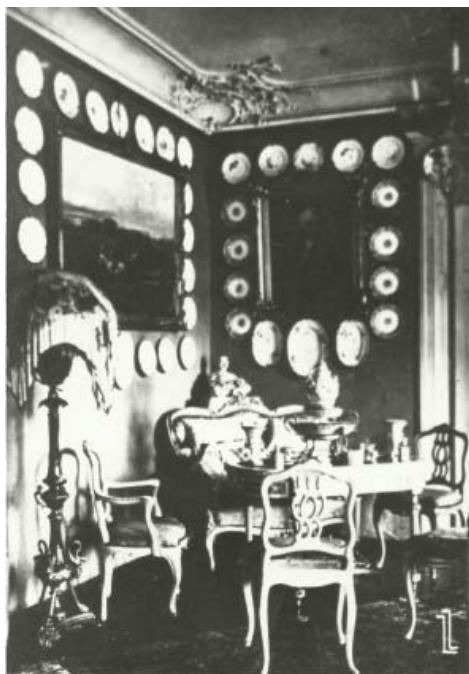
2. Hall zwany salą orientálną we dworze w Niedźwiedziu, fotografia archiwalna, zbiory prywatne Andrzeja Mieczkowskiego.

12 L. Wolenstein, *Muzeum w Niedźwiedziu...*, op.cit., s. II; List Wacława Mieczkowskiego do Zdzisława Wydźgi-Szczygłowskiego, 19.10.1934, A/143.

13 L. Wolenstein, *Muzeum w Niedźwiedziu...*, op.cit., s. II.

14 J. Pajewski, *Historia powszechna 1871–1918*, Warszawa 1967, s. 168.

15 S. Grodziski, *Franciszek Józef I*, Wrocław 1978, s. 131.



3. Sala Porcelanowa we dworze w Niedzwiedziu, fotografia archiwalna, zbiory prywatne Andrzeja Mieczkowskiego.

nych z przynależnością do rodu Habsburgów i przyjmując imię Jan Orth, od nazwy swojego zamku położonego w Górnej Austrii, ożenił się w Anglii z Milli Stubel – tancerką wiedeńskiej opery nadwornej¹⁶. W Rijece uzyskał patent kapitana i zakupił statek parowy, ruszył z Hamburga w rejs do Ameryki Południowej, z którego już nie powrócił¹⁷. Statek prawdopodobnie zatonął u wybrzeży przylądka Horn. Ponieważ okoliczności śmierci nie były znane, dopiero w 1911 roku oficjalnie uznano Jana Salvatora za zmarłego¹⁸. Wówczas podjęto decyzję o wyprzedaniu jego zbiorów. Licytacja jego majątku odbyła się w 1912 roku w Berlinie w domu aukcyjnym braci Heilbron¹⁹.

Na przykładzie tych kilku obiektów stanowiących chlubę zbiorów w Niedzwiedziu wyraźnie widać, że najważniejszą rolą gromadzonych przedmiotów była ich wartość symboliczna.

16 Ibidem.

17 Hasło: *Jan Orth* [w:] *Encyklopedia Powszechna S. Orgelbranda*, 7, Warszawa 1900, s. 403.

18 http://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Salvator_von_Österreich-Toskana [dostęp: 6 maja 2008].

19 Nachlaß des Johann Orth genannten Herrn Erzherzogs Johann Nepomuk Salvator aus den Schlössern Land- und Seeschloß Orth, Besitz Toscana, Haus Stöckel. Sammlung Schloß Valkenhayn. In: Berliner Kunstauktions-Haus Heilbron. Katalog 1912. Cyt za: <http://www.oegeschichte.at/bibliografie/1912> [dostęp: 6 maja 2008]; http://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Salvator_von_Österreich-Toskana [dostęp: 6 maja 2008]; <http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/ak/diverse.html> [dostęp: 6 maja 2008].

Autentyczność podziwianych przedmiotów nie była najważniejsza dla zwiedzających. Istotne było wrażenie wywoływane przez nagromadzenie osobliwych pamiątek i przedmiotów artystycznych odwołujących się do sławnych postaci oraz znanych wydarzeń historycznych. Tak oto Aleksander Janta-Polczyński wspominał pobyt w 1926 roku we dworze Wacława Mieczkowskiego:

„(...) wewnątrz domu natomiast słynne było z umeblowania o charakterze muzealnym raczej niż mieszkalnym. Nadawało to gościnności świadczącej wybrańcom losu i upodobań gospodarza ton nieco uroczysty, trudno bowiem rozproszyć skrępowanie gościa, kiedy proponowano mu nocleg w łóżu Marii Antoniny, z baldachimem i firankami, sadzano na fotelu Napoleona, dawano obiad na talerzach z których pomocą ucztował w swoim czasie książę Józef i kazano mu się posługiwać widelcem Kościuszki. O ile pamiątkam kanalizacji we dworze nie było jeszcze, fama jednak głosiła, że nawet kolekcja nocników, jakie uzupełniały zbiór porcelany, składa się z okazów wyłącznie historycznych, a to znaczy zaszczytanych na swój sposób przez słynne w dziejach osoby. Gdyby nawet założyć, że przypisywane każdemu przedmiotowi w tym domu pochodzenie nie zawsze było ściśle ani naukowo udowodnione, wyglądem swoich zbroic, ozdób, pamiątek, stłoczonych postumentów i bogatych mebli musiał on robić wrażenie na każdym kto w próg jego wstępował. Toteż jedyną formą mieszkania w jego wnętrzu było ciągłe zwiedzanie i odkrywanie zawartych w nim osobliwości”²⁰.

Mimo że wspominając osobliwe pamiątki zgromadzone w Niedźwiedziu Aleksander Janta-Polczyński, nieco pomylił osoby i przypisywane im przedmioty, najważniejsze było to, że największe wrażenie zrobiły na nim właśnie owe pamiątki o legendarnej proveniencji, a odnoszące się do sławnych postaci.

Wśród bogatych zbiorów militariów prezentujących różnorakie przykłady uzbrojenia ochronnego, broni palnej, białej, drzewcowej i sprzętu artyleryjskiego zaskakiwało wyróżnienie obiektów szczególnie przemawiających do widza małoletniego. W zbiorach znajdowała się bowiem węgierska zbroja chłopięca, a niektóre ze zbroi ożywione były woskowymi twarzami²¹.

20 A. Janta, *Duch niespokojny*, Londyn 1957, s. 105–106.

21 Z. Mieczkowski, *Horyzonty wspomnień*, Warszawa – Londyn 2001, s. 14.



4. *Zraniona nimfa* dłuta Gustava Eberleina (1847–1926), fotografia archiwalna, zbiory prywatne Andrzeja Mieczkowskiego.

Z zakresu ceramiki osobiwym i zarazem egzotycznym eksponatem był kandelabr wysokości trzech metrów wykonany z chińskiej wazy. Wyjątkowość tego eksponatu podwajał fakt istnienia drugiego identycznego kandelabru, ale w zbiorach królewskiego pałacu w Berlinie²².

Ciekawym przykładem kreowania wartości tworzonej przez siebie kolekcji były zabiegi Mieczkowskiego polegające na przypisywaniu dodatkowych walorów największej chlubie swego zbioru – dziełu niemieckiego rzeźbiarza Gustava Eberleina (1847–1926) zatytułowanemu *Zraniona nimfa*. Rzeźba wykuta w białym marmurze stanowiła kompozycję dwóch

postaci naturalnej wielkości – pasterza wyjmującego cierń ze stopy młodej dziewczyny. Według Wacława Mieczkowskiego, powołującego się na informacje zaczerpnięte z niemieckiej encyklopedii *Meyers Konversations-Lexikon*, posiadane dzieło Gustava Eberleina miało być jego najlepszą pracą i rzekomo zostało nagrodzone na wystawie rzemiosła artystycznego w Berlinie złotym medalem²³. Potwierdzeniem tego miały być znajdujące się w posiadaniu kolekcjonera „wszelkie dowody od autora samego na piśmie i potrzebne legitymacje etc.”²⁴. Rzeczywiście, w leksykonie Meyera opisującym rzeźby eksponowane na wystawie Królewskiej Akademii Sztuki w Berlinie w 1890 roku wymieniona była *Zraniona nimfa* Gustava Eberleina.

22 L. Wolenstein, *Muzeum w Niedźwiedziu...*, op.cit., s. II.

23 List Wacława Mieczkowskiego do Zdzisława Wydźgi-Szczygłowskiego, 3.11.1934, AWKZT A/143.

24 Ibidem.

Wprawdzie twórcy hasła w niemieckim leksykonie bardzo pochlebnie wyrazili się o dziełach niemieckiego artysty, a *Zraniona nimfa* miała świadczyć o wielkiej zręczności w tworzeniu malarskich kompozycji i świetnym opanowaniu pracy w marmurze, jednak nie znajdujemy tam słów uznających tę rzeźbę za najlepsze dzieło artysty²⁵. Informacja o przyznaniu Gustawowi Eberleinowi złotego medalu za rzeźbę będącą w posiadaniu Wacława Mieczkowskiego także była przesadzona. Wprawdzie niemiecki artysta został nagrodzony złotym medalem, ale za inne dzieło, choć o zbliżonej tematyce. Była to rzeźba chłopca wyjmującego sobie cierni z nogi, którą w 1886 roku zakupiła berlińska Galeria Narodowa²⁶. Informacji o wykonaniu rzeźby *Zranionej nimfy* dla znanej galerii rzeźb i obrazów w willi Borghese w Rzymie także nie udało mi się potwierdzić. Wacław Mieczkowski, wiedząc, że Gustav Eberlein wykonał dla rzymskiej willi Borghese inną rzeźbę – pomnik Goethego zamówiony przez Cesarza Wilhelma II – prawdopodobnie czuł się uprawniony, by wzbogacić historię rzeźby o wątek związany ze słynnymi zbiorami w Rzymie²⁷.

Przypisywanie posiadanemu dziełu sztuki wszystkich zalet związanych z *oeuvre* danego artysty było zabiegiem nadającym prestiżu zgromadzonej kolekcji i miało świadczyć o znawstwie Wacława Mieczkowskiego, który – w jego mniemaniu – wybierał do swych zbiorów najlepsze obiekty.

Wśród pamiątek związanych z bohaterami narodowymi szczególnie liczny zbiór poświęcony był postaciom Tadeusza Kościuszki i księcia Józefa Poniatowskiego. Miał on upamiętniać męstwo i odwagę polskich bohaterów oraz dawać przykład młodym pokoleniom. W zbiorach niedźwiedzkich zgromadzone były zarówno pamiątki osobiste Tadeusza Kościuszki i księcia

25 *Kunstaussstellungen des Jahres 1890 in Deutschland* [w:] *Meyers Konversations-Lexikon: eine Encyclopädie des allgemeinen Wissens*, Bd. 18, Jahres-Suppl 1890–1891, Leipzig 1892, s. 541.

26 *Katalog zur Ausstellung „Ethos und Pathos-Die Berline Bildhauerschule 1786–1914*, Ausstellungskatalog, Berlin 1990, s. 84–93, cyt. za: www.g-r-i-m-m.de [dostęp: 15 kwietnia 2008]; *Eberlein Gustav* [w:] *Meyers Konversations-Lexikon...*, Bd. 5, Leipzig 1875, s. 281; *Eberlein Gustav* [w:] *Allgemeines Lexikon...*, Bd. 10, Leipzig 1957, s. 303.

27 List Wacława Mieczkowskiego do Zdzisława Wydźgi-Szczygłowskiego, 3.11.1934, AWKZT A/143; <http://www.g-r-i-m-m.de> [dostęp: 15 kwietnia 2008].

Poniatowskiego, jak i objekty związane z tymi bohaterami lub pochodzące z ich czasów, a kojarzące się z powstaniem kościuszkowskim i okresem napoleońskim. Były to m.in. filiżanki, puzderka z kości słoniowej czy tabakierki zdobione portretami bohaterów, a także kosa i łopata saperska z powstania w 1794 roku²⁸. Przedmioty te były zaprezentowane na wystawie kościuszkowskiej w 1917 roku w Poznaniu²⁹.

Zgromadzone meble stanowiły przegląd różnych stylów panujących w danych epokach oraz obrazowały wyszukane techniki zdobienia mebli.

Bogactwo różnorodności zawarte w sporej liczbie pomniejszych zbiorów rzemiosła artystycznego ilustrowało zmiany, które zachodziły na przestrzeni wieków w sposobie wytwarzania i wykorzystania obecnie już nieużywanych materiałów. Tak jak w przypadku zbioru mebli, gdzie zaprezentowane zostało unikalne zdobnictwo w postaci intarsji, inkrustacji czy markieterii, w Niedźwiedziu powstał zbiór o wartości historycznej wpisujący się w nurt z przełomu wieków głoszący „odnowę rzemiosł”. Była to swego rodzaju kontestacja coraz powszechniej panującej tandety, która wynikała z uprzemysłowienia.

Czytając listy Wacława Mieczkowskiego, odnosi się wrażenie, że zbieracz nie przykładął większej wagi do prawdziwej proveniencji pozyskanych przedmiotów. Wprawdzie wymieniał zbiory Jana Ortha, Wojciecha Kolasińskiego czy Radziwiłłów, co z pewnością dodawało prestiżu niedźwiedzkiej kolekcji, ale pochodzenie z wymienionych zbiorów dotyczyło zaledwie kilku przedmiotów. O braku wiedzy na temat pochodzenia większości posiadanych obiektów świadczą bardzo rzadkie wzmianki na ten temat w korespondencji z antykwariuszem. Wobec zamiarów sprzedaży zgromadzonych obiektów można byłoby oczekiwać, że każda najmniejsza informacja o proveniencji podnosiłaby wartość wystawionych obiektów i uwiarygodniałaby ich autentyczność. Dokładniejszych informacji na temat pochodzenia można byłoby się spodziewać szczególnie w przypadku tak zachwalanej przez

28 List Wacława Mieczkowskiego do Zdzisława Wydźgi Szczygłowskiego, 14.03.1934, AWKZT A/143; J. Janicka, *Niedźwiedź...*, op.cit., s. 20; L. Wolenstein, *Muzeum w Niedźwiedziu...*, op.cit., s. II.

29 *Katalog wystawy kościuszkowskiej w Muzeum im. Mielżyńskich w Poznaniu*, Poznań 1917, s. 3–5, 10–12, 15, 28–31, 33.

Wacława Mieczkowskiego kolekcji zegarków słonecznych, tym bardziej że były one zakupione przez kolekcjonera bezpośrednio u właściciela zbioru.

Ów brak większego zainteresowania dla proveniencji i autentyczności zgromadzonych obiektów stawia Mieczkowskiego wśród zachowawczego kręgu zbieraczy kierujących się starożytniczą ideą zbiorów, dla których najważniejsza była wartość anegdotyczna i emocjonalna przywołująca wydarzenia z przeszłości oraz chroniąca dawne zabytki. Konserwatywność tej postawy tym silniej objawiała się wobec panującej w Europie Zachodniej już od połowy XIX wieku, a na ziemiach polskich od końca tego stulecia, tendencji do akcentowania autentyczności i poziomu artystycznego eksponowanych obiektów³⁰.

Wydaje się, że trafnie ocenił znawstwo i charakter zbiorów Wacława Mieczkowskiego przywoływany już wcześniej Aleksander Janta-Pończyński: „(...) jedyną formą mieszkania w jego wnętrzu było ciągle zwiedzanie i odkrywanie zawartych w nim osobliwości. Należał do nich sam gospodarz, oddany swoim upodobaniom zbieracza i uprawiający je według własnego widzimisię i urobionego wyłącznie na takiej podstawie znawstwa”³¹.

Wartość patriotyczno-emocjonalna i unikalność zgromadzonych obiektów odgrywały największe znaczenie w kolekcji Wacława Mieczkowskiego. Jego zbiory stanowiły hybrydę ojczystego skarbcza i *wunderkamery*, gdzie pamiątki związane z polskimi władcami oraz bohaterami narodowymi mieszały się z przykładami przeróżnego rzemiosła artystycznego i ich osobliwościami.

Postawa kolekcjonerska Wacława Mieczkowskiego wypływała najprawdopodobniej z tradycji starożytniczej, którą odziedziczył po ojcu i dziadku Kucharskim. Jego przodkowie interesowali się starożytnościami z racji potrzeby udowodnienia polskości zamieszkiwanych ziem ówczesznie znajdujących się pod zaborem pruskim i potrzeby gromadzenia obiektów odwołujących się do historii ojczystej, co postrzegano wręcz jako obowiązek obywatelski³². W Niedźwiedziu tradycja starożytnicza przybierała zarówno postać romantyczną, jak i pozytywistyczną. Z inspiracji romantycznej, której

30 T.F. de Rosset, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji latach 1795–1919. Między „skarbnicą narodową” a galerią sztuki*, Toruń 2005, s. 195, 280.

31 A. Janta, *Duch niespokojny...*, op.cit., s. 106.

32 S. Tomkowicz, *Przyczynki do historii kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII w.*, Lwów 1912, cyt. za: M. Walicki, *Wstęp [w:] Malarstwo europejskie w zbiorach polskich 1300–1800*, J. Białostocki, M. Walicki (oprac.), Warszawa 1955, s. 15–50, tu: 34.

kolejna fala przeszła przez kraj w początkach XX stulecia³³, w zbiorach znalazły się pamiątki poświęcone bohaterom narodowym, a z pozytywistycznej inspiracji pokoje wypełniły się przykładami dobrego rzemiosła i artystycznej techniki obróbki tworzywa³⁴. Dla Wacława Mieczkowskiego oprócz anegdotycznej wartości obiektów liczyła się także ich dawność – podobno początki swoich zbiorów wyposażał we własnoręcznie nadtluczone filiżanki, których uszkodzenia miały świadczyć o ich historyczności³⁵.

Tak skonstruowane zbiory, które dysponowały różnorodnością i były wzbogacone kuriozami z każdej niemal dziedziny, stanowiły rodzaj mikrokosmosu. Ów „pomniejszony wszechświat” w Niedźwiedziu odbiegał jednak charakterem od wzorów nowożytnych i przyjmował postać mikrokosmosu polskiego ziemianina z przełomu XIX i XX wieków. Pomijał takie działy jak instrumenty naukowe i okazy przyrody, które wiązały się bardziej z nauką, a rozbudowywał dział militariów i pamiątek historycznych będących semioforami wartości narodowych, do których propagowania Mieczkowski – jako przedstawiciel wyższej warstwy społecznej – czuł się powołany. Poprzez rozbudowany dział poświęcony pamiątkom narodowym, wśród których można było znaleźć także kurioza, zbiory niedźwiedzkie przybierały postać narodowego gabinetu osobliwości.

Narodowy charakter przybierały zbiory militariów, tworząc rodzaj miejsca trofealnego wywołującego patriotyczną interpretację doniosłych wydarzeń z przeszłości Rzeczypospolitej³⁶. Zbrojownia, zgromadzona

33 Z. Żygulski jun., *Nurt romantyczny w muzealnictwie polskim* [w:] *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVII i wieku XIX*, Warszawa 1967, s. 43–55, tu: 53; J. Pych, *Legenda napoleońska w kolekcjonerstwie i muzealnictwie polskim*, „Muzealnictwo Wojskowe” 2000, 7, s. 19–54, tu: 35–37; K. Ajewski, *Warszawskie kolekcjonerstwo militariów historycznych okresu zaborów. Cz. II Funkcjonowanie w świadomości społecznej*, „Muzealnictwo” 2007, 48, s. 61–67, tu: 64–65.

34 J. Kowalczyk, *Starożytnicy warszawscy połowy XIX w. i ich rola w popularyzacji zabytków ojczystych* [w:] *Edukacja historyczna społeczeństwa polskiego w XIX wieku*, J. Maternicki (red.), Warszawa 1981, s. 157–202, tu: 190.

35 J. Janicka, *Niedźwiedz...*, op.cit., s. 20.

36 Z. Żygulski jun., *Nurt romantyczny...*, op.cit., s. 49–50; A. Łuczak, *Zbiory cenne – bezcenne – utracone* [w:] *Ziemiaństwo wielkopolskie. W kręgu arystokracji*, A. Kwilecki (red.), Poznań 2004, s. 172–206, tu: 180.

przeważnie w hallu i jadalni, znajdowała się w reprezentacyjnej części rezydencji, jak przystało na ulokowanie eksponatów miejsca trofealnego. Militaria umieszczone w hallu, witające wchodzących gości, były zapowiedzią znaczniejszych zbiorów przechowywanych w jadalni. Stworzenie ekspozycji na kształt miejsca trofealnego było nawiązaniem do przykładów kolekcji arystokratycznych oraz rodzinnych tradycji wojskowych przynależnych warstwie o szlacheckim pochodzeniu.

W wypadku kolekcji przedstawiciela warstwy ziemiańskiej zastanawiające jest, że w zbiorze Waława Mieczkowskiego tak niewiele widać zabiegów podkreślających dawność i prestiż rodu Mieczkowskich wywodzących się z rodu rycerskiego z XIV wieku, mającego swe gniazdo rodzinne w Mieczkach na Mazowszu. Być może moje wrażenie wynika ze skąpych informacji na temat portretów rodzinnych znajdujących się w Niedźwiedziu, bo w opisie Michała Gradowskiego mowa jest o zaledwie 12 podobiznach z wieków XVIII i XIX, których tożsamości nie znamy. Wydaje się, że przemyślaną galerię wizerunków swoich najbliższych zaczął tworzyć dopiero sam Waław Miecz-



5. Marcin Rożek (1885–1944), *Leszek Mieczkowski*, 1911, marmur, obecnie rzeźba w Muzeum Marcina Rożka w Wolsztynie, zdjęcie ze zbiorów prywatnych Andrzeja Mieczkowskiego.

kowski, zapraszając w 1911 roku do swoich włości młodego malarza i rzeźbiarza Marcina Rożka (1885–1944) i zlecając mu wykonanie portretów olejnych i rzeźbiarskich swojej żony oraz dzieci³⁷. Podobizna Władysławy z Działowskich Mieczkowskiej została zamówiona także u Francisz-

37 L. Wilkowa, *Rzeźbiarz wielkopolski – Marcin Rożek 1885–1944*, „Kronika Wielkopolski” 1974, 2 (3), s. 114–134, tu: 119.

ka Żmurki³⁸. W Niedźwiedziu znajdujemy wprawdzie Pokój Portretowy, ale występujące tu portrety, zresztą w niewielkiej liczbie, nie pełniły najważniejszej roli. Równoważną nazwą dla tego pomieszczenia było określenie: Pokój Empirowy. Być może Wacław Mieczkowski nie przywiązywał tak dużej wagi do swoich korzeni, a jego indywidualizm nakazywał mu skierowanie zainteresowań zbierackich ku swoiście pojętemu starożytnictwu. Innym, racjonalnym wytłumaczeniem wydaje się fakt, że majątek niedźwiedzki nie był posiadłością rodową Mieczkowskich od kilku pokoleń. Dobra te przejął dopiero ojciec kolekcjonera Józef Mieczkowski w 1882 roku, po śmierci swego szwagra Kazimierza Kucharskiego³⁹. Kucharscy także niewiele wcześniej stali się właścicielami majątku niedźwiedzkiego, bo dobra te nabył pradziad Mieczkowskiego, referendarz Kucharski w 1822 roku⁴⁰. Niedźwiedź nie należał zatem do rodowych rezydencji od pokoleń, w których to ziemianie w widocznych miejscach, najczęściej w jadalniach rozwieszali portrety antenatów. Należy także zauważyć, że inne znane mi pomorskie kolekcje ziemiańskie, jak Sierakowskich czy Działowskich i dziedziczących po nich Gajewskich oraz Bnińskich, już z północnej Wielkopolski, odznaczające się rozbudowanymi galeriami przodków i dekoracyjnie zakomponowanymi drzewami genealogicznymi, należały do rodów arystokratycznych lub z arystokracją spokrewnionych, co uprawniało do podkreślenia świetnych koneksji. Skoro jednak w pewnym momencie daje się zauważyć starania Mieczkowskiego o stworzenie rodzinnej galerii portretów, można zaryzykować twierdzenie, że działania kolekcjonera zmierzały ku uczynieniu z Niedźwiedzia siedziby rodowej z kompletnym programem, a on sam naśladował w tym przykłady muzeów-rezydencji polskiej arystokracji.

Tym, co odróżniało Mieczkowskiego od przodków i być może było powodem pewnej ignorancji w stosunku do ich podobizn, były – jak się wydaje – inny temperament i inne zainteresowania. Kucharscy, rodzi-

38 Portret Władysławy z Działowskich Mieczkowskiej znajduje się w zbiorach prywatnych.

39 Z. Mieczkowski, *Mieczkowski Józef [w:] Ziemianie polscy XX wieku: słownik biograficzny*, A. Arkuszewski (red.), Warszawa 1992, s. 99; E. Buze, M. Rejmanowski, *Niedźwiedź: gm. Dębowa Łąka: Zespół dworsko-parkowy*, Toruń 1995, s. 11.

40 Ibidem.

na ze strony matki, wykazywali się silnymi i praktycznymi zainteresowaniami militarnymi. To oni – jako nieliczni z zaboru pruskiego – wzięli udział w powstaniu listopadowym, w 1848 roku na podwórzku w Niedźwiedziu odbywały się ćwiczenia wojskowe, a w powstaniu styczniowym w 1863 roku pod Olszową ranny został jeden z krewnych z rodziny Kucharskich⁴¹. Wacław Mieczkowski przejawiał natomiast całkiem inne zainteresowania. Według wspomnień rodzinnych podczas studiów rolniczych w Krakowie „przy okazji uczęszczał na zajęcia do konserwatorium, często też

przesiadywał wśród malarzy i literatów”⁴². Przebywając w latach 80. XIX stulecia w Krakowie, Wacław Mieczkowski miał z pewnością sposobność zetknięcia się z wieloma wybitnymi postaciami życia artystycznego. Rozkwitające polskie malarstwo emanujące duchem narodowym musiało wywrzeć duże wrażenie na ziemianinie z Pomorza, dzielnicy pozbawionej polskiego życia artystycznego. Patriotyczny i artystyczny klimat Krakowa mógł wpłynąć na dalsze zainteresowania sztuką, a pasję kolekcjonerską mogły pobudzić nowo powstałe muzea w tym mieście: w 1876 roku otworzono Muzeum Książąt Czartoryskich, którego zbiory w „znacznym stopniu określiły rozwój polskiego muzealnictwa”⁴³, a trzy lata później powstało Muzeum Narodowe w Krakowie.



6. Franciszek Żmurko (1859–1910), *Portret Władysławy z Działowskich Mieczkowskiej*, obraz w zbiorach prywatnych, zdjęcie ze zbiorów Andrzeja Mieczkowskiego.

41 A. Mańkowski, *Walka Pomorza o polskość pod zaborem pruskim 1772–1920* [w:] *Księga pamiątkowa dziesięciolecia Pomorza*, K. Esden-Tempski (red.), Toruń 1930, s. 3–12, tu: 5; E. Buze, M. Rejmanowski, *Niedźwiedź...*, op.cit., s. 11.

42 M. Gradowski, *Zbiory muzeum...*, op.cit., s. 95.

43 Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982, s. 59.

Pod wpływem wzorów puławskich, których do pewnego stopnia kontynuacją było Muzeum Czartoryskich w Krakowie, Mieczkowski zaczął gromadzić ślady przeszłości. Ważnym zadaniem zgromadzonych przedmiotów w Niedźwiedziu było budzenie, podobnie jak w Puławach, skojarzeń historycznych, osobowych lub zdarzeniowych⁴⁴. Bardzo często mało wartościowe przedmioty anonimowego pochodzenia zyskiwały znaczenie dzięki przypisanej im anegdocie. To sankcjonowało zbieranie obiektów muzealnych o nierównej wartości. Wzorem Puław Wacław Mieczkowski ekspozycje w swoim muzeum – obok cennych przedmiotów w postaci unikalnych militariów czy zegarków słonecznych – niemieckie cybuchy, potłuczone naczynia porcelanowe czy osobliwości. Takie podejście można przyrównać do puławskiej koncepcji „arkowości”, czyli gromadzenia szczątków przeszłości z myślą o potomnych, którym przyjdzie żyć po potopie wydarzeń niweczących ślady dawnych dziejów⁴⁵.

Innym skojarzeniem z inspiracją muzeum puławskiego może być wyróżnienie dwóch bohaterów narodowych – Tadeusza Kościuszki i księcia Józefa Poniatowskiego, postaci otoczonych szczególnym kultem w Puławach. Wprawdzie w polskich dworach ci dwaj bohaterowie byli często upamiętniani na obrazach czy rysunkach, ale towarzyszyli im również inni sławni wodzowie odznaczający się odwagą na polu walki, np. hetmani Stefan Czarniecki i Stanisław Żółkiewski, król Jan III Sobieski czy generał Jan Henryk Dąbrowski. Dzięki przywoływanej tu korespondencji z antykwariuszem Wydźgą-Szczygłowskim wiemy, że Wacław Mieczkowski przywiązywał szczególną wagę do tych dwóch małych kolekcji poświęconych sławnym wodzom, a wystawa kościuszkowska zorganizowana w 1917 roku w Poznaniu dała kolekcjonerowi okazję do zaprezentowania około 30 obiektów związanych z tymi postaciami. Oprócz inspiracji puławskich z pewnością zbierackie działania Wacława Mieczkowskiego w tym kierunku podsyłał wyraźny wzrost zainteresowania epoką Napoleona w pierwszych latach XX wieku. Nastąpił on po okresie pozytywizmu zaniedbującego kult legendy napoleońskiej⁴⁶.

44 Z. Żygulski jun., *Nurt romantyczny...*, op.cit., s. 48.

45 Ibidem, s. 48.

46 J. Pych, *Legenda napoleońska...*, op.cit., s. 34, 39.

Charakterystyczną cechą kolekcji niedźwiedzkiej, mimo że tworzonej przez ziemianina, był ich demokratyczny charakter. Mieczkowski, idąc z duchem czasu, w którym warstwa ziemiańska nie odgrywała już tak znaczącej roli, nie podkreślał szlacheckich korzeni swego pochodzenia. Poprzez wszechstronność obiektów, wśród których każdy mógł znaleźć coś dla siebie, swoje dzieło kolekcjonerskie adresował do wszystkich zainteresowanych – bez rozróżnienia na płeć, pochodzenie i wiek. Dzięki zabiegom ożywienia zbroi woskowymi twarzami oraz eksponowaniu miniaturowych mebli i zbroi dziecięcych doceniał widza niepełnoletniego.

Z przekazów świadczących o popularności niedźwiedzkiego muzeum, które gościło wielu zainteresowanych różnego autoramentu, wynika, że cel został osiągnięty. Muzeum przyciągało zarówno krewnych i obcych, uczniów⁴⁷, jak i dorosłych, dziennikarzy⁴⁸, wojskowych⁴⁹ i z pewnością wielu innych, których relacje z odwiedzin w Niedźwiedziu nie zostały utrwalone. W dziecięcych wspomnieniach najsilniejsze wrażenia pozostawiały ożywione woskowymi twarzami postaci rycerzy⁵⁰, a wśród wojskowych prawdopodobnie szczególne zainteresowanie musiały budzić cenne działa artyleryjskie z XVI wieku⁵¹.

Wacławowi Mieczkowskiemu udało się stworzyć namiastkę polskiego muzeum na terenach zaboru pruskiego pozbawionego takowej instytucji. To prywatne muzeum poprzez prezentację przeróżnych przedmiotów będących świadkami dawnych dziejów przywoływało wydarzenia z przeszłości oraz chlubne momenty z historii ojczystej, co budziło nastroje patriotyczne,

47 Według kronikarskich zapisków w zbiorach rodzinnych Mieczkowskich, cyt. za: E. Buze, M. Rejmanowski, *Niedźwiedź...*, op.cit., s. 56; List Księdza Infulata Witolda Kiedrowskiego do Zbigniewa Mieczkowskiego, 17.10.2004, zbiory prywatne Zbigniewa Mieczkowskiego.

48 W. Zechenter, *Upływa szybko życie. Książka wspomnień*, t. 1, Kraków 1975, s. 162.

49 Z relacji Zbigniewa Mieczkowskiego pamiętającego fotografię, która ukazywała oficerów Pułku Lotniczego z Torunia zwiedzających Niedźwiedź.

50 Z. Mieczkowski, *Horyzonty...*, op.cit., s. 42.

51 M. Wieliczko-Wielicki, *Rozwój sprzętu artyleryjskiego i metod strzelania artylerii w zarysie, ze specjalnym uwzględnieniem rozwoju artylerii polskiej (Artyleria niegwin-towana)*, *Odbitka z Księgi Pamiątkowej ku uczczeniu Dziesięciolecia Szkoły Podchorążych Artylerii*, Toruń 1933, rys. 23, 61.

a tym samym pełniło rolę edukacyjną. Dzięki celebrowaniu przeszłości we wszystkich jej przejawach składany był hołd narodowi – wartości bliskiej każdej grupie społecznej i wiekowej.

Należy jednak zauważyć, że wszechstronność zbiorów mogła także wynikać z niedostateczności środków finansowych kolekcjonera. Nie mogąc pozwolić sobie na cenniejsze obiekty z zakresu malarstwa, rzeźby oraz rzemiosła artystycznego, kolekcjoner wyszukiwał wśród staroci te przedmioty, które mogły tworzyć nowe kategorie. „Ten mechanizm prowadził do przekształcania w semiofory przedmiotów dotychczas pogardzanych i uznawanych za odpady”⁵².

Możliwe, że jednym z czynników decyzji o wyprzedaży zbiorów w latach 30. było poczucie wypełnienia misji. W okresie Polski niepodległej, gdy zaczęły powstawać różne instytucje gromadzące i udostępniające obiekty związane z dziedzictwem narodowym, rola ziemian pełniących funkcję patronów i tworzących na terenach zaborów oazy polskości powoli się kończyła. Ziemianie z Pomorza zaczęli przekazywać swe zbiory do wspomnianych instytucji. Roman Janta-Połczyński w 1919 roku przekazał w depozyt do Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu zbiór obrazów⁵³, Walery Amrogowicz w 1931 roku podarował Towarzystwu Naukowemu w Toruniu cenne numizmaty⁵⁴, a Dominik Wittke-Jeżewski już od 1917 roku wzbogacał swymi kolekcjami zasoby Muzeum Narodowego w Warszawie, Biblioteki Uniwersyteckiej i innych placówek kulturalnych⁵⁵. Rozproszenie kolekcji niedźwiedzkiej zaczęło się w 1934 roku, o czym dowiadujemy się z korespondencji z antykwariuszem Zdzisławem Wydźgą-Szczygłowskim. W tym momencie podstawowym motywem decyzji kolekcjonera o wyprzedaży wydaje się przekazanie rok wcześniej majątku synowi Leszkowi i nieznanie wśród swoich potomków godnego kontynuatora własnych pasji zbierackich. Antyki zajmujące większość pokoiów w części parterowej dworu musiały prawdopodobnie ustąpić miejsca powiększającej się rodzinie syna, która w 1933 roku

52 K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości...*, op.cit., s. 60.

53 Muzeum Narodowe w Poznaniu, Archiwum: Księga depozytowa A/39, p. 14–16.

54 A. Musiałowski, *Walery C. Amrogowicz. Pasja życia. Kolekcja numizmatyczna*, Toruń 2004, s. 19.

55 P.P. Czyż, *Dominik Witke-Jeżewski [w:] Miłośnicy grafiki i ich kolekcje w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 2006, s. 106–119, tu: 114–116.

zamieszkała w Niedźwiedziu⁵⁶. Listy donoszą o zamiarze wyprzedaży nawet całego muzeum i niezrealizowanym pomycie założenia sklepu z antykami w Toruniu⁵⁷. Waclaw Mieczkowski musiał być zdeterminowany, skoro w rezultacie znacznie obniżał ceny i pozbywał się całych pomniejszych kolekcji. Wyprzedawanie zbiorów mogło wiązać się także z kryzysem gospodarczym lat 30., który warstwa ziemiańska odczuła szczególnie, a sam kolekcjoner w korespondencji z antykwariuszem wspominał o chwilowej potrzebie finansowej. Postępowanie Waclawa Mieczkowskiego nie było odosobnione. Niektórzy ziemianie z Wielkopolski, gdy zawiodły inne źródła dochodu, wyprzedawali przedmioty „luksusowe”, jak czynili to Kwileccy z Dobrojewa, wystawiając na sprzedaż srebra, oraz Janusz Tyszkiewicz z Pakosławia, sprzedając kandelabry i brązy⁵⁸. Hieronim Tarnowski z Rudnika w Małopolsce zdecydował się nawet sprzedać rękopis *Pana Tadeusza Adama Mickiewicza*. Z propozycją odsprzedania zwrócił się jednak do swego kuzyna Zdzisława Tarnowskiego z Dzikowa, by ów „największy skarb” rodzinny pozostał w rękach ziemiaństwa, a nawet bliskich krewnych⁵⁹. Decyzje o spieniężaniu cennych pamiątek patriotycznych będących dumą rodu, ale przede wszystkim wyrazem troski o dziedzictwo narodowe, świadczyły – z jednej strony – o zmianie statusu majątkowego szlachty, a z drugiej, co istotne dla kultury polskiej naznaczonej piętnem tradycji szlacheckiej – o kończącej się roli ziemian jako depozytariuszy skarbów narodowych.

Zdzisław Wydźga-Szczygłowski, który zaraz po samym kolekcjonerze chyba najlepiej znał zbiory niedźwiedzkie, mimo czasem krytycznej oceny podkreślał ich ważną funkcję społeczną, którą pełniły przez cały okres dwudziestolecia międzywojennego. Uważał, że były „dowodem pewnego wyższego stopnia kultury” i – co najważniejsze – udostępniane były ogółowi od chwili wskrzeszenia II Rzeczypospolitej⁶⁰.

56 E. Buze, M. Rejmanowski, *Niedźwiedź...*, op.cit., s. 18.

57 AWKZT A/143, list 5.06.1934, 1.09.1934, 14.08.1935.

58 B. Wysocka, „Ostań się”. *Lata kryzysu 1929–1935* [w:] *Ziemiaństwo wielkopolskie*, op.cit., s. 45–68, tu: 59.

59 A. Tarnowski, *Ostatni mazur. Opowieść o wojnie, namiętności i stracie*, Warszawa 2008, s. 55.

60 AWKZT A/143/166 list Zdzisława Wydźgi-Szczygłowskiego do Wydziału Kultury Prezydium Rady Narodowej w Bydgoszczy, 31.01.1953.

Analizując pochodzenie i losy życiowe twórców kolekcji, coraz bardziej utwierdzam się w przekonaniu, że wielki wpływ na realizację kolekcjonerskich zainteresowań miały inspiracje płynące ze strony krewnych, znajomych, sąsiadów oraz tradycje rodzinne. Ktoś, kto wyrastał na uznanego kolekcjonera, u podstawy swych zainteresowań miał rodzinne zamiłowania zbierackie, historyczne lub artystyczne. To, w jakim kierunku rozwinął swe upodobania, zależało od jego osobistych skłonności oraz sytuacji finansowej, a także przychylności lub jej braku ze strony najbliższych. Wpływ na to miała oczywiście także ogólna idea muzealnictwa rozwijająca się w XIX wieku.

Gdy przyjrzymy się „wielkiemu drzewu genealogicznemu” spokrewnionych i spowinowaconych ze sobą kolekcjonerów na Pomorzu Nadwiślańskim, zauważymy, że pokolenie urodzonych na przełomie lat 40., 50. i 60. XIX wieku wydawało w rodzinie przynajmniej jednego miłośnika sztuki i starożytności zainteresowanego zbieractwem. Analizując ową „mapę genealogiczno-topograficzną”, odniesiemy wrażenie, że wśród pomorskich zbiorów najwcześniejszymi i najsilniej promieniującymi na pozostałe twory kolekcjonerskie były zbiory Sierakowskich w Waplewie, które z pewnością oddziaływały także na zainteresowania Mieczkowskiego ożenionego z Władysławą Działowską, daleką kuzynką Sierakowskich.

Wielką zasługą kolekcjonera było to, że gromadził on zbiory z myślą o pożytku publicznym, o czym świadczy również brak podkreślania zasług własnego rodu. Był to rodzaj służby ojczyźnie – poczucie obowiązku wobec własnego narodu wyniesione z domu rodzinnego wraz z wychowaniem w duchu etosu szlacheckiego. Inni przedstawiciele warstwy ziemiańskiej realizowali swoją służbę, zaciągając się do wojska bądź działając na polu społecznym lub naukowym. Wacław Mieczkowski wybrał tę dziedzinę, która prawdopodobnie była najbliższa jego temperamentowi i zamiłowaniom.

Tym bardziej winien być doceniony wysiłek kolekcjonera, że swoim przedsięwzięciem ożywił on na swój sposób wizerunek Pomorza – miejsca przez długi czas zapomnianego w życiu narodowym. Izolacja tego terenu wynikała z nikłego uczestnictwa Pomorzan w wydarzeniach znaczących dla dziejów narodowych. Pomorze pozostające na uboczu konspiracji i zrywów niepodległościowych miało znikome znaczenie w kształtowaniu

symboliki narodowej⁶¹. W okresie dwudziestolecia międzywojennego, dzięki dostępowi do morza i rozbudowującej się Gdyni, zaczęło ono odzyskiwać swe znaczenie. Niedźwiedź leżący na drodze wiodącej do polskiego portu przypominał gościom z centralnej Polski o polskiej społeczności, która – nie tracąc swej tożsamości – przetrwała niełatwy czas zaborów i gotowa była dalej służyć ojczyźnie.

Zbiór Wacława Mieczkowskiego nie dotrwał do naszych czasów. Kolekcja w czasie drugiej wojny światowej została częściowo rozgrabiona przez Niemców i zniszczona przez żołnierzy radzieckich. Ocalałe fragmenty kolekcji niedźwiedzkiej rozproszone są po różnych polskich muzeach i zbiorach prywatnych. Niestety, pozostałości rozproszonych zbiorów nie funkcjonują jeszcze w powszechnej świadomości historyków sztuki, a tym bardziej ogółu społeczeństwa jako elementy większych i znaczących zespołów. A szkoda, bo wiele obiektów pochodzących z pomorskich siedzib znacząco zasiłło zasoby polskich placówek kulturalnych, a świadomość ich proveniencji wzbogaciłaby naszą wiedzę o dziedzictwie narodowym.

61 R. Wapiński, *O miejscu Pomorza w wyobrażeniach społecznych w dobie poroborowej*, „Zapiski Historyczne” 1995, LX, 2–3, s. 49–71, tu: 51–52.

HENRYK LUBOMIRSKI (1777–1850) – KOLEKCJONER, KURATOR ZAKŁADU NARODOWEGO IM. OSSOLIŃSKICH, ZAŁOŻYCIEL MUZEUM IM. LUBOMIRSKICH

Edukacja, wychowanie, kształtowanie się postawy kolekcjonerskiej

Henryk Lubomirski (1777–1850)¹ był mecenasem sztuki i kolekcjonerem, gorącym patriotą, niezwykłą osobowością polskiego życia publicznego pierwszej połowy XIX wieku, kuratorem Zakładu Narodowego im. Ossolińskich i twórcą jednego z pierwszych na ziemiach polskich publicznych muzeów – Muzeum Lubomirskich². Jego postawę i działalność Adam Rościszewski³, zaufany współpracownik Józefa Maksymiliana Ossolińskiego, scharakteryzował takimi słowami: „Położył bowiem Książę pewną pychę szlachecką i czcigodną wyniosłość w zamiłowaniu narodowości; wspiera sztuki piękne, które pomilował; otoczył się pięknymi dziełami pędzla, zbiorem rzadkim narodowej numizmatyki i bronią, która sławniejszym królom i przodkom naszym ku obronie ojczyzny służyła; do tego przyczynił się i prawie był twórcą litografii w Warszawie, utrzymuje nadwornego rytownika, jedynego w naszej prowincji, który rytuje blachy wyobrażające medale polskie potrzebne do dzieła Albertrandego o numizmatyce polskiej napisanego; sam Książę o rzeczach ojczystych udziela swoich wiadomości i myśli nawet do

1 M. Turowicz, *Lubomirski Henryk* [w:] *Polski Słownik Biograficzny* [dalej: PSB], XVIII, Wrocław – Warszawa – Kraków 1973, s. 9–11.

2 Formalnie Muzeum im. Lubomirskich przy Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Lwowie utworzono dopiero w 1869 roku, po ustanowieniu ordynacji przeworskiej. Dziełem Henryka Lubomirskiego były: idea stworzenia muzeum, zapisy w umowie z Józefem Maksymilianem Ossolińskim i pierwsze dary.

3 Adam Rościszewski (1774–1844), galicyjski ziemianin, właściciel Żurawiczek Długich koło Przeworska, słowianofil i bibliofil, członek honorowy Towarzystwa Naukowego Krakowskiego i Muzeum Narodowego Czeskiego w Pradze. Darami książek wspierał Ossolineum, Bibliotekę Raczyńskich w Poznaniu, bibliotekę Towarzystwa Naukowego Krakowskiego i Muzeum Czeskiego. Był „przedstawicielem potomności” Zakładu Narodowego im. Ossolińskich.

pism zagranicznych. To wszystko wskazuje nam w Księciu nowego dla nauk i umiejętności w kraju naszym mecenasa...⁴.

Należał do pokolenia określonego i uformowanego przez oświecenie. Jednak to nie dom rodzinny ukształtował jego charakter, rozwinął wrodzone uzdolnienia oraz wrażliwość estetyczną i poznawczą. Henryk Ludwik Lubomirski przyszedł na świat 15 września 1777 roku w Równem na Wołyniu jako pierwotny syn właściciela ogromnej fortuny, kasztelana kijowskiego Józefa Lubomirskiego i Ludwicy z Sosnowskich – słynnej heroiny romanisu Tadeusza Kościuszki. Ojciec nie zapisał się w pamięci współczesnych niczym szczególnym, nie posiadał żadnych talentów, wybitnych walorów intelektu ani też stałych poglądów politycznych⁵. Matka zasłynęła jedynie wspomnianym młodzieńczym romansem. Obydwaj dziadowie – ojczysty: wojewoda kijowski Stanisław Lubomirski, i macierzysty: hetman polny litewski Józef Sosnowski – pozostawili po sobie niechlubną pamięć⁶. Około

4 List Adama Rościszewskiego do Józefa Maksymiliana Ossolińskiego z dnia 17 października 1823 roku. Zob. W. Jabłońska (oprac.), *Korespondencja Józefa Maksymiliana Ossolińskiego*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1975, s. 409–410.

5 Józef Lubomirski (1751–1817), starosta romanowski, kasztelan kijowski, właściciel dóbr równieńskich na Wołyniu. Uczestnik Sejmu Wielkiego, początkowo należał do grona obrońców *liberum veto*. Później przeszedł do obozu zwolenników reform, 3 maja 1791 roku głosował za Ustawą Rządową. Był jednym z członków fundatorów Zgromadzenia Przyjaciół Konstytucji Rządowej, ale już w 1792 roku nie stanął w szeregach jej zwolenników w wojnie z Rosją, mimo że kilka miesięcy wcześniej przyjął nominację na generała majora wojsk koronnych. Na skutek wystawnego trybu życia i kosztownej przebudowy rezydencji równieńskiej doprowadził swój majątek (cztery miasta i 76 wsi) do skrajnego bankructwa. Zob. J. Kowecki, *Lubomirski Józef [w:] PSB*, XVIII, Wrocław – Warszawa – Kraków 1973, s. 27–28.

6 Stanisław Lubomirski (1704–1793), wojewoda braclawski i kijowski, wielki magnat kresowy XVIII wieku. Posiadał dobra w województwach sandomierskim i kijowskim oraz na Podolu i Wołyniu. W 1764 roku wysunął swoją kandydaturę do korony polskiej. Był posłem na Sejm Rozbiorowy 1773–1775, członkiem delegacji wyłonionej pod naciskiem państw zaborczych. Złożył podpis pod traktatem cesji przez Rzeczpospolitą Obojga Narodów ziem zagarniętych przez Rosję, Prusę i Austrię w pierwszym rozbiórce. Wśród współczesnych zyskał opinię lekkomyślnego i dumnego pana, awanturnika dopuszczającego się gwałtów i bezprawia oraz szalonego utracjusza, dziwaka i karciarza. W nawrotach choroby umysłowej tronił majątek i był ofiarą spekulantów.

roku 1783 oddano go na wychowanie dalekiej krewnej, księżnie marszałkowej Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej – niezwykle wpływowej postaci polskiego życia politycznego i kulturalnego doby stanisławowskiej, a jednocześnie jednej z najzamożniejszych przedstawicielek ówczesnej magnaterii. Nie mając syna i nie kochając własnych dorosłych już córek, księżna obdarzyła małego Henryka egzaltowanym, ale mądrym uczuciem, zapewniając mu wszechstronne wykształcenie i doskonałe wychowanie. Nie szczędząc kosztów, zamawiała podręczniki, pomoce naukowe i instrumenty muzyczne, wynajmowała łoże na koncerty, przedstawienia teatralne i operowe, opłacała nauczycieli gry na harfie, fortepianie i klawikordzie, rysunku, fechtunku i maneżu. Zatrudniała wybitnych pedagogów i wychowawców: księdza Grzegorza Piramowicza⁷, utalentowanego księdza Scipione Piat-

Krewni wystąpili o ustanowienie kurateli i zrzeczenie się majątku na rzecz synów. Olbrzymie dobra szarogrodzkie przegrał w karty z hetmanem Józefem Sosnowskim. Aby je odzyskać, ożenił syna Józefa (ojca Henryka) z córką Sosnowskiego Ludwiką, która dobra szarogrodzkie wniosła w wianie. Zob. W. Szczygielski, *Lubomirski Stanisław* [w:] *PSB*, XVIII, s. 50–53. Józef Sylwester Sosnowski (ok. 1720–1783), starosta brzesko-litewski, rateński, wojewoda smoleński, płocki, pisarz polny litewski, hetman polny litewski, marszałek sejmu elekcyjnego w 1764 roku. Poseł na sejm „repinowski” w latach 1767–1768. Wywodził się ze średnio zamożnej szlachty, dzięki zdolnościom politycznym i sprytowi związał się ze stronnictwem Familii i doszedł do znacznych godności. Był na usługach posła rosyjskiego Nikołaja Repnina, a po pierwszym rozbiore Rzeczypospolitej ambasadora rosyjskiego Stackelberga. W pomnażaniu majątku wykazał się dużą obrotnością, nie cofając się przed oszustwem. W opinii współczesnych był karierowiczem, chciwcem i dorobkiewiczem o wybujałych aspiracjach magnackich. Zob. T. Korzon, *Kościuszko. Biografia z dokumentów wysnuta*, Kraków – Warszawa 1896, s. 98–100; Z. Zielińska, *Sosnowski Józef* [w:] *PSB*, XL, s. 559–565.

⁷ Grzegorz Piramowicz (1735–1801), jezuita, pedagog, działacz oświatowy, pisarz oświeceniowy, filozof i teolog, wybitny mówca oraz teoretyk wymowy i poezji, profesor filozofii w kolegium jezuickim we Lwowie. Tam w 1783 roku był nauczycielem Lubomirskiego. Współpracował z „Zabawami Przyjemnymi i Pożytecznymi” (1771–1776), w których publikował swoje utwory poetyckie. Był stałym uczestnikiem obiadów czwartkowych. Uczestniczył w pracach Komisji Edukacji Narodowej, był sekretarzem Towarzystwa do Ksiąg Elementarnych. W 1791 roku był jednym z założycieli Zgromadzenia Przyjaciół Konstytucji Rządowej. W roku 1800 został członkiem Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk – powstałej tegoż roku pierwszej na ziemiach polskich akademii nauk.

toli⁸, który towarzyszył jej w podróży do Włoch i Francji (1785–1789), w Genewie w 1790 roku preceptorów literatury Bermonda i Plutza. Od 1791 roku edukacją Henryka w Łańcucie i Wiedniu zajmowali się starannie dobrani nauczyciele domowi – szwajcarski matematyk Simon L’Huillier⁹ oraz Gotfryd Ernest Grodeck¹⁰, filolog klasyczny, późniejszy profesor Uniwersytetu Wileńskiego. Podczas pobytu w Paryżu jego nauczycielem tańca, ale także

8 Scipione Piattoli (1749–1809), florentczyk, w latach 1763–1774 członek zgromadzenia pijarów. Doktor praw uniwersytetu we Florencji i nauczyciel retoryki w szkołach pijarskich. W latach 1772–1782 wykładał historię Kościoła i grekę na uniwersytecie w Modenie. W roku 1782 przybył do Polski, by objąć posadę pedagoga i wychowawcy. Dzięki protekcji księdza Grzegorza Piramowicza od 1784 roku był członkiem honorowym Towarzystwa do Ksiąg Elementarnych. W latach 1785–1789 był nauczycielem Henryka Lubomirskiego, a od 1787 roku także Adama Jerzego Czartoryskiego. W 1789 roku powrócił do Polski i został sekretarzem króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. U jego boku aktywnie uczestniczył w redakcji Konstytucji 3 maja, a po przyjęciu ustawy zasadniczej był współorganizatorem Zgromadzenia Przyjaciół Konstytucji Rządowej. W 1793 roku opuścił Polskę i służbę na dworze królewskim. Zob. E. Rostworowski, *Scipione Piattoli* [w:] *PSB*, XXV, Wrocław – Warszawa – Kraków 1980, s. 818–828.

9 Simon Antoine Jean L’Huillier (1750–1840), szwajcarski matematyk wywodzący się z francuskich hugenotów. Był członkiem polskiego Towarzystwa do Ksiąg Elementarnych i autorem cenionych podręczników do matematyki. Jego prace dotyczyły zwłaszcza analizy matematycznej i topologii, co przyniosło mu uznanie w całej Europie. Był nauczycielem synów Adama Kazimierza Czartoryskiego i bibliotekarzem w Puławach. W latach 1791–1793 przebywał na dworach Izabeli Lubomirskiej w Łańcucie i Wiedniu, pełniąc obowiązki nauczyciela i wychowawcy Henryka Lubomirskiego.

10 Gotfryd Ernest Grodeck (1762–1825), filolog klasyczny, krytyk literacki, tłumacz, numizmatyk, profesor Uniwersytetu Wileńskiego. W latach 1787–1793 i 1796–1804 był w Puławach bibliotekarzem i nauczycielem synów Adama Kazimierza Czartoryskiego. W latach 1793–1796 był nauczycielem Henryka Lubomirskiego. W 1804 roku dzięki protekcji Czartoryskiego został profesorem Uniwersytetu Wileńskiego. Studiowali u niego niektórzy filomaci: Adam Mickiewicz, Józef Jeżowski, Tomasz Zan, Jan Czczot. Jego studentami był też m.in. Joachim Lelewel. Od roku 1817 był kustoszem Uniwersyteckiego Gabinetu Numizmatycznego. Zob. S. Młodecki, *Gotfryd Ernest Grodeck. Studium biograficzne na podstawie notat Mikołaja Malinowskiego*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 1956, 6, s. 301–350.

ogłady, elegancji i wytworności był słynny Gaetano Vestris¹¹ – solista baletu w operze paryskiej. W bardzo młodym wieku posiadał Henryk Lubomirski pewną znajomość sztuki ogrodowej, którą interesował się do końca życia¹². Edukację pod kierunkiem nauczycieli domowych zakończył w wieku lat 19. Poniesione na nią wydatki zestawiała Bożena Majewska-Maszkowska w rozprawie poświęconej mecenasowi artystycznemu Izabeli Lubomirskiej¹³.

W latach 1785–1790 młody Henryk Lubomirski u boku księżnej i księdza Piattoli poznał Włochy, Francję, Anglię i Holandię, niektóre księstwa niemieckie i Szwajcarię. W podróży po Półwyspie Apenińskim (1785–1786) oraz w Paryżu i Anglii (1787) towarzyszył im zięć Lubomirskiej Stanisław Kostka Potocki – kolekcjoner sztuki i znawca antyku, który doradzał księżnie w zakupach obrazów oraz rzeźb antycznych. We Włoszech oraz w pozostałych krajach z całym towarzystwem zwiedzali zabytki, osobliwości natury, słynne kolekcje i posiadłości, zapewne także oglądali dzieła sztuki, które zamierzała zakupić księżna. Potocki w listach do żony donosił, że stale biorą go za męża Izabeli, a Henryka – za ich syna¹⁴. Należy zatem sądzić, że młody książę poznawał wszystkie atrakcje, które jego protektorka uznała za godne zainteresowania. Wrażenia tej podróży, mimo że doświadczał ich w bardzo

11 Gaetano Vestris (1729–1808), florentczyk, baletmistrz, kierownik i choreograf baletu opery paryskiej.

12 Dowodzą tego młodzieńcze prace z 1792 roku: H. Lubomirski, *Plan parku w Zwierzyńcu w Łańcutie*, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego [dalej: Gab. Ryc. BUW], sygn. XII 1792, nr inw. GR 1719 – Zbiór z Łańcuta; H. Lubomirski, *Plan ogrodu włoskiego i folwarku Na Dolnem w Łańcutie*, Gab. Ryc. BUW, sygn. VIII 1792, nr inw. GR 1720 – Zbiór z Łańcuta. W wieku dojrzałym cykl 44 litografii wydanych nakładem Lubomirskiego: *Zbiór widoków celniejszych ogrodów w Polsce*, litografie Piotra Pillera według rysunków Antoniego Langego, Lwów 1825–1828, oraz liczne wzmianki w dzienniku o ogrodach podziwianych we Włoszech i w Rosji. Zob. H. Lubomirski, *Dziennik z lat 23 VII 1840 – 30 X 1841*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Dział Rękopisów [dalej: ZNiO], rkps, sygn. 12473/I; H. Lubomirski, *Dzienniki, notatki i bruliony listów z lat 1809–1849*, ZNiO, sygn. DE-3492, oryginał w zbiorach Lwowskiej Naukowej Biblioteki im. Wasyla Stefanyka NAN Ukrainy [dalej: LNB].

13 B. Majewska-Maszkowska, *Mecenał artystyczny Izabeli Lubomirskiej z Czartoryskich (1736–1816)*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1976.

14 Ibidem, s. 52.

młodym wieku, wywarły znaczący wpływ na osobowość księcia i obudziły w nim wielkie zamiłowanie do sztuki.

W październiku 1786 roku księżna osiadła w Paryżu. Julian Ursyn Niemcewicz zanotował nazwiska artystów francuskich, których spotkał w jej salonie: Élizabeth Vigée Lebrun, Jacques'a Louisa Davida, Huberta Roberta, Jean-Baptiste Greuze'a oraz angielską malarzkę Marie-Louise Cosway¹⁵. Spotykały się tam także inne wybitne osobistości życia publicznego – politycy, pisarze i intelektualiści. Częstym gościem w tym gronie był inny zięć Lubomirskiej, autor *Pamiętnika znalezionej w Saragossie*, Jan Potocki. Podczas podróży księżna chętnie odwiedzała pracownie znanych artystów, kupowała antyki i obrazy do swoich rezydencji oraz zamawiała portrety. Wśród tych ostatnich znalazły się liczne podobizny uwielbianego Henryka. Ich autorami byli działający w 1786 roku w Rzymie Angelika Kauffmann¹⁶ i Antonio Canova¹⁷ oraz artysta z nieznanego pracowni rzymskiej, w której powstały trzy inne popiersia Lubomirskiego¹⁸. W Paryżu portretowały Henryka Marie-Louise Cosway (1787)¹⁹ i Élizabeth Vigée Lebrun (1789)²⁰. W czasie pobytu w Anglii w 1787 roku marmurowe popiersie księcia wykonała Anne Seymour Damer²¹. W czasie wojaży księżna chętnie prezentowała swojego pupila na europejskich salonach, gdzie za sprawą wyjątkowej urody zastę-

15 J.U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, t. 1–2, Warszawa 1957.

16 *Portret Henryka Lubomirskiego jako Kupidyna*, do 1939 roku własność ordynacji przeworskiej, obecnie w zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki.

17 *Henryk Lubomirski jako Amor*, rzeźba w marmurze oraz model gipsowy, 1786–1788, obydwie rzeźby w zbiorach Muzeum-Zamku w Łańcucie.

18 B. Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny...*, op.cit., s. 311.

19 *Henryk Lubomirski jako Amor*, do 1944 roku w zamku Potockich w Łańcucie, wywieziony przez Alfreda Potockiego, obecnie miejsce przechowywania nieznane.

20 Élizabeth Vigée Lebrun wykonała kilka portretów Henryka Lubomirskiego: w Paryżu w 1789 roku *Portret Henryka Lubomirskiego jako Geniusza Sławy* (do 1944 roku w pałacu Lubomirskich w Przeworsku, obecnie w zbiorach Gemäldegalerie w Berlinie), dwa następne namalowane w Wiedniu w latach 1792 i 1793 – *Henryk Lubomirski jako Amfion grający na lirze z dwiema najadami*, powtórzony w kompozycji z trzema najadami (ks. Polignac, ks. De Guiche, Julią Lebrun) – obydwa obrazy zaginione.

21 Marmurowe popiersie wykonane w Anglii w 1787 roku, w zbiorach Ashmolean Museum, Oxford. Zob. B. Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny...*, op.cit., s. 311.

nał jako „cudowne dziecko”. Jego twarzą o „anielskich” rysach zachwycał się szwajcarski poeta i protestancki kaznodzieja, autor koncepcji fizjonomiki Johann Caspar Lavater²².

W 1790 roku, powróciwszy z podróży, księżna marszałkowa osiadła w Wiedniu w pałacu na Mölkerbastei. Otoczyła się artystami i rozwinęła tam bogate życie towarzyskie. Pałac wraz z cennym artystycznym wyposażeniem i księgozbiorem w 1802 roku zapisała Henrykowi Lubomirskiemu, ale do końca życia mieszkała w nim u boku wychowanka. Od 1791 roku księżna rozpoczęła przebudowę zamku w Łańcucie, wybierając go na swoją reprezentacyjną rezydencję. Tam trafiła większość zakupionych w czasie podróży po Europie dzieł sztuki i antyków oraz najznakomitsze zbiory wybrane z pozostałych jej rezydencji (warszawskiego pałacu na Krakowskim Przedmieściu, Wilanowa i Mokotowa). W tym okresie życie Henryka Lubomirskiego skupiało się wokół tych dwóch siedzib, w których przebywało wielu wybitnych artystów – malarzy i rysowników, architektów i sztukatorów – zatrudnionych przy robotach dla Lubomirskiej. W 1799 roku księżna kupiła od córek położone nieopodal Łańcuta dobra przeworskie składające się z miasta i ośmiu wsi, a w 1801 roku zapisała je Henrykowi²³. Do przebudowy przeworskiego pałacu zatrudniła architektów pracujących przy łańcuckim zamku: Jana Griesmayera i Christiana Piotra Aignera oraz sztukatora Fryderyka Baumana. Szczodrość Lubomirskiej podyktowana była nie tylko wielkim przywiązaniem do wychowanka – chciała go zatrzymać blisko Łańcuta, ale przede wszystkim w Galicji. Jako pierworodny syn miał dziedziczyć po ojcu dobra równieńskie w zaborze rosyjskim. Zgodnie z prawem państw zaborczych ich właściciel musiałby zostać poddany cara Rosji, a do tego Lubomirska nie zamierzała dopuścić.

22 Johann Caspar Lavater (1741–1801), szwajcarski poeta i kaznodzieja, w medycynie znany z koncepcji fizjonomiki, zgodnie z którą dusza odwzorowana jest w rysach twarzy i kształcie czaszki. Do 1944 roku w zbiorach ordynacji przeworskiej znajdował się gwaszowy portret Lavatera z własnoręczną dedykacją dla Henryka Lubomirskiego z 1791 roku, obecnie w Muzeum-Zamku w Łańcucie.

23 *Akta dotyczące kupna przez Izabelę Lubomirską dóbr Przeworsk od spadkobierców Antoniego Lubomirskiego 1799–1800*, Archiwum Główne Akt Dawnych [dalej: AGAD], Archiwum Gospodarcze Wilanowskie, rkps, sygn. 159; F. Miarczyński, *Notaty do monografii Przeworska*, ZNIO, rkps 12345/II.

Początki kolekcjonerstwa, sposoby gromadzenia zbiorów

Zasługą Izabeli Lubomirskiej obdarzonej wykwintnym smakiem i szerokimi zamiłowaniem kulturalnymi, a przy tym osoby niezwykle aktywnej i kreatywnej było rozbudzenie podobnych zainteresowań u swojego wychowanka, kształtowanie jego gustu i znanstwa sztuki oraz obdarowanie cennymi zbiorami. Wpływ księżnej na postawę kolekcjonerską Henryka wydaje się jednak w pewnym sensie ograniczony. Lubomirska nie budowała swoich kolekcji systematycznie i ze znanstwem tematu, w zakupach wyręczała się często Stanisławem Potockim, nabywała dzieła sztuki, kierując się innymi przesłankami niż kryteria kolekcjonerskie: walorami estetycznymi, własnymi upodobaniami lub nazwiskiem modnego twórcy, a nawet chwilowym kaprysem. Chętnie otaczała się pracami uznanych współczesnych malarzy. Dzieła przez nią nabywane miały funkcję dekoracyjną w wyrafinowanych wnętrzach jej posiadłości, a zwłaszcza Łańcuckiego zamku. Z Łańcuta księżna marszałkowa uczyniła reprezentacyjną rezydencję, i to na skalę europejską – siedzibę, która miała podkreślać splendor rodu i jego koligacje tak po mieczu, jak po kądzieli. Mecenatek Lubomirskiej nie kierowały jednak motywy patriotyczne, można wręcz uznać, że były jej one nieznane.

Henryka Lubomirskiego charakteryzowało świadome, naukowe podejście do przedmiotu kolekcji, a nawet program ideowy, któremu podporządkowane było gromadzenie zbiorów. Podstawą owego programu był gorący patriotyzm, który wyrażał się także na polu mecenatu kulturalnego i w działalności politycznej. Mimo że – jak się wydaje – założenia programu ideowego nigdzie nie zostały sformułowane, dają się one wyraźnie zauważyć w działalności kolekcjonerskiej. Głównym założeniem było gromadzenie zbiorów o charakterze narodowym, związanych z najważniejszymi osobami w państwie – królami polskimi, sławnymi hetmanami i przywódcami zrywów narodowych – oraz z ważnymi epizodami w historii Polski przedrozbiorowej. Ten program kolekcji miał przekazać następnym pokoleniom Polaków pamięć o suwerenności kraju, dumę z jego historii i umiłowanie wolności, co charakteryzowało wiele z podejmowanych w owym czasie przedsięwzięć kolekcjonerskich, wydawniczych itp. Wśród tych zbiorów nie zabrakło por-

tretów i pamiątek rodowych Lubomirskiego, ale założeniem kolekcji nie było tylko budowanie apoteozy rodu.

W niektórych dziedzinach jego zbiory powstawały z dogłębnym znawstwem tematu. Dowodem profesjonalnego podejścia do kolekcjonerstwa jest także gromadzenie literatury naukowej poświęconej sztuce i innym dziedzinom kolekcjonerstwa, co uwidocznił układ działów biblioteki przeworskiej: podróże, topografia, geografia, archeologia, numizmatyka, sztuki piękne w księgozbiórce polskim, a nauka i sztuka w dziale obcojęzycznym²⁴.

Nie bez znaczenia dla ukształtowania postawy estetycznej i szaczenia pasji kolekcjonerskiej u Lubomirskiego było oddziaływanie innych osób z kręgu rodzinnego księżnej marszałkowej. Przede wszystkim wspomnianego już Stanisława Kostki Potockiego, najwybitniejszego wśród Polaków miłośnika oraz znawcy sztuk pięknych i antyku, od którego kupił kilka cennych obrazów²⁵ i kolekcję medali polskich Stanisława Lubomirskiego²⁶. Czerpał również z jego wiedzy, smaku i doświadczenia. Sprzyjały temu wspólne podróże, ale też nieustanne kłopoty finansowe Potockiego, jego zależność od funduszy teściowej, zabiegi o poprawę jej zmiennych humorów zmuszające go do częstych wizyt, doradzania w zakupach i obdarowywania (niekiedy kupionymi do własnej kolekcji) obrazami. Drugą ważną osobą, której wpływu na Lubomirskiego nie można pominąć, była Izabela z Flemmingów Czartoryska, założycielka świątyni Sybilli i domku gotyckiego w Puławach, żona Adama Kazimierza, uwielbianego brata Lubomirskiej. Na polu kolekcjonerstwa i muzealnictwa możemy uznać, że to właśnie ona

24 E. Krzyżek, *Studia nad biblioteką Lubomirskich w Przeworsku*, praca magisterska napisana pod kierunkiem doc. dr Kazimiery Maleczyńskiej, Wrocław 1979, Muzeum w Przeworsku [dalej: MP], mps MP-OP-174.

25 *Madonna z Dzieciątkiem* Tycjana, *Lukrecja* Guido Reniego, *Autoportret* Bassano (ojca lub któregoś z synów).

26 *Opisanie medalów tyjących się historii polskiej, nabytych przez j.o. Księcia Henryka Lubomirskiego od jw. hrabi[ego] Stanisława Potockiego, prezesa senatu Królestwa Polskiego, a które były dawniej własnością j.o. księcia Stanisława Lubomirskiego marszałka w[wielkiego] kor[onnego]*, ZNiO, rkps, sygn. 481/III; A. Ryszard, *Album numizmatyczne polskie*, t. 1, cz. 2 (lit. G–Ł), ZNiO, oryginał LNB, w wersji cyfrowej: <http://www.dbc.wroc.pl/dlibra/publication?id=2023&from=pubindex&dirids=168&tab=1&lp=2> [dostęp: 11 lutego 2013].

inspirowała Lubomirskiego w wyborze założeń ideowych kolekcji opartych m.in. na potrzebie gromadzenia i zachowania dla następnych pokoleń pamiątek narodowych oraz historycznych, które po upadku państwa polskiego należało otoczyć opieką. Trzeba też dodać, że młodego arystokratę łączyła z domem Czartoryskich pewna zażyłość: w dzieciństwie wspólna nauka z ich synem Adamem Jerzym, nieco później zaręczyny z córką Zofią zerwane przez matkę księżniczki lub samą księżnę marszałkową²⁷.

Wpływ na młodego magnata wywarli zapewne także inni kolekcjonerzy i wybitne osobowości epoki. Już w 1801 roku Lubomirski zawarł znajomość z Tadeuszem Czackim i Józefem Maksymilianem Ossolińskim²⁸. Podobnie jak Izabela Czartoryska należeli oni do tej części elity intelektualnej, która pod koniec XVIII wieku, po upadku państwa i ustaniu mecenatu królewskiego, zaczęła intensywnie gromadzić materialne świadectwa przeszłości Polski, uznając, że naród żyje tak długo, jak długo odczuwa dumę z własnej historii. Temu podporządkowana była ich kolekcjonerska pasja zbierania książek i rękopisów, map, rycin, obrazów i szeroko pojętych pamiątek historycznych. Ossoliński w owym czasie osiadł już w Wiedniu, gdzie jego sława bibliofila rosla i umacniała się do tego stopnia, że w 1809 roku został mianowany prefektem cesarskiej biblioteki nadwornej.

Nie wiemy, kiedy Henryk Lubomirski rozpoczął tworzenie własnej kolekcji. Zapewne zainicjowała ją księżna Izabela słynąca z obdarowywania swoich bliskich kosztownymi prezentami, w tym także dziełami sztuki. Zaczątkiem kolekcji mogły być otrzymywane na pamiątkę portrety i miniatury portretowe²⁹. Inwentarz zamku z 1805 roku³⁰ wymienia w jego wnętrzach

27 Zdania co do tego, która z nich doprowadziła do zerwania zaręczyn, są podzielone. Por. F.K. Prek, *Czasy i ludzie*, Wrocław 1959; A. Cholewianka-Kruszyńska, *Piękna i dobra. Opowieść o Zofii z Czartoryskich Zamoyskiej*, Koziłowska 2008.

28 Sugeruje to list polecający Tadeusza Czackiego do Józefa Maksymiliana Ossolińskiego. Zob. W. Jabłońska (oprac.), *Korespondencja Józefa...*, op.cit., s. 11. Pierwszy znany list Ossolińskiego do Lubomirskiego datowany jest na około 1819 rok; *Ibidem*, s. 324.

29 Przykładem jest dedykowany Henrykowi gwaszowy portret Johanna Caspara Lavatera. Zob. przyp. 22.

30 *Inwentarz Zamku Łańcuckiego spisany Dies 1^o 7 bris 1805 Anno*, AGAD, Archiwum Potockich z Łańcuta, rkps, sygn. 784/2-3.

kilkaset prac malarskich i grafik, w tym dziewięć obrazów należących do Henryka Lubomirskiego³¹ oraz portret pędzla Élizabeth Vigée Lebrun, który później stał się jego własnością. Zapewne prywatnie zbierał Lubomirski także w pałacu wiedeńskim. Posiadając od 1801 roku własne dochody z dóbr przeworskich, miał swobodę dysponowania kwotami niezbędnymi na zakupy antykwaryczne. Do śmierci księżnej w 1816 roku Lubomirski mieszkał (nawet po zawarciu w 1807 roku małżeństwa z Teresą Czartoryską) u boku protektorki w utrzymywanym przez nią pałacu wiedeńskim oraz w apartamencie zamku w Łańcucie i – jak można się domyślać – korzystał z jej funduszy. Niewykluczone, że księżna, której wolą było powołanie ordynacji rodowej Lubomirskich³², zachęcała go do gromadzenia pamiątek, które podkreślałyby potęgę i najlepsze tradycje rodu, a także wspierała kwotami niezbędnymi do ich nabycia. Na przełomie wieków XVIII i XIX zakupom dzieł sztuki sprzyjała sytuacja na rynku antykwarycznym. Stanisław Kostka Potocki w 1798 roku donosił, że Wiedeń zarzucony był obrazami ze wszystkich stron Europy, które sprzedawano po nieprzyzwoicie niskich cenach³³. Niestety, on sam po raz kolejny znalazł się w tarapatkach finansowych, a pomocy Lubomirskiej, o którą mocno zabiegał, nie otrzymał. To zmusiło go do wystawienia na sprzedaż kolekcji rysunków³⁴. Czy ją sfinalizował, nie wiemy. Warto poszukać odpowiedzi na to pytanie, ponieważ Lubomirski nabył tą drogą zbiór medali polskich i kilka obrazów, niewykluczone więc, że transakcji mo-

31 Były to obrazy: nieznaną kompozycją figuralną (być może kopia z Lorenzo Lotta); *Wnętrze kościoła* Huberta Roberta; *Madonna z Dzieciątkiem* Antonia Alegri da Correggio; akt leżącej kobiety (być może *Nimfa leżąca na skórze lamparta* Jean-Baptiste Greuze'a; obraz zakupiony przez Lubomirską w Paryżu w 1789 roku); *Kobieta z trójką dzieci* Agostina Carracciego; portret mężczyzny w czarnym stroju z białym kołnierzem (zapewne *Portret Jean Baptiste Colberta* Philippe'a de Champaigne'a); *Madonna* nieznanego autora, obraz na blasze miedzianej; *Taniec amorków* Francesca Albaniego; obraz o tematyce marynistycznej, zapewne jeden z kilku Claude'a Josepha Verneta.

32 *Ustanowa Ordynacji Przeworskiej książąt Lubomirskich*, Lwów 1928, s. 5.

33 *Korespondencja Stanisława Kostki Potockiego do żony Aleksandry z Lubomirskich Potockiej*, AGAD, Archiwum Prywatne Potockich, rkps, sygn. 262/2, list z 13 listopada 1798 r.

34 B. Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny...*, op.cit., s. 305.

gło być więcej. Stosunkowo najlepiej znanym zakupem Henryka Lubomirskiego jest transakcja z 1817 roku, która dotyczyła zakupu od Teresy z Poniatowskich Tyszkiewiczowej³⁵ siedmiu dzieł z kolekcji Stanisława Augusta zgromadzonej w Łazienkach Królewskich. Były to: *Prezentacja Dzieciątka Jezus*, szkic Rubensa, *Portret króla Stanisława Leszczyńskiego* i pastelowy *Portret marszałka saskiego* – obydwie według Maurice Quentin de La Toura, *Malarza przy sztalugach* Gerarda Terborcha Młodszeo, *Osiodłanego konia* studium z Philipa Wouwermana, *Portret Alojzego Brühla* Schiffnera według Kraffa oraz *Portret generała [Józefa] Poniatowskiego* nieznanego autora³⁶. O aktywności księcia głównie na wiedeńskim rynku antykwarycznym, za-

35 T. Mańkowski, *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów 1932, cyt. za: B. Długajczyk, L. Machnik, *Józef Maksymilian Lubomirski i Henryk Lubomirski oraz ich kolekcje* [w:] *Początki Muzeum Lubomirskich dary Józefa Maksymiliana Ossolińskiego i Henryka Lubomirskiego* (katalog wystawy), Wrocław 2007, s. 83.

36 W zbiorach rodziny Lubomirskich poza inwentarzem ordynackim jeszcze w okresie międzywojennym znajdował się jedyny zidentyfikowany obraz z kolekcji królewskiej: *Malarz przy sztalugach* Gerarda Terborcha młodszego. Zob. B. Długajczyk, L. Machnik, *Józef Maksymilian...*, op.cit., s. 81. Pozostałe obrazy nie zostały odnotowane w żadnym z zachowanych inwentarzy zbiorów Lubomirskich. Figurują tam wprawdzie dwa dzieła Wouwermana, wydaje się jednak, że są to inne kompozycje. Także za *Portret generała Poniatowskiego* trudno uznać któreś z płócien przedstawiających podobiznę księcia Józefa Poniatowskiego: *Portret w mundurze austriackiego szwoleżera* według Józefa Grassiego (kopia portretu z pałacu w Jabłonnie) lub nieznanego autora *Portret księcia Józefa Poniatowskiego w mundurze polskim*, opatrzony adnotacją o zakupie od pani Oborskiej. Kolejny obraz, według zapisu inwentarza, pochodzący ze zbioru Franciszka Potockiego z Brodów, *Portret króla Stanisława Leszczyńskiego w zbroi i w płaszczu królewskim* nieznanego autora, nie jest – jak się wydaje – portretem, którego autorem miał być Maurice Quentin de La Tour. Zob. T. Bauman, *Inwentarz obrazów olejnych, miniatur i zbrojowni znajdujących się w pałacu J.O. Xięcia Henryka Lubomirskiego w Przeworsku spisany w roku 1840*, ZNiO, sygn. DE-3479, oryginał LNB; T. Bauman, *Inwentarz obrazów olejnych, rysunków kolorowanych, medalionów, email i rycin znajdujących się w Przeworsku i Krakowie spisane w roku 1855*, ZNiO, sygn. DE-1381, oryginał LNB; *Inwentarz ruchomego majątku spadkowego ordynackiego po ś.p. Jerzym Henryku Lubomirskim z Przeworska na dniu 19 sierpnia 1878 i dniach następnich spisany*, Archiwum Państwowe w Krakowie. Oddział I na Wawelu, rkps, kopia w Muzeum w Przeworsku.

kupach od tamtejszej arystokracji i na licytacjach świadczą niektóre zapisy w inwentarzach oraz wzmianki w literaturze. Nabytki do swojej kolekcji przywoził Lubomirski także z podróży po kraju i Europie (Austrii, Szwajcarii, Niemiec, Belgii, Francji i Włoch). Mimo to w opinii Franciszka Ksawerego Preka³⁷, a za nim w późniejszej literaturze, utarło się przekonanie, że Lubomirski odziedziczył po Izabeli Lubomirskiej wszystkie jej obrazy i kosztowną bibliotekę, co w rzeczywistości nie było prawdą³⁸. Bez wątpienia hojności księżnej marszałkowej zawdzięczał Lubomirski wiele znakomitych dzieł sztuki – zarówno tych odziedziczonych, jak i kupionych z funduszy protektorki. Należy jednak sądzić, że opinię miłośnika sztuki i kolekcjonera, którą miał wśród współczesnych, zyskał dzięki własnym poczynaniom.

Naturalnym sposobem gromadzenia zbiorów było dziedziczenie narastających przez kilka pokoleń magnackich kolekcji rodowych. Mimo że jednym z celów Lubomirskiego było gromadzenie pamiątek historycznych związanych z wybitnymi przedstawicielami rodu, przy dotychczasowym stanie wiedzy nie można potwierdzić, by jako pierworodny syn odziedziczył w jakiejś znaczącej części zbiory równieżskie. W kolekcji malarstwa oprócz portretów rodziców nie natrafiamy na podobizny innych przodków, wśród militariów znajdowało się kilka sztuk broni i akcesoriów po ojcu Józefie Lubomirskim i dziadzie Stanisławie oraz pojedyncze obiekty po innych przedstawicielach rodu. Nie wydaje się, aby odziedziczył jakieś pamiątki historyczne z wyjątkiem pamiątek po Tadeuszu Kościuszcze, które otrzymał po śmierci matki. Znalazły się one w inwentarzu ordynacji w dziale pierwszym: *Pamiątki rodzinne i dziejowe*. Zapewne wraz z pałacem przeworskim odziedziczył kilka portretów członków innej linii Lubomirskich – wcześniejszych właścicieli dóbr.

W 1818 roku Henryk Lubomirski przewiózł do Przeworska najcenniejsze zbiory wiedeńskie i łańcuckie, łącząc je w kolekcję rodową składającą się z: biblioteki, zbrojowni, kolekcji medali i numizmatów, zbiorów malarstwa, rysunku i grafiki, nadając siedzibie charakter rezydencji-muzeum³⁹. Źródła

37 F.K. Prek, *Czasy i ludzie...*, op.cit., s. 446.

38 Dowiodła tego rozprawa na temat mecenatu Izabeli Lubomirskiej. Zob. B. Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny...*, op.cit.

39 Część zbiorów przechowywana była w krakowskim pałacu Lubomirskich, który odziedziczyła Teresa Czarotowska, żona Henryka Lubomirskiego.

nie opisują szczegółowo sposobu eksponowania kolekcji, wiadomo natomiast, że pałac służył wyłącznie celom reprezentacyjnym, funkcję mieszkalną pełniła zaś przylegająca do niego oficyna⁴⁰. Działo się tak m.in. z powodu braku pomieszczeń pomocniczych i niedoskonałości komunikacji, co 10 lat później skłoniło Lubomirskiego do częściowej przebudowy pałacu. Parter mieścił bibliotekę i zbrojownię – tej ostatniej przywrócono funkcję i nazwę z czasów poprzednich właścicieli. W reprezentacyjnych salonach pierwszego piętra eksponowane były zbiory malarstwa, cenne okazy mebli, pamiątki historyczne. Przed elewacją zachodnią mieściła się otwarta galeria rzeźby, która przetrwała do 1939 roku.

Z tego okresu zachowały się pierwsze, skromne informacje o charakterze zbiorów Henryka Lubomirskiego przekazane przez Preka i Horodyskiego⁴¹, a nieco później przez Sobieszczańskiego⁴². W 1823 roku Lubomirski zawarł umowę z Józefem Maksymilianem Ossolińskim, twórcą Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, w której zobowiązał się do powołania ordynacji rodowej i połączenia jej z Ossolineum oraz przyjęcia kuratorii literackiej nad zakładem dziedziczonej wraz z ordynacją. Aktem tym postanowił także – po zatwierdzeniu przez wiedeński dwór cesarski ordynacji przeworskiej – utworzyć Muzeum im. Lubomirskich i włączyć do niego swoje zbiory w „księgach, medalach, obrazach i starożytnościach”⁴³. Wobec postawy Lubomirskiego⁴⁴, która wywołała niechęć dworu wiedeńskiego, ordynację

40 Ten rozdział funkcji sprawił, że niektórzy, goszcząc u Lubomirskich, nie mieli okazji do podziwiania słynnych zbiorów. Spotkało to m.in. pisarza francuskiego Honoriusza Balzaka w 1846 roku, co odnotował w swoim dzienniku z podróży. Zob. H. Balzac, *Podróż do Polski*, T. Boy-Żeleński (przekł.), Warszawa 1931.

41 Obydwaj piszą m.in. o podziwianych w Przeworsku obrazach. Zob. K.F. Prek, *Czasy i ludzie...*, op.cit.; A. Horodski, *Stara wieś, Łańcut, Przeworsk – Z dziejów podróży Aleksandra Horodyskiego w rękopiśmie*, „Rozmaitości dodatek do Gazety Lwowskiej”, 6. 1822, nr 145 z 17 XII, s. 586.

42 F.M. Sobieszczański, *Wiadomości o sztukach pięknych w dawnej Polsce*, Warszawa 1849, s. 286.

43 W. Bruchnalski, *Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Ustawy, przywileje i rzeczy jego dziejów dotyczące*, Lwów 1928, s. 198.

44 Henryk Lubomirski jako polityk „nie przesiał (...), austriackim lojalizmem” (zob. M. Turowicz, *Lubomirski Henryk...*, op.cit., s. 9), reprezentował otwarcie orien-

ustanowiono dopiero w 1869 roku⁴⁵. Mimo to już w pierwszych latach po objęciu kuratorii Lubomirski przekazał do Ossolineum niektóre swoje zbiory (księgozbiór, numizmaty). Największą ich część (kolekcję rysunku, grafiki, militariów) włączył do muzeum jego syn Jerzy po 1869 roku. Na podstawie zastrzeżenia zawartego we wspomnianej umowie⁴⁶, a powtórnego

tację profrancuską wiążącą z Napoleonem I nadzieje na odbudowę niepodległości Rzeczypospolitej. W roku 1809, po wkroczeniu wojsk napoleońskich do Galicji, książę Józef Poniatowski powołał go na prezesa Urzędu Administracyjnego obwodu krakowskiego. Gdy ustąpił ze stanowiska, został powołany do Komisji Demarkacyjnej dla ustalenia granicy pomiędzy Księstwem Warszawskim a Austrią, po przyłączeniu Krakowa do Księstwa Warszawskiego został zaś prefektem departamentu krakowskiego. Utrzymywał bliskie stosunki z rezydentami francuskimi w Warszawie. Ta postawa spowodowała bardzo chłodne przyjęcie na dworze cesarskim i w kręgach arystokracji wiedeńskiej. Po wybuchu powstania listopadowego wszedł do tzw. Komitetu Krasickiego, którego celem było finansowe i polityczne wsparcie Rządu Narodowego ze strony Galicji. Zaangażował się w sfinansowanie Legii Nadwiślańskiej i osobiście przewiózł do Warszawy znaczną pomoc dla powstania w klejnotach domów arystokracji galicyjskiej. Należał do obozu Hotelu Lambert i pozostawał w bliskich stosunkach, zadzierzgniętych jeszcze w dzieciństwie, z jego przywódcą księciem Adamem Jerzym Czartoryskim. Za poparcie powstania listopadowego popadł w niełaskę dworu wiedeńskiego. Groziła mu konfiskata majątku, którą po energicznych zabiegach w Wiedniu małżonki księcia Teresy z Czartoryskich cofnięto. Po wykryciu wydawanych w Ossolineum tajnych druków i procesie dyrektora Słowińskiego Lubomirski został obciążony odpowiedzialnością karną, z której cesarz Ferdynand zwolnił go dopiero w 1837 roku.

45 Sprawa starań Lubomirskiego i jego syna Jerzego Henryka o utworzenie ordynacji przeworskiej była wielokrotnie opisywana w literaturze (zob. M. Turowicz, *Lubomirski Henryk...*, op.cit., s. 10; W.T. Wisłocki, *Jerzy Lubomirski 1817–1872*, Lwów 1928), jednakże żaden z badaczy nie poświęcił temu zagadnieniu odrębnej rozprawy. Wydaje się też, że nie przeprowadzono szczegółowej kwerendy w archiwach wiedeńskich. Wszystkie dotychczasowe publikacje opierają się na relacjach samych Lubomirskich i archiwaliach zachowanych w zbiorach Zakładu Narodowego im. Ossolińskich oraz archiwum prywatnego Lubomirskich. Dokumenty te zostały zebrane i opublikowane przez Wilhelma Bruchnalskiego. Zob. W. Bruchnalski, *Zakład Narodowy im. Ossolińskich*, op.cit.

46 Ibidem, s. 198.

w ustawie ordynacji⁴⁷ pewna część zbiorów mogła pozostać wydzielona do osobistego użytku ordynata. Na jego mocy potomkowie Henryka Lubomirskiego zachowali w swoich siedzibach najcenniejsze obiekty z kolekcji malarstwa, miniatury, zbiór pamiątek rodowych i historycznych. W ich posiadaniu pozostawały także te zbiory, których nie wpisano do inwentarza ordynacji (nie podlegały dziedziczeniu na zasadach określonych dla majoratu): miniatury – głównie portrety rodzinne, niewielka kolekcja waz i popiersi antycznych, cenne okazy ebenistyki, biblioteka.

Charakterystyka kolekcji

Określenie wszystkich dziedzin kolekcjonerstwa Henryka Lubomirskiego nie jest zadaniem łatwym, gdyż – jak się wydaje – nie wszystkie jego zbiory były zinwentaryzowane⁴⁸, spisy i inwentarze różnią się także stopniem opracowania. Skład kolekcji przeworskiej Lubomirski charakteryzował, wymieniając grupy zbiorów: księgi, medale, obrazy i starożytności. Charakterystyka ta, mimo dużego uproszczenia, nakreśla główne kierunki jego zainteresowań. Analizując zbiory Lubomirskiego na tle innych kolekcji tego okresu, należy zauważyć, że nie różniły się zbytnio od kolekcji magnackich XVIII i pierwszej połowy XIX wieku sposobem organizacji, przedmiotem działań kolekcjonerskich czy stopniem opracowania⁴⁹. Kilka działów

47 Ibidem, s. 463.

48 Przykładem jest m.in. kolekcja odlewów medali, gemm i kamei antycznych, o której niewiele wiadomo i nie jest znany jej inwentarz.

49 Wśród zbliżonych charakterem kolekcji współczesnych Lubomirskiemu należy wyliczyć zbiory generała Wincentego Krasińskiego (zob. *Wiadomości historyczne...*, op.cit., t. II; K. Ajewski, *Warszawskie kolekcjonerstwo militariów historycznych okresu zaborów; cz. I Zbrojownie i zbiory*, „Muzealnictwo” 2006, 47, s. 30–33), na które składały się: biblioteka, kolekcja grafiki, rysunku i malarstwa, pamiątki rodowe i „starożytności” historyczne, wyroby dawnego rzemiosła oraz cenna zbrojownia; zbiory Stanisława Kostki Zamojskiego (K. Ajewski, *Warszawskie kolekcjonerstwo...*, s. 33–35) zgromadzone w Pałacu Błękitnym w Warszawie, zbiory Józefa Maksymiliana Ossolińskiego, na które złożyła się biblioteka (przewyższająca księgozbiór przeworski) oraz kolekcja grafiki, medali i numizmatów (te z kolei nie dorównywały

tej kolekcji było zgromadzonych z wielkim zapałem, z doбором unikalnych obiektów najwyższej klasy. Analiza poszczególnych dziedzin zostanie przedstawiona z zachowaniem porządku nadanego przez Lubomirskiego.

Księgi

Biblioteka przeworska, której założycielem był Lubomirski, w świetle inwentarza z 1849 roku liczyła 1849 pozycji inwentarzowych zgromadzonych w „Bibliotece polskiej” podzielonej na XXIX działów według unikalnego schematu klasyfikacji, który przypisać należy samemu właścicielowi⁵⁰. W tym zespole największą grupę, blisko 25%, stanowiły książki o tematyce historycznej, drugą – już o połowę mniejszą – były dzieła z dziedziny publicystyki i polityki, liczebnie wyróżniała się też literatura związana tematycznie z Galicją. Wydawnictwa obcojęzyczne zgromadzone były w tzw. Bibliotece wielkiej. W 1825 roku zawierała ona 4411 woluminów, około 1850 roku – 7897 pozycji inwentarzowych, w tym 450 map, i była podzielona na 10 działów. Jednym z nich był dział: nauki i sztuki. W latach 1828–1848 Lubomirski przekazał do Ossolineum 1015 najcenniejszych dzieł w 2099 woluminach⁵¹. W liczbie tej znalazły się także wydawnictwa obcojęzyczne. Odrębnym księgozbiorem była tzw. Biblioteka gospodarska, w której gromadzono dzieła polskie i obce, w liczbie niewiele ponad 300 pozycji. W literaturze utarło się przekonanie, że gromadzenie księgozbioru przeworskiego zapoczątkowały biblioteki odziedziczone przez Henryka po ojcu Józefie Lubomirskim i biblioteka wiedeńska Izabeli Lubo-

zbiorem Lubomirskiego). O pewnym podobieństwie można mówić także, porównując kolekcję rodową Pawlikowskich z Medyki, których zainteresowania koncentrowały się jednak głównie na księgozbiorze i rękopisach oraz rysunku i grafice. W tych dziedzinach Pawlikowscy zgromadzili imponujący zbiór zarówno pod względem ilości, jak i klasy obiektów. Józef Gwalbert Pawlikowski był bliskim współpracownikiem Lubomirskiego, aktywnie wspierającym go w pracy przy organizowaniu biblioteki Ossolineum i gromadzeniu jego pierwszych zbiorów muzealnych.

50 E. Krzyżek, *Studia nad biblioteką...*, op.cit., s. 22.

51 J. Kosiński, M. Turska, *Ofiarodawcy biblioteki Ossolineum 1817–1848*, Wrocław 1968, s. 212.

mirskiej. Inwentarze przeworskie nie rejestrowały proveniencji książek⁵², stąd opinia ta trudna jest dziś do zweryfikowania. W 1946 roku księgozbiór przeworski trafił do Biblioteki Jagiellońskiej i Ossolineum. Opierając się na relacji Mieczysława Opałka zabezpieczającego i przygotowującego w latach 1944–1945 księgozbiór do ewakuacji, można stwierdzić, że zawierał on bliżej nieokreśloną liczbę książek ze znakami własnościowymi Izabeli Lubomirskiej (stempel: „Monkotów”)⁵³ oraz kilka książek z biblioteki satyryka Łukasza Opalińskiego, nie została potwierdzona natomiast informacja o książkach z biblioteki Józefa Lubomirskiego. Z działów poświęconych sztuce i kolekcjonerstwu w Bibliotece polskiej w dziale XIX było 17 pozycji książkowych traktujących o archeologii, w tym dzieło Stanisława Kostki Potockiego *Sztuka u dawnych czyli Winkelman polski* i cztery dzieła o numizmatyce, m.in. Feliksa Bentkowskiego *Spis medalów polskich lub z dziejami krainy polskiej stycznych*, oraz księdza Jana Stupnickiego *Denary koronne XIV i XV wieku. Ustęp z numizmatyki polskiej*⁵⁴.

Dzieła poświęcone archeologii i sztuce opublikowane w językach obcych wchodziły w skład Biblioteki wielkiej. Wśród nich znajdowało się dzieło francuskiego krytyka sztuki Rogera de Piles *Cours de peintre par principes composé par de Piles*⁵⁵, wydane w Paryżu w 1708 roku. Autor zaproponował w nim systematyczną metodę mającą dopomóc w kształtowaniu wiedzy na temat rysunku i malarstwa oraz przedstawił własną ocenę poszczególnych artystów głównych szkół europejskich opierającą się na czterech kryteriach: kompozycji, rysunku, kolorystyce i ekspresji. Na podstawie tej metody Stani-

52 W 1939 roku w inwentarzu biblioteki przeworskiej odnotowanych było 15 000 dzieł, 550 map, bliżej nieokreślona liczba rękopisów oraz zbiór druków i rękopisów muzycznych. Dane na podstawie zestawienia: M. Gałyga, *Sprawa wcielenia księgozbioru przeworskiego do Ossolineum w l. 1823–1876*, „Rocznik Zakładu Narodowego im. Ossolińskich” 1972, 7, s. 69–86.

53 „(...) wyciśnięte za napisy »Monkotów« na większej ilości książek, przeważnie francuskich z XVIII wieku (...)”, M. Opałek, *Ze wspomnień bibliofila*, Wrocław 1960, s. 108.

54 E. Krzyżek, *Studia nad biblioteką...*, op.cit, s. 63.

55 R. de Piles, *Cours de peintre par principes composé par de Piles*, Paris 1708. Cyt. za: A. Sinkowska, *The Flemish school in the drawings collection of Henryk Lubomirski (1777–1850)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2011, 1–2, s. 95, przyp. 12.

sław Kostka Potocki sporządził własny rękopis *Stenographie des Peintres*⁵⁶. Dzieło to – jak się wydaje – należało do tych pozycji, które kształtowały poglądy na sztukę Henryka Lubomirskiego, co potwierdzają jego kolekcja rysunku i zbiory malarstwa. Inna obecna w księgozbiórze praca – katalog galerii drezdeńskiej z 1804 roku – dowodzi jego znajomości aktualnie uznawanych szkół malarstwa europejskiego⁵⁷.

Księgozbiór w znacznej części składał się z dzieł wydanych w XVII i XVIII wieku, zawierał mniej liczne książki z XVI stulecia oraz sporą liczbę wydawnictw XIX-wiecznych, nie zawierał inkunabułów. W bibliotece zgromadzone były wspomniane już mapy oraz rękopisy. Najcenniejsze z nich, głównie rękopisy tzw. familijne, zostały wpisane do inwentarza ordynackiego w dziale *Dyplomy*. Inwentarz z 1878 roku wymienia ich 32, kilka pochodziło z okresu późniejszego niż tu omawiany.

Medale

Numizmatyka była dla Henryka Lubomirskiego działem kolekcji, któremu oddawał się ze szczególnym zaangażowaniem i wielkim zapałem. Na zbiór Lubomirskiego składały się numizmaty greckie i rzymskie oraz medale złote, srebrne i brązowe. Przedstawiał on znaczną wartość historyczną i poznawczą, zaliczał się do kilku najznakomitszych tego rodzaju kolekcji w kraju. Oprócz cennego, zwartego zbioru monet antycznych, tzw. aureusów, o jego wadze decydował bogaty zbiór kilkudziesięciu medali złotych z unikatowymi do dnia dzisiejszego egzemplarzami, wśród których są medale królewskie⁵⁸.

Znaczną część kolekcji numizmatycznej już w 1828 roku przekazał Lubomirski do Ossolineum i kontynuował dary w latach następnych. Łącznie kolekcja liczyła kilka tysięcy numizmatów, w tym ponad 2900 monet i 1290 me-

56 S.K. Potocki, *Stenographie des Peintres*, AGAD. Archiwum Publiczne Potockich, rkps 229, cyt. za: A. Sinkowska, *The Flemish...*, op.cit., s. 94, przyp. 10.

57 *Catalogue des tableau de la galerie electorale à Dresden*, [b.m.] 1804, cyt. za: A. Sinkowska, *The Flemish...*, op.cit., s. 101, przyp. 33.

58 E. Baran, *Wybór monet i medali polskich z kolekcji Ossolińskiego i Lubomirskiego* [w:] *Początki Muzeum...*, op.cit., s. 167–170.

dali (wśród nich kilkadziesiąt złotych). Jej uzupełnieniem był zbiór ponad 7800 odlewów gipsowych (m.in. 1279 odlewów medali z gabinetu cesarskiego w Wiedniu i 4800 odlewów „medalów rozmaitych”).

Historia powstania kolekcji numizmatycznej Lubomirskiego nie jest do końca znana. Być może znakomity zbiór monet antycznych, tzw. aureusów, należy łączyć z kolekcją Stanisława Lubomirskiego, jednak w odróżnieniu od kolekcji medali nie są znane archiwalia potwierdzające taką hipotezę. Charakter i zawartość tej części kolekcji świadczą o szczególnym zainteresowaniu „starożytniczym” właściciela lub twórcy – rozległej wiedzy na temat monet antycznych z mennic rzymskich, greckich, bizantyńskich, a nawet barbarzyńskich i znajomości historii starożytnej⁵⁹. Po przekazaniu numizmatów do Ossolineum i połączeniu ze zbiorami innych darczyńców zbiór Lubomirskiego stał się trzonem znakomitej, liczącej blisko trzy tysiące egzemplarzy tamtejszej kolekcji monet antycznych.

Dzięki zachowanym źródłom⁶⁰ – wzajemnie się uzupełniającym – znacznie lepiej znamy historię zbioru medali polskich. Jego trzon stanowiła kolekcja marszałka koronnego Stanisława Lubomirskiego, którą od jego spadkobiercy Stanisława Kostki Potockiego kupił Henryk Lubomirski. Znacznie ją wzbogacił własnymi zakupami i przykładał do niego wielką wagę, o czym pisał Adam Rościszewski w cytowanym we wstępie fragmencie listu⁶¹, a powtórzył Antoni Ryszard: „Ten ostatni zbiór nabył od Hrabiego Stanisława Potockiego, sam go dopełniał, na licytacji zbioru Wellenheima coś nabył. (...) Księżę był miłośnikiem i znawcą numizmatów polskich, staraniem i nakładem swym przygotował 453 rycin medali, oddał je Towarzystwu naukowemu Warszawskiemu, które miało je odbić, aby tym sposobem ilustracjami dopełnić dzieła Albertrandiego o medalach, lecz ryciny te i blachy w r. 1832 zabrane zostały do Petersburga. Parę exemplarzy tych rycin zostało w kraju, Raczyński wydając gabinet medalów korzystał z nich. Kompletny exemplarz rycin znajduje się w Bibliotece Jagiellońskiej. W r. 1872 wydał

59 Zbiór monet antycznych z kolekcji Henryka Lubomirskiego scharakteryzował obszernie Adam Degler. Zob. A. Degler, *Aureusy z kolekcji Henryka Lubomirskiego* [w:] *Początki Muzeum...*, op.cit., s. 172–177.

60 *Spis medali księcia Henryka Lubomirskiego*, ZNiO, sygn. 3837/I; oraz przyp. 25.

61 Ibidem, zob. przyp. 4.

w odbitkach te ryciny Trczorowski w Petersburgu⁶². Szczególną pozycję w tym zbiorze miały złote medale królów polskich, poczynając od dynastii Jagiellonów i Wazów, poprzez królów elekcyjnych, kończąc na ostatnim monarsze Stanisławie Augustie Poniatowskim.

Kolekcja numizmatów i medali po drugiej wojnie światowej w znacznej części trafiła do wrocławskiego Ossolineum i jest przedmiotem badań naukowych pracowników tejże instytucji.

Obrazy

Ten dział kolekcjonerstwa zawierał w sobie zbiory malarstwa, miniatur, rysunku i grafiki, odzwierciedlał poglądy Henryka Lubomirskiego na sztukę. Zbiory, mimo że w znakomitej części odziedziczone po Izabeli Lubomirskiej, gromadzono, opierając się na kryteriach artystycznych oraz osobistych upodobaniach księcia. W większości były dziełami mistrzów dawnych, których Lubomirski zdecydowanie preferował. Dobór prac reprezentował najważniejsze szkoły malarstwa europejskiego: włoską, niemiecką, francuską, flamandzką i niderlandzką. Najstarsze obrazy w kolekcji pochodziły z XVI wieku, największa ich liczba datowana była na stulecia XVII i XVIII, współczesne malarstwo XIX-wieczne mniej interesowało Lubomirskiego, spośród nich przeważającą grupę stanowiły portrety rodzinne, portrety osobistości i bohaterów narodowych (np. Kościuszko, księżę Poniatowski). W kolekcji malarstwa nie była reprezentowana szkoła angielska. Jak ustaliła Bożenna Majewska-Maszkowska, księżna marszałkowska kupowała obrazy tej szkoły i zapewne przekazała je Lubomirskiemu. Ich brak można oznaczać, że malarstwo szkoły angielskiej znajdowało się poza obszarem zainteresowań Lubomirskiego, a obrazy księżnej zapewne zostały sprzedane lub oddane wraz z pałacem córce Jadwidze de Ligne. Niewielka liczba obrazów malarzy polskich w zbiorze to portrety, kilka scen rodzajowych, nieliczne pejzaże – obecne w kolekcji ze względu na temat. Zgromadzone obrazy nie stanowiły szerszej reprezentacji malarstwa polskiego, co nie dziwi, gdyż w pierwszej połowie XIX wie-

62 A. Ryszard, *Album numizmatyczne...*, op.cit., s. 246.

ku malarstwo polskie nie tworzyło odrębnej szkoły, której można by przypisać indywidualny charakter.

Ta dziedzina kolekcjonerstwa została dosyć szczegółowo udokumentowana w inwentarzach i wykazach, przez co możemy obserwować narastanie zbioru i zmiany w doborze dzieł. Pierwszymi spisami kolekcji Lubomirskiego są wykazy sporządzone w Wiedniu i Przeworsku. *Specification des tableaux dans la maison de S. A. à Vienne*⁶³ zawiera listę 153 obrazów i miniatur oraz 20 grafik i rysunków. Wykaz mógł powstać około 1818 roku, w trakcie przewożenia zbiorów wiedeńskich do Przeworska, czego dowodzi zamieszczona na jego końcu lista ośmiu obrazów poprzedzona informacją: „Les tableaux suivant seront empaquetés dans un caisse N^o 16”⁶⁴. W wykazie mogły się znaleźć dzieła nie tylko odziedziczone, ale też kupowane przez Lubomirskiego. Na uwagę zasługuje fakt, że wśród wymienionych obrazów figuruje wspomniany już portret Lavatera подарowany Lubomirskiemu w 1791 roku. Drugim wykazem jest sporządzona zapewne w 1818 roku ręką Henryka Lubomirskiego lista *Tableaux revenus de Łańcut*⁶⁵. Wśród 102 bardzo pobieżnie opisanych obrazów podane są tylko tematy przedstawień, zaledwie w sześciu przypadkach figurują przy nich nazwiska autorów. Z tego powodu tylko nieliczne dzieła można zidentyfikować z tymi, które są wymienione w późniejszych inwentarzach. Inwentarz obrazów z 1840 roku⁶⁶ odnotowuje 192 obrazy, 19 obrazów emaliowanych, 52 miniatury, 99 sztychów i rysunków oraz zbrojownię przeworską, która będzie przedmiotem omówienia wraz ze zbiorem starożytności. Na zakończenie każdego z działów w tym spisie Henryk Lubomirski zamieścił sporządzoną własnoręcznie notatkę o podobnej treści: „(...) wyraźnie numerów sto dziewięćdziesiąt dwa N^o 192 które mają pozostać w Przeworsku, iako do Majoratu należące. Henryk na Wiśniczu Xżę Lubomirski Ordynat Przeworski”⁶⁷. Inwentarz z 1855 ro-

63 *Specification des tableaux dans la maison de S. A. à Vienne*, ZNiO, sygn. DE-3734, k. 67–69, oryginał LNB.

64 „Obrazy, które zostaną zapakowane do skrzyni nr 16”, ibidem, k. 69.

65 *Tableaux revenus de Łańcut*, ZNiO, sygn. DE-3734, k. 67–69.

66 T. Bauman, *Inwentarz obrazów (...) 1840...*, op.cit.

67 Ibidem, notatka dotycząca obrazów. Podobnej treści notatki z podaną liczbą obiektów na końcu pozostałych działów.

ku⁶⁸ ma nieco inny podział i wylicza: 211 obrazów (w tym jeden z czasów Jerzego Lubomirskiego), 43 „obrazy email i medaliony”, 99 rysunków kolorowanych, 113 rycin i litografii. Kolejny inwentarz z 1878 roku⁶⁹ rejestruje 129 obrazów oraz 169 miniatur i rycin w oprawie, które stanowiły wystrój pałacu i oficyn w Przeworsku (najcenniejsze ryciny włączono do kolekcji grafiki). Inwentarz ten powstał po śmierci Jerzego Lubomirskiego i blisko 30 lat po śmierci Henryka, ale sporządzono go na podstawie inwentarza załączonego w 1868 roku do ustanowienia ordynacji. Warto zwrócić uwagę na to, że w porównaniu do wcześniejszych inwentarzy wpisano do niego mniejszą liczbę zbiorów malarstwa. Wbrew życzeniu wyrażonemu w inwentarzu z 1840 roku nie wszystkie zbiory Henryka Lubomirskiego zostały wpisane do inwentarza ordynackiego. Pominęto w nim m.in. obrazy: *Widok Drezna* Bernarda Bellotta zw. Canaletto, *Portret Colberta Philippe'a de Champaigne* (1655), *Parys i Helena* Jacques'a Louisa Davida, *Portret biskupa Xymones* przypisywany Diegu Velázquezowi, *Autoportret* Gerarda Dou (Dow), *Portret Jadwigi Lubomirskiej* Curta (?) (Rzym 1833); obrazy, które weszły później do kolekcji Kazimierza Lubomirskiego: *Portret dziewczynki z psem* Jean-Baptiste Greuze'a, *Portret Jana Joachima Winckelmanna* Antona Raphaela Mengsa, *Portret Ludwika XIV* Pièrre Mignarda, *Portret weneckiej cortegiany* szkoły Paola Veronese, zapewne także inne.

Oprócz już wymienionych w gronie artystów, których prace znalazły się w kolekcji Lubomirskiego, możemy spotkać nazwiska największych europejskich twórców: Tycjana, Jacopa Carucciego zw. da Pontormo, Marca Basaiti, Annibale Carracciego, Antonia Alegri zw. Correggio, Guida Reniego i Francesca Albaniego ze szkoły włoskiej, Jana Brueghla Starszego, Davida Teniersa Starszego i Davida Teniersa Młodszeo, Teodora van Thuldena, Adriaena van de Velde'a, Caspara Netschera, Pietersa van Zyla, Philipsa Wouwermana, Quiringh Gerritsz zw. Brekelenkam, Palamedsa Stevaertsa, Jana Steena, Cornelisa van Poelenburgha, Gerarda Hoet, Dominicusa Gottfrieda Waerdigh ze szkół flamandzkiej i niderlandzkiej, ze szkoły francuskiej Nicolasa Poussina, Adriena Manglarda i jego

68 T. Bauman, *Inwentarz obrazów (...) 1855...*, op.cit.

69 *Inwentarz ruchomego majątku (...) 1878...*, op.cit.

ucznia Claude'a Verneta, Jean-Baptiste Greuze'a, wspomnianej już Élizabéth Vigée Lebrun, a ze szkoły niemieckiej samego Hansa Holbeina. Wiele z wymienionych atrybucji jest niepotwierdzonych lub wątpliwych, niektóre były weryfikowane podczas wystaw, na które obrazy wypożyczano w XIX i XX wiekach. Jak w każdej kolekcji były tam również kopie, których wartość poznawcza w XIX wieku ceniona była niemal na równi z oryginałami. W związku z rozproszeniem kolekcji weryfikacja atrybucji podawanych w inwentarzach jest dziś niemożliwa. Najcenniejsze dzieła, których autorstwo nie budziło wątpliwości, pozostały w zbiorach lwowskich bądź zostały zrabowane przez Niemców w czasie drugiej wojny światowej.

Odtworzenie historii kolekcji malarstwa Henryka Lubomirskiego wymaga pogłębionych badań źródłowych (dzienniki Lubomirskiego, korespondencja) w zespole Archiwum Lubomirskich z Przeworska z zasobu Lwowskiej Biblioteki Naukowej im. Wasyla Stefanyka NAN Ukrainy⁷⁰ i w kilku innych zespołach archiwalnych, szczegółowego porównania wszystkich zachowanych inwentarzy i spisów.

Kolekcja rysunku zawierała 475 prac artystów z tworzących od XVI do XVIII wieku, pięciu szkół europejskich: włoskiej, niemieckiej, francuskiej, flamandzkiej i angielskiej (tę ostatnią reprezentowali tylko dwaj artyści), zaliczanych do tzw. mistrzów dawnych. Wśród nich najliczniej reprezentowane były prace szkół niemieckiej (197 rysunków), włoskiej (69 rysunków) i flamandzkiej (78 rysunków). Prace w zbiorze opracowane były w jednako- we *passé-partout*, uporządkowane według szkół, a w ich obrębie artyści byli wymienieni w kolejności alfabetycznej, w opisie inwentarzowym przy każdym z rysunków podana była technika wykonania⁷¹. Sposób zgromadzenia tej kolekcji nie jest znany. Szczegółowe badania zbioru pod kątem proveniencji rysunków oraz kwerendę w nieistniejącym dziś archiwum rodzinnym Lubomirskich w Przeworsku i archiwum Ossolineum przeprowadził w latach 20. XX wieku Mieczysław Gębarowicz⁷², ale bez oczekiwa-

70 Kopie cyfrowe w zbiorach ZNiO we Wrocławiu.

71 Dane na podstawie zapisów inwentarza z 1869 roku (lub wcześniejszego): *Inwentarzowy spis olejnych obrazów przekazanych Ossolineum z Przeworska 1870*, ZNiO, sygn DE-3588, k. 23–40, oryginał LNB.

72 M. Gębarowicz, H. Tietze, *Rysunki Albrechta Dürera w Muzeum im. Lubomirskich we Lwowie*, Lwów 1929.

nych rezultatów. Kolekcja rysunków Lubomirskiego, jako jedna z niewielu, po drugiej wojnie światowej trafiła niemal w całości do Wrocławia i jest jedną z najlepiej dziś rozpoznanych spośród wszystkich jego zbiorów⁷³, do wybuchu wojny należała do największych i najznacześniejszych w Polsce. Jej ozdobą było 27 rysunków Albrechta Dürera (dziś rozproszonych) i 30 rysunków Rembrandta, ponadto znalazły się tam rysunki innych znakomitych artystów: Tomasa Stimmera, Martina de Vos, Bartholomaeusa Springera, François Cloueta, Charles'a Josepha Natoire'a, Carla Marat-ty, Giovanniego Francesca Barbieri zw. Guercino, Giovanniego Antonia Pellegriniego i wielu innych. Ten znakomity zbiór, co podkreślało wielu badaczy, dowodzi wielkiego znawstwa Lubomirskiego wynikającego ze znajomości szkół i reprezentujących je mistrzów, rozróżniania technik rysunku i malarstwa, ale przede wszystkim kierowania się kryteriami artystycznymi, których nie doceniano jeszcze w pracach o charakterze szkiców i studiów.

Podobnie jak kolekcja rysunku zbiory grafiki najdobitniej dowodzą wyrafinowanego gustu Lubomirskiego, jego świadomości gromadzenia oraz kierowania się kryteriami sztuki – wartościami artystycznymi i znajomością szlachetnych technik graficznych. Imponująca kolekcja grafiki w liczbie 5000 sztychów i litografii, w tym 2715 jednostek inwentarzowych wpisanych do *Inwentarza ordynackiego*, w *Inwentarzowym spisie* z 1870 roku została ujęta w 3590 pozycjach inwentarzowych⁷⁴. Uwaga Lubomirskiego skupiła

73 Ibidem; H. Blumówna, *Kolekcja rycin i rysunków Henryka Lubomirskiego w zbiorach ZNiO*, „Rocznik Zakładu Narodowego im. Ossolińskich” 1957, s. 101–116; M. Mrozińska, S. Sawicka, *Rysunki szkół obcych w zbiorach polskich*, Warszawa 1976; M. Mrozińska, S. Sawicka, Z. Alberowa, *Polskie kolekcjonerstwo grafiki i rysunku*, Warszawa 1980; S. Kozak, *Rembrandt i niderlandzcy mistrzowie rysunku (XV–XVII w.)* (katalog wystawy), Wrocław 1998; A. Kozak, J. Tomicka, *Katalog: Rembrandt rysunki i ryciny w zbiorach polskich*, Warszawa 2009; A. Sinkowska, *The Flemish...*, op.cit.

74 *Inwentarz ordynacki* z 1868 roku dołączony do *Ustanowy ordynacji* nie jest dziś znany. Jego powtórzeniem jest *Inwentarz* z 1878 roku, który pomija działy przekazane w 1869 roku i w kolejnych latach do Ossolineum (ryciny, militaria), w ich miejscu podając informację o tym fakcie. Liczbę pominiętych zbiorów ustalono na podstawie różnic w bieżącej numeracji. Zob. *Inwentarz ruchomego majątku (...) 1878...*, op.cit.; *Inwentarzowy spis (...) 1870...*, op.cit.

się na artystach obcych tworzących w wiekach XVII i XVIII, w szczególności na najsłynniejszych rytownikach, przedstawicielach głównych europejskich szkół artystycznych oraz reprezentacji wszystkich odmian technik graficznych. Prace z XIX wieku znajdowały się niejako na marginesie jego zainteresowań, podobnie jak twórczość rodzimych artystów, chociaż skromna ich reprezentacja znalazła się w zbiorze grafiki. Proweniencja tych zbiorów nie jest znana. Zachowane znaki własnościowe dowodzą, że pochodziły one z różnych źródeł.

Zbiór grafiki – ze względu na to, że po drugiej wojnie światowej pozostał we Lwowie – jest znany głównie z cytowanego już *Spisu inwentarzowego*⁷⁵ i opinii Władysława Łuszczkiewicza⁷⁶. Grafiki uporządkowane były w czterech działach: portrety; plany i widoki miast; typy ludzkie, sceny ludowe, ubiory i karykatury; wizerunki i widoki litografowane. Dział portretów był najliczniejszy – zawierał 2000 wizerunków podzielonych według narodów, wśród nich było 397 portretów polskich sztychowanych i litografowanych (z przewagą litografii). Zbiór ten w znakomitej większości składał się ze sztychów z wieków XVII i XVIII, zawierał także grafiki XVI-wieczne, XIX wiek reprezentowały stosunkowo nieliczne litografie. W zbiorze widoków miast najwyżej ocenione zostały grafiki z XVII wieku, z XVIII stulecia pochodziły sztychy oraz gwasze włoskie, „polskie rzeczy” wydały się Łuszczkiewiczowi bardzo interesujące. Reprezentowały je prace Zygmunta Vogla i Kajetana Wincentego Kielisińskiego oraz nowsze litografie. W zbiorze tym znalazło się też wiele nowych albumów „kąpielowych” (widoków kurortów). Zbiór trzeci – typów, scen ludowych, karykatur i innych – zawierał kilkaset sztychów i litografii, w znacznej części powstał w latach 1810–1848, zawierał np. prace Carla Verneta, sceny bitew napoleońskich, ubiory wojsk. Zbiór ten został oceniony najniżej – jako przypadkowo gromadzony. Ostatni dział obejmował bliżej nieokreśloną liczbę luźnych kart z litografowanymi reprodukcjami obrazów i rzeźb francuskich oraz innych.

Należy tu wspomnieć, że w 1939 roku wnuk Henryka Andrzej Lubomirski zdeponował w Ossolineum zbiór ponad 1200 rycin (i nielicznych rysunków),

75 *Inwentarzowy spis (...) 1870...*, op.cit., k. 41–161.

76 W. Łuszczkiewicz, *Sprawozdanie z podróży do Lwowa w sprawie zbiorów Muzeum Narodowego im. Ossolińskich z r. 1869*, ZNiO, sygn. 6841/I–III.

w tym kilka albumów. Część z nich pochodzi z drugiej połowy wieków XIX i XX, ale większość to zapewne sztychy i litografie zgromadzone przez Henryka Lubomirskiego. Bez szczegółowej analizy inwentarzy i spisów darów dla Muzeum Lubomirskich trudno dziś ustalić, czy należały one do zbioru opisanego przez Łuszczkiewicza, z którego przed przekazaniem do Ossolineum zostały wyłączone, np. jako dublety, czy też stanowiły zbiór odrębny.

Najmniej rozpoznany pozostaje zbiór blisko 200 luksusowych albumów, które także od zakończenia drugiej wojny światowej pozostały w zbiorach lwowskich. Bożenna Majewska-Maszkowska, analizując archiwalia związane z mecenatem Izabeli Lubomirskiej, natrafiła na informację o bliżej nieopisanych albumach w pałacu wiedeńskim. Niewykluczone, że mogą one dotyczyć tego zbioru lub jego części. Helena Blumówna⁷⁷ z autopsji podaje, że były to głównie piękne i luksusowe wydawnictwa zagraniczne z wieków XVII i XVIII, zawierały wiele kolekcji rycin, obrazów i posągów, m.in. z Galerii Muzeum Napoleońskiego i Galerii Florenckiej, a ich liczba zbliżała się do 200. Albumy posiadały kosztowne oprawy skórzane ze złożonymi zdobieniami i superekslibrisy, wśród których trafiały się nawet herby z liliami burbońskimi. Uzupełnia ją notatka kustosa Edwarda Pawłowicza, z której dowiadujemy się, że zgromadzone w albumach grafiki przedstawiały: „celniejsze galerie, wizerunki, widoki, krajobrazy, rzeźby starożytne, dzieła architektoniczne, ilustracje utworów poetycznych, podróży oraz ubiory”⁷⁸. Uwagę Blumówny zwróciły francuskie wydawnictwa ilustrowane miedziorytami przedstawiającymi uroczystości w Wersalu, przedstawienia teatralne i miedziorytnicze portrety francuskie z XVII wieku oraz albumy angielskie, m.in. ilustrujące przedstawienia sztuk Szekspira w teatrach angielskich XVIII wieku, reprodukujące portrety angielskie Hansa Holbeina i rysunki dawnych mistrzów. Blumówna zauważyła ponadto, że w zbiorze grafiki i albumów Lubomirski nie gromadził prac wcześniejszych (z XVI wieku), kierując się zapewne własnym upodobaniem i znawstwem grafiki jako odrębnej dziedziny sztuki⁷⁹.

77 H. Blumówna, *Kolekcja rycin i rysunków...*, op.cit.

78 Ibidem, s. 111.

79 Dzięki mecenatowi Henryka Lubomirskiego technikę litografii dość szybko upowszechniono w Polsce. Z własnych funduszy opłacił kilkumiesięczny pobyt

Starożytności

Ostatnim z działów kolekcji Lubomirskiego były tzw. starożytności, których nie możemy utożsamiać z samymi tylko obiektami kultury antycznej. W XIX wieku pojęciem „starożytnych” określano obiekty archeologiczne, ale też przedmioty oraz dzieła sztuki poprzednich stuleci – jako ogół materialnych pamiątek przeszłości. Dział ten jest najbardziej różnorodny spośród wszystkich. Powstał zarówno z zasobów rodzinnych (np. pamiątki po Kościuszcze, pamiątki rodowe), jak i odziedziczonych po Lubomirskiej obiektów kupowanych z różnych źródeł oraz otrzymywanych darów. Motywem jego gromadzenia były z pewnością zainteresowania historyczne Lubomirskiego, jego patriotyzm oraz chęć podtrzymywania tradycji rodu. Cześć zbiorów starożytności została włączona do *Inwentarza z 1878 roku w działach: Pamiątki rodzinne lub dziejowe; Srebro pamiątkowe; Klejnoty; Militaria; Makaty, pasy, czapaki*⁸⁰. Szczególnie cenne są zapisy inwentarza z 1840 roku ze spisem *Zbrojowni przeworskiej* po utworzeniu ordynacji przekazanej do Muzeum Lubomirskich. Z tego powodu nie uwzględniał jej późniejszy inwentarz, a *Katalog broni w Muzeum imienia Lubomirskich*⁸¹ opracowany przez Edwarda Pawłowicza nie podaje proveniencji zbiorów, przez co zawartość tego zbioru, poza ogólnikowymi opiniami, nie była znana. Zbrojownia przeworska należała do znaczniejszych w kraju, wymienia ją (obok kolekcji generała Wincentego Krasińskiego) Franciszek Maksymilian Sobieszkański⁸², w 1858 roku była eksponowana na krakowskiej

i naukę doktora Jana Sierzyńskiego, nauczyciela w Instytucie Głuchoniemych w Warszawie, w pracowni Weishaupta w Monachium. W myśl intencji Lubomirskiego Sierzyński miał później uczyć tej techniki niepełnosprawnych wychowanków Instytutu. Zob. M. Opałek, *Litografia lwowska*, Wrocław – Kraków 1958. Z zachowanych wspomnień Franciszka Ksawerego Preka i innych źródeł wiadomo, że grafiką interesował się w sposób szczególny, angażował się w wydawnictwa miedziorytów i litografii, a w Przeworsku posiadał własną prasę drukarską. Zob. F.K. Prek, *Czasy i ludzie...*, op.cit.

80 *Inwentarz ruchomego majątku (...) 1878...*, op.cit.

81 *Katalog broni w Muzeum imienia Lubomirskich*, Lwów 1876.

82 *Wiadomości o sztukach pięknych...*, op.cit., s. 286.

*Wystawie starożytności*⁸³. Zbiory zbrojowni podzielone były na działy: broń ognista – liczący 82 strzelb i pistoletów, broń ostra – zawierający 99 sztuk broni białej, kamienie należące do zbrojowni oraz obiekty niesklasyfikowane (różne) – łącznie blisko 60 sztuk⁸⁴. W roku 1879 na wolnych kartach inwentarza z 1855 roku spisano *Inwentarz karabel, pałaszy, broni palnej i przyborów myśliwskich znajdujących się w Pałacu w Przeworsku dnia 22 maja 1879 r.*⁸⁵. Zawiera on pozostałości zbrojowni nieprzekazane do Muzeum Lubomirskich, jak również pominięte w inwentarzu ordynackim. Spis ten podzielony jest na działy: *Karabele i pałasze* (14 sztuk)⁸⁶, *Broń palna* (pistolety – osiem sztuk, 10 sztuk broni myśliwskiej), *Przybory myśliwskie* (łącznie 41 sztuk). Zbiór pozostawiony w Przeworsku miał po części funkcję użytkową, ale znalazły się w nim także cenne wyroby rusznikarzy krajowych i zachodnioeuropejskich, m.in. dubeltówka Henryka Lubomirskiego z warsztatu Wiśniowieckiego we Lwowie oraz kilka sztuk broni białej, którą ze względów historycznych zachowano do użytku ordynatów jako element stroju polskiego. W inwentarzu z 1878 roku zanotowano informację, że *Zbrojownia* w inwentarzu ordynackim wpisana była od numeru 3094 do 3518, co daje 425 pozycji inwentarzowych, a należały do niej: broń sieczna i palna, zbroje oraz przyrządy i przybory do noszenia broni służące. Porównując obydwa inwentarze (z 1840 roku liczył blisko 240 przedmiotów), zauważa się przyrost zbiorów zbrojowni. Wcześniejszy z wymienionych inwentarzy nie wymienia zbroi, jednak przy dzisiejszym stanie wiedzy nie można stwierdzić, czy różnica bierze się tylko z tego powodu, a także kiedy

83 *Wystawa starożytności i zabytków sztuki* urządzona w pałacu Lubomirskich w Krakowie przez oddział archeologii i sztuk pięknych c.k. Towarzystwa Naukowego Krakowskiego w latach 1858–1859.

84 T. Bauman, *Inwentarz obrazów (...) 1840...*, op.cit.

85 T. Bauman, *Inwentarz obrazów (...) 1855...*, op.cit.

86 W tym 10 sztuk wpisano do inwentarza ordynacji ze względu na wartość historyczną i tradycję rodzinną, w kilku przypadkach na marginesie odnotowano sposób nabycia – dwa zakupy i jeden dar. Wśród tych znakomitych okazów były m.in.: pałasz Stanisława Lubomirskiego – dar od papieża Aleksandra VII, karabela Stefana Batorego, karabela Adama Czartoryskiego, pałasz z 1560 roku, karabela Jerzego Lubomirskiego, hetmana wielkiego koronnego, dwie sztuki broni wschodniej. Jedna sztuka wykonana była na zamówienie Jerzego Lubomirskiego (niezwiązana z kolekcją Henryka).

zbroje pojawiły się w kolekcji. Najcenniejszą częścią zbioru militariów – jak się wydaje – była broń biała, głównie karabele i pałasze z różnych okresów oraz warsztatów, wśród nich wyróżniały się egzemplarze należące do królów polskich, postaci historycznych lub upamiętniające rocznice wydarzeń historycznych. Wydaje się, że tę część kolekcji Lubomirski gromadził z dużą dbałością o dobór obiektów.

W działach *Pamiętki rodzinne i dziejowe* oraz *Srebra pamiątkowe i starożytne* naturalną koleją rzeczy znalazły się m.in. pierścienie i pieczęcie należące do przodków (w tym pieczęcie Izabeli Lubomirskiej), pamiętki po Tadeuszu Kościuszcze (pierścień, ogniwa łańcuszka, własnoręczne rysunki Kościuszki) i po księciu Józefie Poniatowskim, biurko biskupa Kajetana Sołtyka, przedmioty po wielkich wodzach (puchar ofiarowany Stefanowi Czarnieckiemu przez miasto Mitawa) i królach polskich (książeczka do modlitwy Henryka III Walezego, waza po Zygmuncie III, medaliera Jana Kazimierza, zegar Stanisława Leszczyńskiego) oraz pamiętki historyczne upamiętniające ważne wydarzenia. Były wśród nich namiot spod Chocimia i rząd turecki na konia. Szczególnym zabytkiem była górna część romańskiego pastorału datowanego na XI wiek, zachowana dziś w zbiorach lwowskich. W zbiorze tkanin zabytkowych znajdowało się 20 makat polskich, chińskich i wschodnich, cztery pasy kontuszowe, m.in. z warsztatu Chmielewskiego w Grodnie, słucki i z warsztatu krakowskiego, oraz sześć czapraków.

Garść informacji dostarczają inne inwentarze, np. *Inwentarz mebli w Przeworsku 1850*⁸⁷ spisany zapewne po śmierci Henryka Lubomirskiego. Wśród spisu mebli i wyposażenia pałacu oraz oficyn wymienia on w wyodrębnionej pozycji 41 popiersi wykonanych z gipsu, fajansu ciemnego i białego, alabastru, białego marmuru, kości słoniowej, brązu i żelaza, a nawet z masy papierowej patynowanej opisane jako „z masy na kształt brązu”. Opis rzeźb jest więcej niż skromny, podaje materiał oraz nazwisko osoby sportretowanej lub postaci historycznej. Wśród nich uwagę zwracają popiersia: gipsowe Izabeli Czarotorskiej, alabastrowe Henryka Lubomirskiego, króla Jana Kazimierza

87 *Inwentarz ogólny mebli pałacowych, oficyn książęcych gościnnych i kuchennych oraz i głównego magazynu*, ZNiO, sygn. DE-3158.

i statua Kościuszki w pełnej postaci z brązu, Woltera z kości słoniowej, księcia Poniatowskiego odlew z żelaza, alabastrowe króla Henryka III Walezego, oraz grupa pięciu marmurowych popiersi poetów: Homera, Dantego, Petrarcki, Augusta i Tassa. W kolekcji Henryka Lubomirskiego nie zabrakło także popiersi antycznych. Niewielka ich liczba była eksponowana w galerii rzeźby, którą zorganizowano przed elewacją pałacu. „Dwanaście sztuk popiersi z marmuru białego – naturalnej wielkości męskie i niewieście – antyków rzymskich, w części reparowane, umieszczonych przy ścianie pałacu ku zachodowi leżącej w niszach pod balkonem drewnianym”⁸⁸. Były tam wystawiane jeszcze na początku XX wieku, dziś znajdują się w kolekcji sztuki antycznej Muzeum Narodowego w Warszawie. W 1828 roku Henryk Lubomirski przekazał do Ossolineum 7825 odlewów gipsowych medali, gemm i kamei antycznych, około 30 dalszych odnalazł w Przeworsku w 1945 roku Mieczysław Opalek⁸⁹. Na temat tej kolekcji nie mamy żadnych bliższych informacji.

Podsumowując rozważania na temat kolekcjonerstwa Henryka Lubomirskiego, należy postawić pytanie o motywy gromadzenia zbiorów. Czy była to chęć podniesienia splendoru rodu i nadania rezydencji właściciela cech, które przypominałyby rezydencje-muzea Izabeli Lubomirskiej, w których spędził dzieciństwo i młodość, czy też wynikało to z postawy znawcy i miłośnika sztuki oraz starożytności, a także patrioty dbającego o ratowanie dziedzictwa narodowego. Naturalne dla przedstawicieli tej warstwy społecznej było otaczanie się w przedmiotami pięknymi i zbytkownymi, nie dziwi więc gromadzenie do nowo wybudowanej siedziby w Przeworsku zarówno kosztownego wyposażenia, jak i dzieł sztuki najwyższej klasy. Przyjrząwszy się liczbie zbiorów, a także niektórym opiniom współczesnych, stwierdzających wręcz, że Przeworsk był za mały dla pomieszczenia kolekcji Lubomirskiego, możemy postawić tezę, że pobudką dla jej gromadzenia były jednak motywy czysto kolekcjonerskie, a sprzyjała im wyjątkowa hojność księżnej marszałkowej. Można też zgodzić się z cytowaną wcześniej tezą,

88 *Spis pamiątek historycznych i kosztownych w pałacu przeworskim w 2ch szafkach w salonie umieszczonych, tudzież marmurów na dniu 20 Października 1850 r. uskuteczniony*, ZNiO, sygn. DE-3156, k. 12.

89 M. Opalek, *Ze wspomnień bibliofila...*, op.cit.

że zaangażowanie Lubomirskiego w sprawy publiczne i organizację Ossolineum oraz jego postawa patriotyczna, a przede wszystkim dużo mniejsze po śmierci Lubomirskiej możliwości finansowe skłoniły księcia do skoncentrowania się na działach kolekcji, których gromadzenie wymagało szczególnego znanstwa, a ceny nabywanych dzieł bardziej przystawały do jego funduszy. Tym – jak się wydaje – można wytłumaczyć stworzenie znakomitych kolekcji numizmatów, rysunku i grafiki oraz militariów. Kolekcja malarstwa, mimo że zawierała znakomite dzieła mistrzów klasy europejskiej, nie była już tak spójnym zespołem. Nie była nawet uporządkowana według przyjętego kryterium: w podziale na szkoły, jak to miało miejsce w przypadku kolekcji rysunków, czy w układzie chronologicznym. Być może Lubomirski zdawał sobie sprawę, że zbiór nie jest jeszcze reprezentatywny, i dlatego nie podjął nawet próby jego uporządkowania w sporządzanych spisach i inventarzach. Jeszcze mniej powiedzieć możemy o zbiorze miniatur. Mimo że zawierał znakomite, wysokiej klasy obiekty, tylko ich część przyłączono do zbiorów ordynackich, pozostałe pozostawiając do dyspozycji rodziny, zapewne z myślą o swobodzie obdarowywania nimi jako pamiątkami rodzinnymi najbliższych krewnych i przyjaciół. Zbiór ten także wydaje się nieuporządkowany.

Oprócz kryterium artystycznego drugą, ważną cechą kolekcjonerstwa Lubomirskiego było gromadzenie dzieł i obiektów odnoszących się do historii Polski, i to najwyższej klasy, należących do królów polskich. Ten rys jego działalności wpisuje się w ogólny charakter, który przyjęły poczynania wielu polskich kolekcjonerów końca XVIII i XIX wieków.

Czy gromadząc swoje tak liczne zbiory, zakładał publiczne ich udostępnienie – tego nie wiemy. Dopiero w 1823 roku w umowie z Ossolińskim wyraził swoją wolę: „Jaśnie Oświecony Xiążę Henryk Lubomirski na Przeworsku, życząc sobie poświęcić przy Bibliotece Lwowskiej imienia Ossolińskich publicznemu użytkowi posiadane przez siebie do nauki i sztuk ściągające się zbiory i przedmioty (...)”⁹⁰. Jako człowiek światły i wiele podróżujący po Europie miał kontakt z najnowszymi ideami. Niewykluczone, że zapoznał się z pierwszymi na kontynencie muzeami publicznymi: British Museum, Lu-

90 *Kopia umowy Henryka Lubomirskiego o przekazaniu zbiorów*, ZNiO, DE-4028, k. 1, oryginał LNB.

wrem, muzeum w Kassel lub Berlinie. Z chwilą zawarcia układu z Ossolińskim bardzo zaangażował się w organizację zakładu jego imienia, remont i przebudowę zrujnowanego budynku pokarmelitańskiego, prowadzenie i wzbogacanie księgozbioru, powiększanie zbiorów muzealnych poprzez zwracanie się do ofiarności społeczeństwa i zakupy, udostępnienie pierwszej ekspozycji, wreszcie – starał się o zabezpieczenie finansowe Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Nie można też pominąć zainicjowania przez niego działalności wydawniczej Ossolineum, gdzie publikowano fundamentalne dzieła z zakresu literatury i historii Polski. Te wszystkie poczynania zjednały Lubomirskiemu ogromny szacunek, którym cieszył się wśród rodaków. Mimo że w życiu politycznym kraju nie odegrał żadnej znaczącej roli, wszystko, co uczynił na polu kolekcjonerstwa i rozwoju Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, stawia go w szeregu najwybitniejszych postaci zasłużonych dla kultury polskiej.

ORGANIZACJA WARSZAWSKIEGO RYNKU ANTYKWARYCZNEGO W ZAKRESIE NUMIZMATYKI NA PRZYKŁADZIE LICYTACJI KOLEKCJI MONET I MEDALI MICHAŁA HIERONIMA RADZIWIŁŁA W 1834 ROKU

Dzieje Radziwiłłowskich zbiorów artystycznych mieszczących się w Nieborowie i Arkadii¹, a dawniej także w rezydencjach należących do warszawskiego zespołu rezydencjonalnego: pałacach w Warszawie (przy ul. Przechodniej) oraz w podwarszawskiej Królikarni², od kilku pokoleń budzą zainteresowanie badaczy. Większość z nich koncentrowała się – co zrozumiałe – na kolekcjonerskiej działalności Heleny z Przeddzieckich (1753–1821)³, często pomijając działalność w tym zakresie Michała Hieronima Radziwiłła (1744–1831)⁴. Stało się tak głównie za sprawą czarnej

1 Wybór publikacji z ostatniego dwudziestolecia: T. Mikocki, *Collection de la princesse Radziwiłł. Les monuments antiques et antiquisants d'Arcadie et du château de Nieborów* (Archiwum Filologiczne KNoKA PAN LII), Wrocław 1995; T. Mikocki, *Arcadia in Poland. The 18th Century Radziwiłł Collection of Antique Sculpture. Its History and Present* [w:] *Arcadiana. Arcadia in Poland. An 18th Century Antique Garden and its Famous Sculptures*, T. Mikocki (red.), [Światowit Supplement Series A: ANTIQUITY, vol. I], Warsaw 1998, s. 15–25; W. Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej. Studium historyczne*, (Studia i materiały Ośrodka Ochrony Zabytkowego Krajobrazu. Ogrody 5(11)), Warszawa 1998; T. Mikocki, W. Piwkowski (red.), *Et in Arcadia ego. Muzeum księżny Heleny Radziwiłłowej*, (katalog wystawy w Świątyni Diany w Arkadii, maj – wrzesień 2001), Warszawa 2001; E. Jastrzębowska, *Niobe da Roma a Nieborów*, „Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts”, Römische Abteilung 2007, 113, s. 485–492; T. Grzybkowska, *Ogród Armidy arkadyjskiej – Heleny Radziwiłłowej*, „Rocznik Historii Sztuki” 2010, XXXV, s. 5–42; P. Jaworski, *Baby nieborowskie. Pochodzenie i funkcja*, „Cenne, Bezcenne/Utraczone” 2011, 3, s. 19–21.

2 P. Jaworski, *Antyk w Królikarni. Architektura i zbiory artystyczne*, „Rocznik Historii Sztuki” 2004, XXIX, s. 203–239.

3 A. Ryszkiewicz, *Radziwiłłowa Helena* [w:] *Polski Słownik Biograficzny* [dalej: PSB], 30, Wrocław 1987, s. 390–392.

4 K. Lesińska, *Radziwiłł Michał Hieronim* [w:] PSB, 30, s. 306–309.

legandy, która powstała wokół działalności politycznej księcia i jego ludzkich przywar⁵. Tymczasem pozbycie się tego rodzaju ocen w dyskursie na temat dziejów kolekcji nieborowskiej pozwala dostrzec w wojewodzie wileńskim twórcę cennych zbiorów artystycznych i biblioteki⁶, mocno zaangażowanego w działalność kolekcjonerską i tożącego na zakupy przedmiotów ogromne sumy pieniędzy, co stwarzało sprzyjające warunki także dla realizacji artystycznych ambicji jego małżonki. Dość przypomnieć, że wieś Łupia, w której Helena Radziwiłłowa założyła arcydzieło sztuki ogrodowej – Arkadię – w 1778 roku zakupiona została ze środków jej męża i formalnie była jego własnością⁷.

Kolekcja monet i medali Michała Hieronima Radziwiłła, składająca się z około 3000 egzemplarzy, należała do największych prywatnych zbiorów numizmatycznych w Polsce przełomu wieków XVIII i XIX. Jednocześnie, mimo znacznego zaawansowania w ostatnich dziesięcioleciach badań nad zbiorami nieborowskimi, do dziś pozostaje kolekcją niemal całkowicie za-

5 W jej utrwaleniu miał swój udział m.in. zafascynowany osobowością prababki Michał Piotr Radziwiłł, który znaczną część życia poświęcił przywróceniu świetności rezydencjom w Nieborowie i Arkadii: [M.P. Radziwiłł], *Ostatnia wojewodzina wileńska (Helena z Przeddziekich ks. Radziwiłłowa) przez X.M.R.*, Lwów 1892. Zob. także: K. Bartoszewicz, *Ostatnia Wojewodzina Wileńska* (Biblioteczka Historyczno-Geograficzna, nr 97), Warszawa s.a. [1928].

6 Za istotną w tym kontekście przyjąć należy opinię Jana Wegnera, który uznał Michała Hieronima Radziwiłła za jednego z najwybitniejszych kolekcjonerów dzieł sztuki w Polsce: J. Wegner, *Biblioteka nieborowska*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1960, 5, s. 213–266, tu: 213.

7 Wyraźnie mówi o tym zapis w inwentarzu dóbr nieborowskich sporządzony po śmierci księżnej, 31 października 1821 roku, na potrzeby toczącego się procesu spadkowego: „Podał dalej wspomniany Xiążę Jmć W[ojewod]ja W[ileńsk]i, że lubo dobra ziemskie Arkadya z przyległościami i należnościami w powiecie i obwodzie sochaczewskim W[ojewództw]ie mazowieckim położone z dozwolenia Jego przez Xiężnę Małżonkę Jego używane były, dobra te przecież z prawem własności do niego należą, na dowód czego okazał wykaz hipoteczny dóbr tychże, w Warszawie (...) wydany i że dobra powyższe na imię i własność Jego są zapisane objaśniający” (Archiwum Główne Akt Dawnych, Archiwum Radziwiłłów z Nieborowa (dalej: AGAD, ARN), sygn. 38, s. 63).

pomnianą⁸. Jednym z powodów takiego stanu rzeczy wydaje się trudność w identyfikacji numizmatów wchodzących niegdyś w skład kolekcji. Zbiór numizmatyczny wojewody wileńskiego został bowiem niemal w całości sprzedany w trakcie kilku licytacji zorganizowanych przez jego spadkobierców wiosną 1834 roku. Kolekcja zasilila liczne zbiory prywatne, m.in. Franciszka Potockiego, „który – jak pisał w *Numismatyce krajowej* Kazimierz Stężyński-Bandtkie – pierwsze w numismatyce naszej zajmuje miejsce”⁹.

Rozproszone ślady istnienia numizmatycznej kolekcji Michała Hieronima Radziwiłła, poprzez odnotowywanie proveniencji poszczególnych egzemplarzy monet, można spotkać jeszcze w wydanym zaledwie pięć lat po licytacji, wspomnianym dziele Stężyńskiego-Bandtkie¹⁰. Kilkadziesiąt lat później Antoni Ryszard, tworząc stosowne hasło w swoim *Albumie numizmatyków polskich*, miał już jednak pewne kłopoty z ustaleniem danych na temat właściciela kolekcji¹¹. Także w materiałach archiwalnych można odnaleźć jedy-

8 Por. nieliczne wzmianki w: J. Wegner, *Biblioteka nieborowska...*, op.cit., s. 214; T. Mikocki, *Najstarsze kolekcje starożytności w Polsce (lata 1750–1830)*, (Archiwum Filologiczne KNoKA PAN XLVI), Wrocław 1990, s. 62; P. Jaworski, *Antyk w Królikarni...*, op.cit., s. 227.

9 K.W. Stężyński-Bandtkie, *Numismatyka krajowa*, I, Warszawa 1839, s. II. Na temat zbiorów numizmatycznych Franciszka Potockiego zob. Z. Wdowiszewski, *Franciszek hr. Potocki i jego zbiór monet i medali w Warszawie*, „Wiadomości Numizmatyczne” 1961, 5, s. 139–149.

10 Ibidem, s. 37 [dukat gdański Augusta III]: „bardzo rzadki – na licytacji po xięciu Radziwiłła, wojewodzie wileńskim, sprzedano ten dukat w mojej obecności za złp. 50. Jest w zbiorze Hr. Fr. P.”; s. 80 [poczwórny dukat gdański z 1577 roku]: „był w zbiorze śp. Xięcia Radziwiłła”; s. 108 [talar czworograniasty z 1614 roku]: „na licytacji po Xięciu Radziwiłła, wojewodzie wileńskim, był sprzedany za złp. 30”; s. 146 [półtalar Władysława IV]: „jest u mnie, nabyty za złp. 20 na licytacji po xięciu Radziwiłła, wojewodzie wileńskim”; Ibidem, t. II, Warszawa 1840, s. 59: „W bogatym zbiorze monet i medali polskich Franciszka Hrabiego Potockiego jest sześciogroszówka gdańska bita w złocie, a która jest zupełnie podobną do niniejszego dukata; nabytą została na licytacji po xięciu Radziwiłła, wojewodzie wileńskim, za złp. 50”.

11 „Radziwiłł Michał Hieronim książę w Dreźnie [przekreślenia w oryginale – P.J.], zamiłowany zbieracz numizmatów, posiadał bogatą ich kolekcję, polskich monet i medali 897 sztuk, greckich rzymskich niemieckich koto 2000. Zbiór oszacowany na

nie pojedyncze wzmianki na temat nieborowskiej kolekcji monet i medali – np. warszawski starożytnik Józef Zellt w liście do Michała Piotra Radziwiłła oferował mu sprzedaż medali, „które zawiera szafka hebanowa okuta, pochodząca po Xięciu Wojewodzie Wileńskim – kupiona na licytacji w r. 1832”¹² [oczywista pomyłka w dacie – P.J.].

Tym niemniej w przypadku kolekcji monet i medali Michała Hieronima Radziwiłła dysponujemy dziś niezwykle cennym zestawem źródeł, dzięki którym stosunkowo dobrze możemy poznać zawartość samej kolekcji, jak również proces jej dezintegracji związany z wyprzedacją. Wspomniane źródła pozwalają tym samym pokusić się o sformułowanie szerszych wniosków na temat organizacji rynku antykwarycznego w zakresie numizmatyki funkcjonującego w Warszawie po upadku powstania listopadowego. W Archiwum Głównym Akt Dawnych, w części gospodarczej Archiwum Radziwiłłów z Nieborowa, przechowywany jest zeszyt zawierający unikatowy protokół licytacji monet i medali Michała Hieronima Radziwiłła z 1834 roku¹³. Protokół ten został drobiazgowo sporządzony w oparciu o drukowany katalog licytacji wydany anonimowo w języku francuskim¹⁴. W protokole tym odnotowane zostały w ujęciu tabelarycznym wszystkie numizmaty wystawione na sprzedaż wraz z numerami odzwierciedlającymi kolejność. Ponadto w dokumencie wyszczególniono: wagę każdego egzemplarza (rzecz bezcenna przy identyfikacji monet), oszacowanie jego wartości, sumę osiągniętą w trakcie

60.000 Złpols. [...] Umarł dn. 28 marca r. 1831 zostawiając wdowę Helenę z Przedzieckich i 4ch synów (...); A. Ryszard, *Album numizmatyków polskich oraz krótki przegląd ich prac i zbiorów numizmatycznych przez [--] w Krakowie r. 1881–1891* (rkps), Lwowska Naukowa Biblioteka im. Wasyla Stefanyka, Ukraina, Oddział Rękopisów, Zespół 5 (kopia kserograficzna w Gabinecie Numizmatycznym Zamku Królewskiego w Warszawie; kopia elektroniczna w zasobie Dolnośląskiej Biblioteki Cyfrowej: <http://www.dbc.wroc.pl/dlibra>). Por. wersję wcześniejszą hasła: MNK, Spuścizna A. Ryszarda, sygn. MN 934a, Materiały do Albumu numizmatyków polskich (1879).

12 AGAD, ARN, Korespondencja, seria II, teka 18, sygn. 1238 (b.d.).

13 AGAD, ARN, sygn. 248.2, Monety i medale [wystawione na licytację z wymienniem ich wartości, kupców i sum, jakie za ich sprzedaż uzyskano, 1834].

14 *Catalogue des diverses monnoies et médailles exposées à l'enchère par la masse de l'héritage du feu Prince Michel Radziwiłł Palatin de Vilna, Varsovie* (b.d.) [1834].

licytacji, a także nazwisko kupca. Całość zamyka tabela podsumowująca wyniki sprzedaży. Zapewne na podstawie tego protokołu została opracowana, niestety zaginiona dziś, lista wynikowa, której opublikowanie zapowiadano w regulaminie licytacji zamieszczonym we wstępie do drukowanego katalogu¹⁵. Kalendarz licytacji poszczególnych części kolekcji można odtworzyć na podstawie anonsów zamieszczanych w warszawskiej prasie codziennej.

I. Kolekcja monet i medali Michała Hieronima Radziwiłła

Nic pewnego nie wiadomo na temat źródeł pochodzenia monet i medali oraz sposobów ich pozyskania przez Michała Hieronima Radziwiłła. Także wymienione dokumenty nie dają w tej sprawie żadnych informacji. Można przypuszczać, że wojewoda wileński, po ubezwłasnowolnieniu ojca wychowywany na dworze Michała Kazimierza Radziwiłła „Rybeńko”¹⁶, własne zbiory, którymi wyposażał rezydencje przy ul. Przechodniej w Warszawie (1773), Nieborowie (1774) i Królikarni (1816), zbudował w znacznej mierze od podstaw¹⁷. Część z nich mógł zakupić w latach 1788–1789, gdy przebywał w Anglii, Paryżu i Strasburgu, oraz w okresie 1794–1798, w czasie pobytów w Petersburgu i Berlinie, gdzie wydał syna Antoniego za Fryderykę Dorotę Ludwikę, stryjeczną siostrę Fryderyka Wilhelma II¹⁸. Wiadomo, że z Francji, w której znalazł się w trakcie Wielkiej Rewolucji Francuskiej, przywiózł wiele obrazów do swej galerii, którą zasilił następnie w 1800 roku zakupami w Lipsku¹⁹. W bibliotece księcia znalazły się zespoły biblioteczne kupowane w antykwariatach i na aukcjach, m.in. prywatny księgozbiór

15 „Le journal officiel de l'Enchere pourra au besoin les informer du montant de l'adjudication”, ibidem, Avertissement. W Bibliografii XIX wieku Estreicher wymienia ten druk pod tytułem *Spis medalów i monet po śp. Michale Radziwille w Warszawie 15 kwietnia 1834 sprzedanych*.

16 K. Lesińska, *Radziwiłł Michał...*, op.cit., s. 306.

17 Por. J. Wegner, *Biblioteka nieborowska...*, op.cit., s. 217.

18 K. Lesińska, *Radziwiłł Michał...*, op.cit., s. 306–307.

19 Ibidem, s. 308.

L. Radziwiłł a. H. Grotowski			
1.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	2.11 60
2.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	2.2 59
3.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	2.3 58
4.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	2.4 57
Table Numismatique			
5.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	2.5 56
6.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	2.6 55
7.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	2.7 54
8.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	2.8 53
9.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	2.9 52
10.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	3.0 51
11.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	3.1 50
12.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	3.2 49
13.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	3.3 48
14.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	3.4 47
15.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	3.5 46
16.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	3.6 45
17.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	3.7 44
18.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	3.8 43
19.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	3.9 42
20.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	4.0 41
21.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	4.1 40
22.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	4.2 39
23.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	4.3 38
24.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	4.4 37
25.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	4.5 36
26.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	4.6 35
27.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	4.7 34
28.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	4.8 33
29.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	4.9 32
30.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	5.0 31
31.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	5.1 30
32.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	5.2 29
33.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	5.3 28
34.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	5.4 27
35.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	5.5 26
36.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	5.6 25
37.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	5.7 24
38.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	5.8 23
39.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	5.9 22
40.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	6.0 21
41.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	6.1 20
42.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	6.2 19
43.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	6.3 18
44.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	6.4 17
45.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	6.5 16
46.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	6.6 15
47.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	6.7 14
48.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	6.8 13
49.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	6.9 12
50.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	7.0 11
51.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	7.1 10
52.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	7.2 9
53.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	7.3 8
54.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	7.4 7
55.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	7.5 6
56.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	7.6 5
57.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	7.7 4
58.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	7.8 3
59.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	7.9 2
60.	1. Srebrna - 2. kopie srebrne	1.	8.0 1
Summa: 30 15 240 24 3 123 4 74 26			

1. Wykaz monet antycznych w protokole licytacji monet i medali Michała Hieronima Radziwiłła w 1834 roku, AGAD, ARN, sygn. 248.2 (fot. Archiwum Główne Akt Dawnych).

Ludwika XVIII czy nabyte w 1791 roku w Londynie książki Jeana Groliera i Thomasa Mañoliego²⁰. Ponadto pewną ilość numizmatów mógł kupić książkę od przyjezdnych antykwariuszy, w kontakcie z którymi pozostawała jego żona Helena z Przedzieckich²¹. Biorąc pod uwagę rozległe kontakty księcia i jego żony wśród koronowanych głów i najwyższych sfer towarzyskich Europy, można też założyć, że część monet i medali otrzymał on w darze. Prawdopodobnie w kolekcji Michała Hieronima Radziwiłła znajdowały się także znaleziska pochodzące z ziem polskich, w grupie monet antycznych zwraca bowiem uwagę szczególnie duża reprezentacja rzymskich denarów z okresu Antoninów

– charakterystyczna dla znalezisk monet rzymskich pochodzących z terenów środkowoeuropejskiego Barbaricum.

²⁰ Więcej na ten temat: J. Wegner, *Biblioteka nieborowska...*, op.cit., s. 221–222. Por. wstęp wydawcy L. P[otiera] w: *Catalogue des livres rares et précieux composant la bibliothèque de M. le Prince Sigismund Radziwill*, Paris 1865, s. VI–VII.

²¹ Na 25 października 1816 roku datowany jest list księżnej do męża informujący o mającym przybyć do Warszawy antykwariuszu, który – oprócz różnych starożytności – wioził antyczny sarkofag. Zob. A. Witz, *Dzieje jednego zabytku*, „Meander” 1970, 25, 5, s. 237–242, tu: 238; por. T. Mikocki, *Najstarsze kolekcje...*, op.cit., s. 58.

Numizmaty, przechowywane w specjalnie przeznaczonych do tego celu mahoniowych szafach²², Radziwiłł kazał przewieźć do zakupionego w 1816 roku pałacu w Królikarni. Według Franciszka Maksymiliana Sobieszczańskiego ów „wielki miłośnik obrazów i numizmatów umieścił je w tym pałacu i często w nim mieszkał”²³. Jeżeli wierzyć „Kłosom”, księżę „nową siedzibę zamienił na małe muzeum sztuki i archeologii”²⁴.

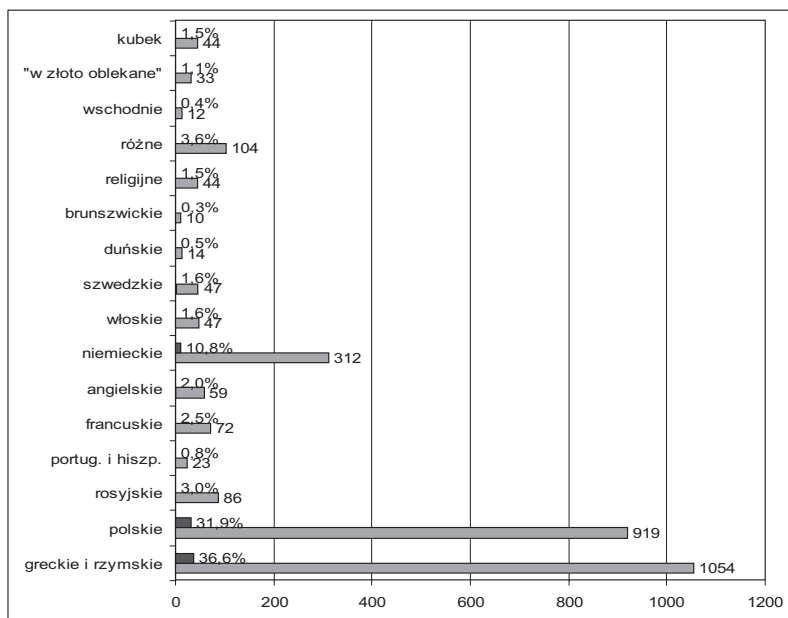


Tabela 1. Udział poszczególnych kategorii monet i medali w kolekcji Michała Hieronima Radziwiłła wystawionych na licytację w 1834 roku.

Kolekcja monet i medali Michała Hieronima Radziwiłła liczyła w 1834 roku, trzy lata po śmierci wojewody wileńskiego, gdy wystawiona została na sprzedaż w pałacu przy ul. Przechodniej, około 2880 monet i medali

22 „Szafy i pudzera do medali” wystawiono na licytację w 1834 roku, o czym świadczą wzmianki w prasie codziennej: „Kurier Warszawski” 1834, 124, s. 684; „Gazeta Codzienna”, 1834, 846 (dodatek), s. 6; Ibidem, 855, s. 4; Ibidem, 862 (dodatek), s. 6. Por. także przyp. 12.

23 F.M. Sobieszczański, *Królikarnia*, „Tygodnik Ilustrowany” 1862, 167, s. 222.

24 „Kłosy” 1879, 738, s. 123.

(tab. 1)²⁵. Monety greckie i rzymskie w liczbie 1054 egzemplarzy stanowiły największy odsetek w zbiorze, przewyższając nawet zespół monet i medali polskich liczący 919 sztuk. Trzecią grupę pod względem liczebności stanowiły numizmaty niemieckie (cesarskie, pruskie, saskie i inne). Pozostałe grupy reprezentowane były przez zespoły liczące od kilkunastu do kilkudziesięciu sztuk. Kolekcję uzupełniał „kubek srebrny nasadzany złotymi medalami w ilości szt. 44”²⁶. Z przedstawionych liczb niezbiecie wynika, że kolekcjonerska aktywność Michała Hieronima Radziwiłła w zakresie numizmatyki koncentrowała się głównie na wzbogacaniu działów numizmatyki antycznej i polskiej.

Wystawione na sprzedaż monety i medale uporządkowano według powszechnie wówczas stosowanej klasyfikacji uwzględniającej podział na trzy metale: złoto, srebro i brąz. Warto zaznaczyć, że ówczesne znaczenie pojęć „medal” i „moneta” różni się nieco od dzisiejszego. Przywołajmy tu objaśnienia jednego z naukowych autorytetów tamtych czasów, profesora Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego Feliksa Bentkowskiego: „(...) pod wyrazem *Numizmatu*, rozumiemy w ogóle wszelki kawałek kruszcu, jakiegokolwiek bądź kształtu, oznaczony godłami lub napisami, i przeznaczony, bądź do przechowania pamiątki jakowego czynu lub osoby (a wtenczas nazywa się *medalem*); bądź jako znak służący do zamiany w handlu lub w życiu społecznym, a wtenczas nazywa się *monetą* czyli pieniądzem. Greckie i rzymskie monety, jako wystawujące, prócz wizerunku osoby, faktu lub data historyczne, albo godła z obrzędów religijnych i t.p. są dla nas oraz medalami: i dla tego też w numizmatyce nazywają je pospolicie w ogólności medalami, lubo większa ich część była rzeczywiście monetami tylko”²⁷.

25 Por. *Kronika Emigracji Polskiej*, Paryż 1834, 1, s. 27: „zbiór numizmatów ś. p. X. Michała Radziwiłła woj. wil. wystawiony będzie na sprzedaż publiczną 15 maja 1834. Zawiera 3000 sztuk, między którymi 921 numizmatów polskich”. Porównanie protokołu licytacji z drukowanym katalogiem (por. wyżej) wykazuje pewne rozbieżności w liczbie monet znajdujących się w poszczególnych działach. Ponieważ protokół licytacji zawiera więcej monet niż katalog i przedstawia obiekty rzeczywiście poddane licytacji, wszelkie przytaczane tu dane liczbowe oparte zostały na tym dokumencie.

26 AGAD, ARN, sygn. 248.2, *Monety i medale...*, op.cit., s. 54.

27 F. Bentkowski, *Spis medalów polskich lub z dziejami krainy polskiej stycznych, w Gabiniecie Król. Alex. Uniwersytetu w Warszawie znajdujących się, tudzież ze zbiorów i pism rozmaitych lub podań zebrany i porządkiem lat ułożony*, Warszawa 1830, s. VI–VII.

Niewielka liczba monet brązowych w zbiorze Radziwiłła, a przy tym rezygnacja z zamieszczenia ich opisów w katalogu sprzedaży wynikają zapewne z takiego doboru egzemplarzy do kolekcji, aby zawierały możliwie jak najwięcej wysoko cenionych monet kruszczowych.

Najliczniejszy w zbiorze Michała Hieronima Radziwiłła zespół monet antycznych obejmował: medale złote, greckie i rzymskie, monety srebrne, greckie i rzymskie (w tym: monety „familii” rzymskich, medale cesarzy i monety cesarskich), medale brązowe, greckie i rzymskie²⁸. Monety greckie reprezentują przekrojowy zestaw krain greckich, poczynając od emisji Wielkiej Grecji i Sycylii (wraz z mennictwem punickim), na Egipcie kończąc. Najstarsze emisje greckie w zbiorze pochodziły z przełomu VI i V wieku przed naszą erą, najmłodsze – z I wieku przed naszą erą, choć można przypuszczać, że wśród zdawkowo opisanych monet brązowych znajdowały się również przykłady rzymskich emisji prowincjonalnych i autonomicznych miast greckich. Znaczącą część zbioru stanowiły monety władców macedońskich oraz Seleukidów, niewątpliwie jednak szeroki przekrój mennictwa zachodnich Greków uznać trzeba za najwartościowszą część omawianego zespołu. Zespół rzymskich monet republikańskich (tzw. familijnych) w kolekcji Michała Hieronima Radziwiłła liczył blisko 80 egzemplarzy, głównie denarów. Zdecydowanie najliczniejszy zespół stanowiły denary okresu pryncypatu (353 egzemplarze). Uwagę zwraca brak reprezentacji – z wyjątkiem 10 monet Konstantyna II – mennictwa późnorzymskiego i bizantyńskiego będący być może efektem sprzedania jakiejś części kolekcji przed rokiem 1834.

Kolekcja monet i medali Michała Hieronima Radziwiłła charakteryzowała się dużym rozmachem świadczącym o ambicji stworzenia zbioru możliwie szerokiego, zawierającego reprezentatywny przekrój mennictwa europejskiego, poczynając od Greków i Rzymian. Choć w tak zakrojonym programie kolekcji nie udało się Radziwiłłowi zbliżyć do kompletności w żadnym z zespołów monet, to jednak nie brakowało w niej numizma-

28 Dla porównania kolekcja Radziwiłłów z Nieświeża zawierała: „Ze starożytnych mało zapewne Greckich, więcej nierównie miedzianych Rzymskich, złotych niewięcej nad 20 i kilkaset srebrnych mniejszych”: J.[Ignacy] D[aniłowicz], *O medalach radziwiłłowskich i o gabinetach nieświeżskim i charkowskim*, Petersburg 1830, s. 2.

tów uznawanych za skrajnie rzadkie, także w dzisiejszych czasach. Na tle oświeceniowego kolekcjonerstwa w Polsce przełomu wieków XVIII i XIX należy uznać monety i medale ostatniego wojewody wileńskiego za jeden z najcenniejszych zbiorów w zakresie numizmatyki. Jego wysoką ocenę potwierdza udział w licytacji zorganizowanej w 1834 roku znanych kolekcjonerów i uczonych.

II. Wypzedaż kolekcji numizmatycznej Michała Hieronima Radziwiłła w 1834 roku

Ze wstępu do przywołanego wcześniej drukowanego katalogu licytacji monet i medali księcia wojewody można się dowiedzieć, że zawarte w nim opisy numizmatów polskich pochodzą z wydanego w Warszawie w 1830 roku dzieła Feliksa Bentkowskiego *Spis medalów polskich lub z dziejami krainy polskiej stycznych*²⁹. Autor katalogu pozostaje anonimowy, choć trudno oprzeć się wrażeniu, że mógł nim być sam Bentkowski, kierujący do czasu likwidacji Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego Gabinetem Numizmatycznym³⁰. Za sprawą rozległych kontaktów osobistych i wielkiego autorytetu, jakim cieszył się Feliks Bentkowski w środowisku numizmatycznym, stał się on cenionym pośrednikiem w zakupach numizmatycznych. Jak wyglądała tego rodzaju działalność, dowiadujemy się z listu skierowanego 4 kwietnia 1835 roku przez niejakiego Michalskiego do Bentkowskiego z Berlina, w imieniu mieszkającego tam na stałe znanego kolekcjonera monet, wnuka Michała Hieronima Wilhelma Radziwiłła (późniejszego prezesa Towarzystwa Numizmatycznego w Berlinie³¹): „(...) prosi Pana Xiążę dziś przeze mnie o objaśnienia bliższe co do medalów znajdujących się w składzie ubogich (...). Drugie polecenie tyczy

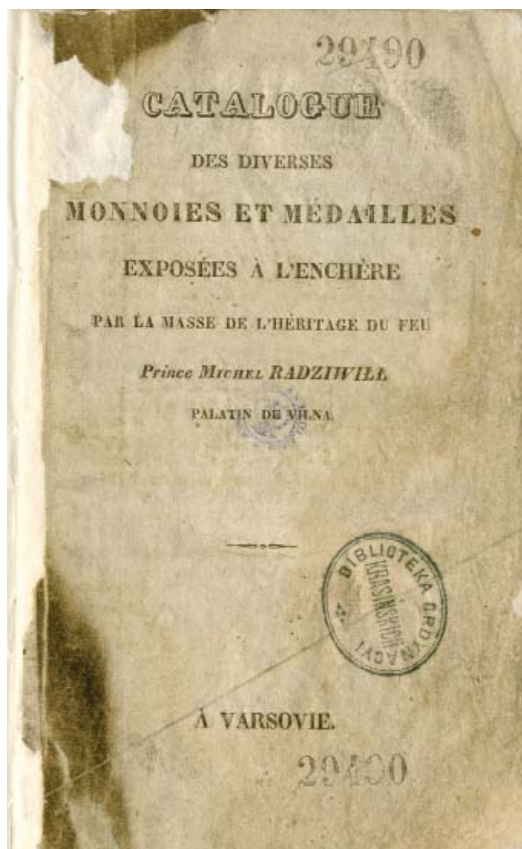
29 F. Bentkowski, *Spis medalów...*, op.cit.

30 J. Kolendo, *Kolekcja numizmatyczna Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego (1816–1831) i jej „konserwator”, profesor Feliks Bentkowski*, „Łódzki Numizmatyk” 1993, 22, s. 9–23; J. Kolendo, *Trzy kolekcje numizmatyczne na Uniwersytecie Warszawskim* [w:] *Art et educatio. Kultura artystyczna Uniwersytetu Warszawskiego*, J. Miziołek (red.), Warszawa 2003, s. 431–438.

31 A. Galos, Z. Zacharewicz, *Radziwiłł Wilhelm* [w:] *PSB*, 30, Wrocław 1987, s. 377.

się „monet polskich średniego wieku (...). Prosi więc Xiążę Pana czybyś się nie chciał podjąć trudu badania i nabywania onych. W tym przypadku przestałby Panu katalog monet, [które] już posiada i stworzyłby zaraz w Warszawie kredyt na fundusz kupna do dyspozycji Pańskiej”³².

W liście tym pada nazwa „składu ubogich” – w oczywisty sposób odnosząca się do znanej instytucji zajmującej się pośrednictwem, jaką był warszawski Sklep Ubogich. O jego ważnej roli w funkcjonowaniu rynku antykwarycznego w Warszawie świadczą liczne anonse prasowe³³ oraz wzmianki w korespondencji prowadzonej przez kolekcjonerów. Z regulaminu licytacji



2. Strona tytułowa katalogu sprzedaży kolekcji numizmatycznej Michała Hieronima Radziwiłła, Varsovie 1834 (fot. Biblioteka Narodowa w Warszawie).

32 Biblioteka Narodowa, Spuścizna F. Bentkowskiego, sygn. III.8915, k. 110.

33 Spośród wielu: „We wszystkich znaczniejszych miastach upowszechniony jest rodzaj handlu zupełnie dotąd dla naszej stolicy obcego, którym zatrudniają się tak zwani antykwariusze (...). Bywają (...) w Warszawie (...), np. w Sklepie Ubogich (...) wystawione na sprzedaż [starożytności]” – pisano w „Kurierze Warszawskim” 14 listopada 1830 roku (E. Moszoro, *Życie artystyczne w świetle prasy warszawskiej pierwszej połowy XIX wieku*, Źródła do dziejów sztuki polskiej, XIII, Wrocław 1962, s. 125). Por. także ogłoszenie „Kuriera Warszawskiego” z 30 grudnia 1840 roku: „W Sklepie Ubogich przyjmuje się przedpłatę na popiersie gipsowe ś.p. Teofila Janikowskiego, wykonane p[rzez] Tatarkiewiczą” (E. Moszoro, *Życie artystyczne...*, op.cit., s. 160).

kolekcji monet i medali Michała Hieronima Radziwiłła opublikowanego we wstępie do katalogu wiadomo, że przed licytacją – prowadzoną w obecności notariusza – numizmaty wystawione zostały do obejrzenia w pałacu na Wielopolu (przy ul. Przechodniej), a osoby nieuczestniczące bezpośrednio w licytacji mogły składać oferty za pośrednictwem warszawskich oficyn księgarskich (m.in. Natana Glücksberga³⁴, firmy Hugues i Kermen³⁵, Samuela Henryka Merzbacha³⁶, Gustawa Adolfa Sennewalda³⁷) oraz innych instytucji znanych z działalności antykwarycznej, takich właśnie jak Sklep Ubogich czy Biuro Informacyjne³⁸. Jak wynika z protokołu sprzedaży, szczególnie dużo numizmatów na licytacji w 1834 roku zakupił, w imieniu osób biorących udział drogą korespondencyjną, współorganizator sprzedaży i zarządca Sklepu Ubogich Konopacki.

A oto, jak w skrócie przedstawiało się kalendarium wyprzedaży majątku Michała Hieronima Radziwiłła. Sprzedaż pewnej części majątku ruchomego „na rzecz masy pozostałości”³⁹ po wojewodzie wileńskim miała miejsce już w 1833 roku⁴⁰, a wiosną roku następnego doszło do zintensyfikowania

34 E. Stodkowska, *Produkcja i rozprowadzanie wydawnictw w Królestwie Polskim w latach 1815–1830*, Warszawa 2003, s. 256–258 i passim. Za pośrednictwem Glücksberga sprzedano m.in. zbiór K. Wiesiołowskiego; por. E. Moszoro, *Życie artystyczne...*, op.cit., s. 108.

35 E. Stodkowska, *Produkcja i rozprowadzanie...*, op.cit., s. 258–259.

36 Ibidem, s. 265.

37 Wspólnik A. Brzeziny; Ibidem, s. 240–241.

38 Por. anons w „Kurierze warszawskim” z 29 września 1834 roku: „Kilkadziesiąt sztuk obrazów rzadkich (...) są do sprzedania. Biuro Informacyjne posiada ich spis z oznaczeniem ceny i wskaże, gdzie się znajdują” (E. Moszoro, *Życie artystyczne...*, op.cit., s. 132). Pośrednictwem w handlu antykwarycznym monetami trudniły się w Warszawie rozmaite sklepy, np. Handel Win i Korzeni C.G. Neubelta i Severina przy ul. Senatorskiej: „100 kilkadziesiąt numizmatów złotych i innych starych (...) jest do sprzedania w nowo założonym handlu naprzeciw Komisji Wojny u pp. C.G. Neubelt et Sewerin” („Kurier Warszawski” z 28 września 1830 roku, cyt. za: E. Moszoro, *Życie artystyczne...*, op.cit., s. 124).

39 „Kurier Warszawski” 1834, 124, s. 684.

40 Por. wzmiankę zamieszczoną 30 września 1833 roku w „Kurierze Warszawskim”; E. Moszoro, *Życie artystyczne...*, op.cit., s. 129.

tego proceduru⁴¹ i wyprzedaży kolekcji numizmatycznej. Warto dodać, że zorganizowana przez spadkobierców Radziwiłła sprzedaż cennej galerii malarstwa europejskiego, zgromadzonej w tym celu w pałacu w Królikarni, nie powiodła się⁴². Drukowany katalog galerii⁴³ opracował, opierając się na własnym spisie z 1831 roku⁴⁴, profesor Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego Antoni Blank.

28 kwietnia 1834 roku rozpoczęto publiczną licytację ruchomości w pałacu na Wielopolu⁴⁵, który równocześnie przeznaczono na trzyletnią dzierżawę⁴⁶. Sprzedaż kolekcji numizmatycznej rozpoczęła się 15 maja tegoż

41 „Do Warszawy przyjechali: (...) Owidzki Alojzy mecenas z Nieborowa”; „Korespondent” 1834, 96, s. 384 (10 kwietnia). Gazety codzienne w Warszawie zamieściły w tym okresie wiele podobnych anonsów.

42 T. Mikocki, *Najstarsze kolekcje...*, op.cit., s. 64.

43 A. Blank, *Galeria obrazów sławnych mistrzów z różnych szkół zebranych przez ś.p. Michała Hieronima Radziwiłła wojewodę wileńskiego teraz w Królikarni pod Warszawą wystawiony, ułożony i spisany*, Warszawa 1835.

44 AGAD, ARN, sygn. 805, Antoni Blank, *Katalog przedmiotów sztuk pięknych iako to: obrazy, rysunki, ryciny, architektura, mozaiki, miniatury, rzeźby znajdujące się w pałacu Królikarnia zwanym po pozostałości J.O.X. Radziwiłła Wojewody Wileńskiego*, 1831.

45 „Kurier Warszawski” 1834, 113, s. 616: „Zawiadamiam szanowną publiczność, iż prawnie zajęte ruchomości po ś.p. J.O. Xciu Michale Hieronimie dwóch imion Radziwiłła Woiewodzie Wileńskim, iako to: różne meble mahoniowe, obicia chińskie, koczki, karety, wazy srebrne, łyżki i noże srebrne, tabakierki, zegary brązowe, etc. tu w Warszawie przy ulicy Przechodniej w pałacu pod Nr 953, przez publiczną licytacją więcej dającym i przybicie otrzymującym a nadto nie odstępnie płacącemu w dniu 28 Kwietnia r.b. o godzinie 10 z rana i w dniach następnych, aż do ukończenia tejeże niezawodnie sprzedane będą”.

46 Ibidem: „W skutek prawnie dokonanego zajęcia, possessje tu w Warszawie przy ulicy Przechodniej pod Nrami 951, 952, 953 sytuowana, w trzyletnią dzierżawę poczynającą się od d. 1 lipca 1834 do dnia tego 1837 przede mną Komornikiem w miejscu powyższych nieruchomości w dniu 27 Maia r.b. o godzinie 10 z rana przez publiczną licytacją wypuszczone będą. Licytacją zacznie się od summy złp: 2000 rocznie ustanowionej. – Przystępujący do licytacji złoży Vadium złp: 700, o reszcie warunków w Kancelarji podpisanego Komornika w Warszawie przy ulicy Długiej pod Nr 587 przejrzeć można”.

roku od monet polskich i – jak dowiadujemy się z „Kuriera Warszawskiego” – trwała codziennie „o godzinie 4 z południa, wyjąwszy święta i soboty”⁴⁷. Zapowiedź licytacji monet antycznych odnajdujemy w „Kurierze Warszawskim” z 25 maja: „W dniu 26 i następnym b.m. i r. po sp. Xięciu Radziwille, sprzedawane będą medale i numizmata greckie i rzymskie. Licytacja zaczynać się będzie na medale od godziny 4 z południa, a od 3 do 4 godziny na różne ruchomości”⁴⁸.

Kolejnym etapem licytacji była sprzedaż numizmatów rosyjskich rozpoczęta 2 czerwca 1834 roku oraz portugalskich, hiszpańskich, francuskich, angielskich i niemieckich – w dniu 3 czerwca⁴⁹. Licytacja zorganizowana 9 czerwca przeznaczona została na sprzedaż monet i medali m.in.: włoskich, szwedzkich, duńskich, religijnych i wschodnich⁵⁰. Tego dnia wysta-

47 „Kurier Warszawski” 1834, 124, s. 684: „W tychże dniach od godziny 3 do 4 z południa poprzedzać będzie sprzedaż niektórych ruchomości do masy należących, iako to: pojazdów starych, kamieni ciosowych, okien gotowych ze szkłem czeskim, żaluzji, różnych sprzętów domowych, dywana dużego, bielizny stołowej, porcellany, fajansu angielskiego, szkła, globów, lanszaftów, niektórych mebli, szczególnież szafek i puzderek do medali, wreszcie różnych drobiazgów”.

48 „Kurier Warszawski” 1834, 842, s. 1.

49 „Gdy z powodu uroczystego święta w d. 29 b.m. nie można było przez pisma publiczne ogłosić nastąpić mianej w d. 30 b.m. licytacji na medale Rossyjskie, przeto podaje się do wiadomości, że w d. tymże 30 maja licytacji nie będzie; lecz takowa co do medalów i numizmatów Rossyjskich odbywać się będzie w d. 2 czerwca r.b. o godzinie 5 z południa; po wyprzedaniu których w d. 3 i następnym sprzedawać się będą porządkiem w katalogu umieszczonym różne medale zagraniczne portugalskie, hiszpańskie, francuskie, angielskie, austriackie, pruskie, saskie, różne niemieckie i inne; poprzednio od godziny w pół do czwartej do 5 sprzedawane będą różne ruchomości, mianowicie srebra, porcelana, fajans angielski, obrusy, globy, blaty, flizy marmurowe, szory z brązem, szafy na medale, kanapa, żyrandole, instrumenta dla dentystów, perspektywy, dywan, lustra i figury gipsowe, model wioski i różne drobiazgi (...)”; „Gazeta Codzienna” 1834, 846 (dodatek), s. 6.

50 „W dniu 9 czerwca i następnym (...) sprzedawane będą medale i numizmata (...): różne rzeczy niemieckiej, włoskiej, szwedzkiej, duńskiej, brunświckiej, religijnej, rozmaite, wschodnie, pudełko brązowych w złoto oblekanych, i kubek srebrny złotymi medalami wykładany. Od w pół do czwartej do piątej godziny sprzedawane będą (...): wazony porcelanowe, dywan wielki, gobeliny, obrusy, talerze srebrne,

wiono na sprzedaż także srebrny kubek wysadzany monetami. Monety, medale i ruchomości niesprzedane w pierwszym terminie, w tym antyczne monety brązowe i część srebrnych monet rzymskich, wystawiono na sprzedaż po obniżonej cenie na licytacji 16 czerwca⁵¹ (tab. 2). Można założyć, że nabywcy niesprzedanych w pierwszej turze monet srebrnych, którzy niejako podzielili się nimi, kupując je w dużych zespołach po cenie zbliżonej do wartości kruszcowej (co wynika z protokołu sprzedaży), mogli je następnie przetopić dla zysku, co nie było w tym czasie praktyką niezwykłą.

Kategorie monet	I tura			II tura		
	wycena	sprzedaż	różnica	wycena	sprzedaż	różnica
greckie złote	201,00	201,45	0,22%	-	-	-
rzymskie złote	894,00	1046,85	17,10%	-	-	-
greckie srebrne	809,40	1452,65	79,47%	-	-	-
rzymskie srebrne	96,90	141,45	45,98%	455,25	495,15	8,76%
rzymskie nieczytelne srebrne	-	-	-	270,60	276,15	2,05%
greckie i rzymskie brązowe	-	-	-	40,70	50,00	22,85%
Łącznie	2001,30	2842,40	42,03%	766,55	821,30	7,14%

Tabela 2. Procentowy poziom przebiccia cen wyjściowych dla poszczególnych kategorii monet antycznych w obu turach licytacji, według protokołu licytacji (AGAD, ARN, sygn. 248.2).

W grupie monet antycznych największym powodzeniem cieszyły się srebrne monety greckie oraz część rzymskich (tab. 2). Rekordowe przebiccie cen wyjściowych, bo liczące aż 650%, dotyczyło trudnej do zidentyfikowania monety Republiki kupionej w imieniu anonimowej osoby za

szafy na medale, maszyna do ognia, tabakierki, pierścienie, (...) lantszafty, perspektywy, sufit na płótnie malowany i różne drobiazgi"; „Gazeta Codzienna” 1834, 855, s. 4.

51 „W dniu 16 b.m. i następnych od godziny 5 z południa odbywać się będzie w dalszej kontynuacji licytacja medalów i numizmatów po cenie zniżonej, które (...) dotychczas sprzedanymi nie zostały. Zacznie się od medalów rosyjskich, po nich nastąpią polskie, a następnie różnych krajów podług porządku katalogu, na koniec rzymskie. Złote sztuki licytowane będą pojedynczo, srebrne zaś mogą być partjami licytowane; od godziny 4 do 5 przedawane będą ruchomości to jest pierścienie, tabakierki, szafy na medale, globy, dywan, ryciny i różne drobiazgi"; „Gazeta Codzienna” 1834, 862 (dodatek), s. 6.

pośrednictwem Sklepu Ubogich. Wśród osób biorących udział w licytacji monet antycznych Michała Hieronima Radziwiłła można, za sprawą zapisów sporządzonych w protokole licytacji, odnaleźć znane nazwiska, m.in. profesora Liceum Warszawskiego Jana Krzysztofa Stefazyusza (autora programu nauczania na kierunku filologicznym Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego z 1817 roku⁵², który nabył m.in. monetę Syrakuz), a także znanego warszawskiego kupca i kolekcjonera Augusta Doeplera, który był właścicielem bogatego zbioru numizmatycznego. Jak pisał Ireneusz Ichnatowicz: „(...) gdy trafił na cenny zbiór, zdarzało się, że płacił za niego kilkaset lub kilkadziesiąt tysięcy złotych lub dawał wieś i porządny dom”⁵³. Doepler w 1826 roku nabył za pośrednictwem księgarni Glücksberga znany zbiór Krzysztofa Wiesiołowskiego „złożony z numizmatów starożytnych, kamieni rżniętych i kolorowych”, obejmujący „najrzadsze zabytki (...) z czasu dawnej Grecji, Rzymu, Egiptu i Arabii (...)”⁵⁴, z którego zabytki glyptyki sprzedał do Petersburga w 1830 roku⁵⁵.

* * *

Naszkirowany tu obraz kolekcjonerskiej aktywności prowadzonej w stolicy Królestwa Polskiego po upadku powstania listopadowego zdaje się na pozór nie pasować do rozpowszechnionego wizerunku „nocy paskiewiczowskiej” jako trwającego blisko ćwierć wieku okresu cywilizacyjnej stagnacji i kulturowej zapaści. Rok 1831 słusznie przecież uznaje się za datę

52 J. Kolendo, *Archeologowie działający na Uniwersytecie Warszawskim w latach 1816–1915* [w:] *Dzieje archeologii na Uniwersytecie Warszawskim*, S.K. Kozłowski, J. Kolendo (red.), Warszawa 1993, s. 9–27, tu: 11.

53 I. Ichnatowicz, *Obyczaj wielkiej burżuazji warszawskiej w XIX wieku*, Warszawa 1971, s. 108.

54 Fragment ogłoszenia o sprzedaży zbioru zamieszczonego w „Kurierze Warszawskim” z 28 sierpnia 1826 roku (cyt. za: E. Moszoro, *Życie artystyczne...*, op.cit., s. 108).

55 „Kurier Warszawski” z 26 kwietnia 1830 roku odnotował: „Petersburski Gabinet Antyków nabył 64 sztuk kameów starożytnych za 80 000 złp. Od warszawskiego obywatela, W[ielmożnego] Deplera, posiadającego znaczny gabinet archeologiczny i numizmatyczny. Kamienie te pochodzą ze zbioru Śp. Wiesiołowskiego” (cyt. za: E. Moszoro, *Życie artystyczne...*, op.cit., s. 119).

przełomową dla kolekcjonerstwa w Królestwie Polskim. Represje za udział w powstaniu listopadowym dotknęły m.in. generała Ludwika Michała Paca, którego kolekcja uległa konfiskacie i rozproszeniu. Z obawy przed podobnymi represjami ukryto, a następnie wywieziono puławskie zbiory księżnej Izabeli Czartoryskiej. Dotkliwie konfiskaty dotknęły również zbiory zlikwidowanych instytucji naukowych – Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego i Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk. Konsekwencje powstania listopadowego zbiegły się w czasie ze śmiercią większości właścicieli powstałych wcześniej kolekcji, m.in. Michała Hieronima Radziwiłła w 1831 roku czy Izabeli Czartoryskiej i Ludwika Michała Paca w 1835 roku, a także – w konsekwencji – z migracjami lub rozpraszaniem niektórych zbiorów oraz z powolnymi, choć znaczącymi przemianami politycznymi, gospodarczymi i społecznymi mającymi wpływ na charakter kolekcjonerstwa w kolejnym jego okresie.

Z drugiej strony jednak – jest niepodważalnym faktem, że w Warszawie w tym samym czasie, gdy w trakcie śledztwa prowadzonego na polecenie Paskiewicza przez specjalną komisję pod przewodnictwem Andrieja Storożenki ujawniono część skrytek zawierających kolekcję przebywającego na wygnaniu generała Paca⁵⁶, przeprowadzona została profesjonalna wyprzedaż kolekcji ostatniego wojewody wileńskiego, ciesząca się ogromnym zainteresowaniem w środowisku kolekcjonerów. Nie ulega wątpliwości, że ta nowoczesna forma sprzedaży pojawiła się w Warszawie znacznie wcześniej, a importowano ją z Europy Zachodniej. Warszawski rynek numizmatyczny, będący częścią szerszej pojętego rynku antykwarycznego, oparty był w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku przede wszystkim na osobistych kontaktach między kolekcjonerami, składach księgarskich i biurach pośrednictwa ulokowanych w dużych miastach oraz na sieci pośredników. Dostarczał on przedmioty ze zbiorów wyprzedawanych przez spadkobierców zmarłych kolekcjonerów, a także znaleziska archeologiczne pochodzące przeważnie z najbliższej okolicy. Niewątpliwie ważną rolę informacyjną pełniły ogłoszenia zamieszczane w prasie codziennej.

56 J. Kaczkowski, *Konfiskaty na ziemiach polskich pod zaborem rosyjskim po powstaniach r. 1831 i 1863*, Warszawa 1918, s. 208–210.

Dopiero w ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku i na początku wieku XX możemy mówić o istnieniu w pełni ukształtowanego rynku antykwarecznego w zakresie numizmatyki opartego na wyspecjalizowanych sklepach i antykwariatach, by wymienić tylko słynny warszawski magazyn prowadzony przez kolekcjonera Gustawa Soubise-Bisiera. Polski rynek był już wówczas systematycznie penetrowany przez agentów europejskich domów aukcyjnych poszukujących tu m.in. obiektów na duże aukcje stacjonarne.

RODZINNA TRADYCJA, ROMANTYCZNE ZOBOWIĄZANIA I INDYWIDUALNE KONCEPCJE. UWAGI O KOLEKCJONERSTWIE ARYSTOKRACJI W WIELKOPOLSCE W DRUGIEJ POŁOWIE XIX WIEKU

W literaturze na temat polskiego kolekcjonerstwa pojawiają się stereotypowe przekonania w stosunku do kilku istotnych kolekcji na terenie Wielkopolski w drugiej połowie XIX wieku, których twórcy postrzegani są jako kontynuatorzy tradycji rodzinnych albo myśli kolekcjonerskiej wypracowanej na początku XIX stulecia w Puławach. Dotyczy to przede wszystkim trzech zbiorów: otwartego przez Jana hrabiego Działyńskiego „muzeum kórnickiego”, którego twórca uznawany jest za kontynuatora myśli ojca Tytusa Działyńskiego¹; kolekcji gołuchowskich Izabelli z Czartoryskich hrabiny

1 Kolekcja kórnicka za Jana hrabiego Działyńskiego nie doczekała się dotychczas wyczerpującej analizy. Działalność ojca Jana Tytusa Działyńskiego, pomysłodawcy przebudowy kórnickiego zamku i złożenia w nim artystycznych i historycznych zbiorów, posiada literaturę (J. Kaźmierczak, *Tytusa Działyńskiego zbiór pamiątek narodowych w Kórniku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 1980, IX, 112, s. 45–75; J. Kaźmierczak, *Funkcje ideowe Kórnickiej rezydencji Tytusa Działyńskiego*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” (dalej: PBK) 1976, 12, s. 49–63, B. Dolczewska, „Królewska” galeria obrazów Tytusa Działyńskiego, PBK 2009, 29, s. 249–266; T. Naganowski, *Gromadzenie pamiątek narodowych na zamku kórnickim w XIX w.*, PBK 1981, 18, s. 17–56; T. Naganowski, *Udostępnienie zbioru pamiątek historycznych w Kórniku w okresie zaborów*, PBK 1982, 19, s. 111–159). Część z tych opracowań ogólnie dotyczy zbiorów na zamku kórnickim i opisuje zarówno zakupy Tytusa, jak i Jana (chodzi tu o prace małżeństwa Barbary i Zygmunta Dolczewskich, opiekunów kórnickich zbiorów, którzy napisali wiele tekstów o zabytkach wchodzących w skład kolekcji kórnickich. Por. B. Dolczewska, *Zabytkowe złotnictwo w zbiorach kórnickich*, PBK 1979, 15, s. 25–41; B. Dolczewska, Z. Dolczewski, *Historia zbrojowni zamkowej*, PBK 2007, 28, s. 184–215). Pomiedzy opracowaniami na temat kolekcjonerstwa Tytusa a poświęconymi działalności Jana w tym względzie zachodzi więc dysproporcja. Jeśli Jan postrzegany jest samodzielnie, to zazwyczaj jako kontynuator myśli rodzica (B. Dolczewska, *Muzealne nabytki Jana Działyńskiego dla Kórnika [w:] Izabella i Jan Działyńscy. Mecenasi kultury*, B. Wysocka (red.), Gołuchów – Kórnik 2004, s. 71–98). Por. również: K. Kludkiewicz, *Kolekcjoner na rozdrożach. Jan Działyński i kórnicka kolekcja dzieł sztuki w drugiej połowie XIX wieku*

Działyńskiej postrzeganych jako kontynuacja puławskiej kolekcji jej babki²; galerii rogałińskiej Edwarda Aleksandra hrabiego Raczyńskiego uznawanej za wyraz umiłowania ojczyzny i hołd złożony rodzimej sztuce³.

– *ekspozycja pomiędzy romantycznym duchem patriotyzmu a nowoczesnym ujęciem naukowym*, „RIHA Journal” 2011, 0021, <http://www.riha-journal.org/articles/2011/2011-apr-jun/kludkiewicz-kolekcjoner-na-rozdrozach> [dostęp: 20 maja 2014].

2 Podstawowym opracowaniem dotyczącym kolekcjonerstwa Izabelli z Czartoryskich hrabiny Działyńskiej jest dotąd tekst Teresy Jakimowicz (T. Jakimowicz, *Od kolekcji „curiosités artistiques” ku Muzeum. Zbiarstwo artystyczne Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej w latach 1852–1899*, „Studia Muzealne – Muzeum Narodowe w Poznaniu” 1982, 13, s. 15–73). Badaczka jako pierwsza opisała i scharakteryzowała kolekcje właścicielki Gołuchowa, wskazała źródła archiwalne na ich temat oraz dołączyła obszerne aneksy ze spisami obiektów. Autorka poruszyła w artykule wiele istotnych kwestii na temat kolekcjonerstwa i sformułowała pogląd o tym, że zamek kolekcjonerki od początku miał być w całości muzeum i nie miał pełnić funkcji mieszkalnych (T. Jakimowicz, *Ekspozycja muzealna na zamku w Gołuchowie (uwarunkowania historyczne oraz potrzeby i możliwości współczesne)*, „Rocznik Historii Sztuki” 1984, XIV, s. 316–320). Mimo że ten pogląd został później zakwestionowany (J. Skuratowicz, *Dwory i pałace w Wielkim Księstwie Poznańskim*, Poznań 1981, s. 82–84; R. Kaśinowska, *Gołuchów. Rezydencja magnacka w świetle źródeł*, Gołuchów 2006), to niestety w literaturze najnowszej nadal pojawiają się opinie o tym, że Izabella Działyńska przebudowała gołuchowski zamek na muzeum. A powtarzanie takich opinii w kolejnych opracowaniach zupełnie fałszuje obraz kolekcjonerstwa hrabiny. Por. M. Kuhnke, *Gołuchów. Historia stworzenia i rozproszenia kolekcji. Cz. 1*, „Cenne, Bezcenne, Utracone” 2002, 6, s. 7; G. Bąbiak, *Sobie, ojczyźnie czy potomności... Wybrane problemy mecenatu kulturalnego elit na ziemiach polskich w XIX wieku*, Warszawa 2010, s. 362.

3 Uznawanie rogałińskiej galerii za wyraz patriotycznych przekonań jej fundatora wynika najczęściej z tego, że badacze skupiają uwagę na wchodzącej w jej skład kolekcji malarstwa polskiego. Kolekcja malarstwa europejskiego jest uznawana za tło dla zbioru malarstwa polskiego, a w najlepszym razie za odrębny człon galerii. Por. M. Gołąb, *Zbiory polskie i działalność publiczna Raczyńskiego* [w:] *Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego*, A. Ławniczakowa (red.), Poznań, 1997–1998, s. XLIII–LI; M.P. Michałowski, *Kolekcja malarstwa europejskiego* [w:] *Galeria Rogalińska...*, op.cit., s. LII–LXII; E. Leszczyńska, *Rezydencja Raczyńskich w Rogalinie. Od wielkopańskiej siedziby do „żywego muzeum”* [w:] *Muzea – rezydencje w Pol-*

Przywołanym kolekcjonerom na pewno nie można odmówić gorącego patriotyzmu, jednak ich koncepcje kolekcjonerskie były bardzo wyraźnie związane z praktykami zbieraczy europejskich drugiej połowy XIX wieku, sami zaś – wykształceni zazwyczaj w guście zachodnich przemian kolekcjonerskich – nierzadko naśladowali wzorce europejskie bądź konstruowali własne zbiory zgodnie z autorską koncepcją. W ich działaniach można odnaleźć świadome budowanie relacji ze zbiorami przodków. Relacje te jednak bynajmniej nie kształtowały się jako kontynuacja zamiarów i myśli poprzedników, a raczej jako podjęcie z nimi dyskusji. W niniejszym tekście proponuję spojrzenie na trzy ważne kolekcje arystokratyczne na terenie Wielkopolski przez pryzmat osobistych doświadczeń ich twórców, ich przekonania i koncepcji, i odnalezienie w ich kreacjach kolekcjonerskich nowego podejścia do tradycji rodowej oraz tradycji polskiego romantycznego zbieractwa z pierwszej połowy XIX wieku.

* * *

Kolekcjonerska aktywność Jana hrabiego Działyńskiego (1829–1880) wiązana jest zazwyczaj z jego działalnością patriotyczną⁴, którą skonstruowanie „muzeum” polskich zabytków na zamku kórnickim miało uzupełniać. W 1861 roku, po śmierci Tytusa hrabiego Działyńskiego (1796–1861), jego jedyny syn Jan odziedziczył majątek kórnicki. Na zamku znajdowała się wówczas kolekcja dzieł sztuki w znacznej mierze odziedziczona po przodkach i rozbudowana następnie przez Tytusa. Jan dokonał również zakupów, które można określić mianem kontynuacji nabytków ojcowskich. Zbiór złotnictwa i pasów kontuszowych wzbogacił o kilka pojedynczych nabytków⁵, a zgro-

sce. *Materiały sesji naukowej zorganizowanej w Muzeum Zamoyskich w Kozłówce 14–16 października 2004*, K. Kornacki (red.), Kozłówka 2004, s. 273–298.

4 Więcej na ten temat w biografii Jana Działyńskiego: A. Mężyński, *Jan Działyński 1829–1880*, Wrocław 1987. Por. również: J. Jajor, *Udział Jana Działyńskiego w powstaniu styczniowym* [w:] *W stulecie śmierci Jana Działyńskiego*, Poznań 1980, s. 48–64; A. Mężyński, *Działalność wydawnicza Jana Działyńskiego*, PBK 1978, 14, s. 77–120; A. Marciniak, *Rola Jana Działyńskiego w rozwoju poznańskiego środowiska naukowego* [w:] *W stulecie...*, op.cit., s. 92–105; Z. Grot, *Działalność poselska Jana Działyńskiego* [w:] *W stulecie...*, op.cit., s. 34–47.

5 B. Dolczewska, *Muzealne nabytki...*, op.cit., s. 81.

madzone przez Tytusa uzbrojenie z XVII wieku i początku XVIII stulecia poszerzył o kilkadziesiąt egzemplarzy, zwłaszcza broni białej⁶. Należy również wspomnieć, że Jan Działyński powiększył skromny zbiór grafiki Tytusa, jednak ta kolekcja – niezinventaryzowana, a nawet nieposegregowana – przechowywana była w kórnickiej bibliotece i w ogóle jej nie udostępniano⁷.

Główną zasługą nowego właściciela Kórnicka było przede wszystkim rozmieszczenie rodzinnej kolekcji w odpowiednim, służącym do jej ekspozycji miejscu na zamku oraz udostępnienie jej publiczności jako „kórnickiego muzeum”. Należy wyraźnie zaznaczyć, że wbrew rozpowszechnionej opinii to nie Tytus, a właśnie Jan Działyński, odziedziczywszy w 1861 roku bibliotekę i zbiory dzieł sztuki oraz pamiątek historycznych, samodzielnie postanowił przeznaczyć jedną z sal kórnickiego zamku na muzeum⁸ oraz jako pierwszy właściciel zbiorów udostępnił je publiczności⁹, opracowując sposób ich ekspozycji.

Dla prezentacji zabytków wybrał Salę Mauretańską na piętrze. Kiedy przejmował zamek kórnicki w 1861 roku, w miejscu przyszłej sali były dwie autonomiczne przestrzenie. Pierwszą, zbliżoną do kwadratu, obiegała z trzech stron galerijka wzniesiona na słupach oraz arkadach o mauretańskich formach i zabezpieczona od zewnątrz ażurową balustradą, dostępna była ona od dołu sali dzięki krętym, żeliwnym schodkom. Ściany pod galerijką obudowano wysokimi szafami z półkami ustawionymi na głębszych szafkach-postumentach kryjących w sobie również półki. Zarówno te regały,

6 B. Dolczewska, Z. Dolczewski, *Historia zbrojowni...*, op.cit., s. 200–201. Autorzy wskazują również na to, że Jan Działyński w zasadzie samodzielnie skonstruował kolekcję broni palnej. Najprawdopodobniej jednak nie eksponował jej egzemplarzy w Sali Mauretańskiej.

7 Por. B. Dolczewska, *Muzealne nabytki...*, op.cit., s. 85–94; A. Chyczewska, *Kórnicki zbiór graficzny*, PBK 1979, 15, s. 43–62.

8 W korespondencji Jan Działyński używał określenia „muzeum kórnickie” w odniesieniu do swoich zbiorów. Przykładowo por. *List Jana Działyńskiego do Józefa Rustejki z października 1871 r.*, Biblioteka Kórnicka 7449, k. 80; *List Jana Działyńskiego do J. Rustejki z ok. 1872 r.*, Biblioteka Kórnicka 7449, k. 158–159.

9 Zbiory udostępnione były jedynie rodzinie i zaproszonym gościom, których wprowadzał po muzeum sam gospodarz. Por. T. Naganowski, *Udostępnianie...*, op.cit., s. 146.

jak i zapewne podobne szafy stojące powyżej na galeryjce miały służyć do przechowywania książek¹⁰. Druga część sali, nieco węższa i dłuższa, była od pierwszej oddzielona kolumnadą, która podtrzymywała przylegający od tej strony fragment galeryjki. W tej części górne partie ścian zostały ozdobione herbami Rzeczypospolitej Obojga Narodów, Korony, Litwy i terytoriów do nich należących lub od nich uzależnionych.

Nowy właściciel zmienił projekt dekoracji opracowany przez swojego poprzednika. Przede wszystkim zrezygnował z zamówionych malowanych herbów województw, przerywając w ten sposób dekoracyjny system herbowy¹¹. Ponadto zmienił przeznaczenie sali – pierwotnie miała tu być biblioteka. Tę jednak umieścił na poddaszu, które zresztą wykańczano i rozplanowano już zgodnie z jego koncepcją. Salę Mauretańską przeznaczył w 1861 roku wyłącznie na cel muzealny¹².

Wyobrażenie o tym, jak wyglądała ekspozycja w Sali Mauretańskiej za życia Jana, możemy oprzeć na kilku źródłach. Pierwszym jest spis sek-

10 Wybudowana i dekorowana zgodnie z koncepcją Tytusa reprezentacyjna sala na piętrze od początku przeznaczona była przez fundatora na bibliotekę oraz miejsce przechowania narodowych pamiątek.

11 Zaprojektowana przez Tytusa dekoracja sali łączyła w sobie elementy zaczerpnięte ze sztuki mauretańskiej (dziedzińca pałacu w Alhambrze) oraz program narodowościowy objawiający się w herbach ziem wchodzących w skład przedrozbiorowej Rzeczypospolitej. Na pozór zaskakujące połączenie motywów dekoracyjnych miało się wiązać z podstępnie ukrytym znaczeniem zawartego w zamku przesłania. Sala Mauretańska, choć chroniona warownymi murami kórnickiego zamku, na zewnątrz otoczona była wrogą przemocą jak „Alhambra – muzułmańska oaza w środku chrześcijańskich ziem – memento dzielnego, inteligentnego, pełnego fantazji i wdzięku narodu, który zdobywał, rządził i chociaż uległ w walce, czeka na swoje odrodzenie”. Por. A. Whelan, *Kórnik, Alhambra i romantyczny ideał. O motywach orientalnych w architekturze rezydencji Tytusa Działyńskiego*, PBK 1986, 21, s. 11–33.

12 Urządzone przez Jana Działyńskiego muzeum przetrwało w niezmiennym kształcie do jego powrotu z emigracji w 1869 roku. Po śmierci Jana przeprowadzono generalny remont zamku, w trakcie którego została również rozebrana południowa ściana sali muzealnej. W 1893 roku, po zakończeniu prac na nowo zorganizowano muzeum – nawiązujące wystrojem do ekspozycji z czasów Jana Działyńskiego. Por. R. Kąsinowska, *Zamek w Kórniku*, Kórnik 1998, s. 162.

westracyjny z 1863 roku, sporządzony po zajęciu majątku Jana przez władze pruskie za udział właściciela w powstaniu styczniowym¹³. Drugim źródłem są zachowane fotografie wnętrza wykonane w latach 1910 i 1916. Te pierwsze zostały wykorzystane w książce *Dwory i pałace wielkopolskie* Kazimierza Rucińskiego wydanej w 1913 roku. Do tych drugich objaśnienia napisał ówczesny opiekun zbiorów Zygmunt Celichowski¹⁴. Opierając się na wskazanych źródłach, można dokonać opisu i analizy ekspozycji „muzeum kórnickiego”.

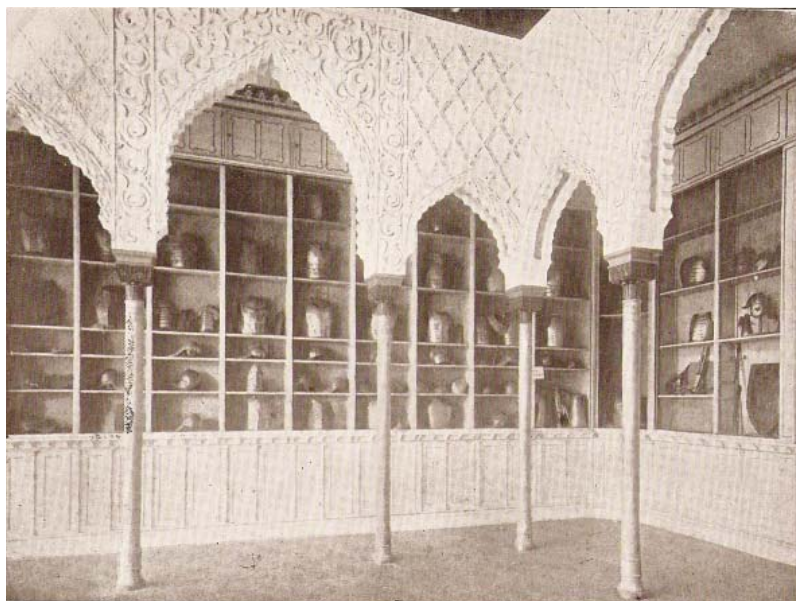
Pierwsza część sali muzealnej stanowiła pałacową zbrojownię, a więc pomieszczenie popularne i organizowane w pierwszej połowie XIX wieku w wielu polskich pałacach. W Wielkopolsce przykładami tego typu wnętrza były zbrojownie w Rogalinie i Posadowie¹⁵. W Kórniku jednak ekspozycja zaaranżowana została dosyć niekonwencjonalnie (il. 1). „Przy szafie, po prawej stronie od wejścia, stoją szafy z otwartymi przegrodami, w których ustawione są zbroje polskie” – podaje Celichowski¹⁶. Nie ulega wątpliwości, że rozłożenie części uzbrojenia w przegrodach bibliotecznych szaf zostało poniekąd wymuszone wprowadzonym częściowo w życie pomysłem Tytusa na umeblowanie tego wnętrza. Wbudowane za jego czasów wysokie szafy z odpowiednio współgrającymi z dekoracją wnętrza motywami mauretańskimi miały mieścić księgozbiór kórnicki. Rozmieszczenie w nich zabytków uzbrojenia odebrało ekspozycji kórnickiej bardzo istotnej w każdej zbrojowni malowniczości, której nadają jej poustawiane zbroje i porozwieszane wokół nich egzemplarze broni. W Kórniku roz-

13 *Verhandelt Schloss Kurnik im 23 Juni 1863*, Biblioteka Kórnicka, 3367, k. 1–12.

14 Z. Celichowski, *Zamek kórnicki z objaśnieniami do przezroczy*, Poznań 1916.

15 Por. J. Pych, *Rezydencje ziemiańskie w Wielkim Księstwie Poznańskim – strażnice narodowych tradycji (funkcje ideowe „miejsz trofealnych”)* [w:] *Materiały z sesji naukowej z okazji 60-lecia Muzeum Zamkowego w Pszczynie 11–12 maja 2006 r.*, Pszczyna 2010, s. 333–354. Na temat zbrojowni rogalińskiej: E. Leszczyńska, *Skarbnica pamiątek wielkopolskich, czyli rzecz o zbrojowni w Rogalinie* [w:] *Edward i Atanazy Raczyńscy. Dzieła – osobowości – wybory – epoka*, A.S. Labuda, M. Mencfel, W. Suchocki (red.), Poznań 2011, s. 145–162; M. Mencfel, *Theatrum memoriae. Edwarda Raczyńskiego zbrojownia w pałacu rogalińskim* [w:] *Edward i Atanazy...*, op.cit., s. 127–144.

16 Z. Celichowski, *Zamek kórnicki...*, op.cit.



1. Zamek w Kórniku – Sala Mauretańska – część I „Zbrojownia”, fotografia z: K. Ruciński, *Dwory i pałace wielkopolskie*, Poznań 1913.

członkowane części zbroi sprawiały wrażenie dziwnie odseparowanych fragmentów, które oko widza przyzwyczajone było oglądać jako całość. Z drugiej jednak strony – to odseparowanie pomagało w bliższym zbadaniu ich szczegółów. Uporządkowanie czy wręcz – narzucające się w tym przypadku słowo – uszeregowanie tych elementów dodatkowo podkreślały równe podziały bibliotecznych półek. Przecinające się pod kątem prostym poziome i pionowe linie podziału przegródek szaf tworzyły efekt odbiegający zarówno od pałacowych zbrojowni pierwszej połowy XIX wieku, jak i od typowej ekspozycji wystawienniczej na ziemiach polskich owego czasu, podkreślającej barwny charakter prezentowanych zbiorów. Przykładów takich aranżacji dostarczają krakowska wystawa starożytności z 1858 roku i ukazujące jej wnętrze litografie Henryka Waltera¹⁷ oraz pełne

17 *Wystawa starożytności w Krakowie w pałacu XX. Lubomirskich*, litografie H. Waltera, Kraków 1859. Poszczególne eksponaty pokazane na tej wystawie dokumentuje: K. Beyer, *Album fotograficzne wystawy starożytności i zabytków sztuki, urządzonej przez c. k. Towarzystwo Naukowe w Krakowie 1858 i 1859 r.*, Warszawa 1859.

przepychu wnętrza wystawy jubileuszowej poświęconej czasom Jana III w Krakowie w 1883 roku¹⁸.



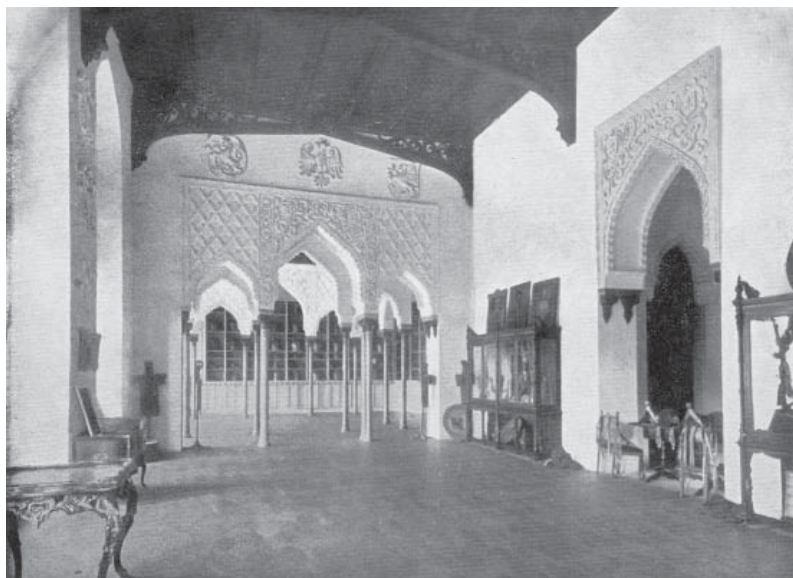
2. Zamek w Kórniku – Sala Mauretańska – widok spod galerii na część II i część III sali, fotografia z: Z. Celichowski, *Zamek kórnicki z objaśnieniami do przeźroczy*, Poznań 1916.

Pierwsza część muzealnej sali – zbrojownia – wprowadzała widza w charakter kórnickich zbiorów. Wyjście spod galerii sprawiało, że zwiedzający kierował swój wzrok bezpośrednio na przeciwną ścianę zamykającą muzealną przestrzeń (il. 2). Do ściany tej przytwierdzono listwę, na której zawieszono kilkadziesiąt egzemplarzy broni białej. Widok ten wzbudza skojarzenia z obrazem wejściowym, a więc szeregiem przegródek szaf bibliotecznych. Horizontalny

akcent, który stanowi listwa, nawiązuje do pierwszej przestrzeni muzeum, jednocześnie wskazując jej granice. Rozmieszczonym po jednej stronie sali zbrojom i ich elementom odpowiadają rozwieszone po drugiej stronie przykłady broni.

Pomiędzy orężem i uzbrojeniem otwierającymi i zamykającymi muzealną przestrzeń odnajdziemy przykłady zabytków innych kolekcjonerskich zamiłowań Działyńskich (il. 3). W drugiej części sali, przy ścianie naprzeciw okna, znalazły się dwie podwójne szafy wypełnione przedmiotami z kolekcji złotnictwa, srebrne naczynia, stare szkatułki. Na szafach stały porozkładane obrazy, głównie portrety – prawdopodobnie reprezentacyjne przedsta-

18 *Zabytki XVII wieku. Wystawa jubileuszowa Jana III w Krakowie 1883*, Kraków 1884. Por. również: I. Skąpska-Święcicka, *Początki wystaw artystycznych w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 1970, XLI, s. 29–56; K. Kłudkiewicz, *Pałacowy przepych dostępny dla każdego. Ekspozycje polskich wystaw zabytków i starożytności w drugiej połowie XIX wieku*, „Wolę Oko. Półrocznik Historii Sztuki” 2011, 1, s. 102–121.



3. Zamek w Kórniku – Sala Mauretańska – część II, fotografia z: K. Ruciński, *Dwory i pałace wielkopolskie*, Poznań 1913.

wienia władców¹⁹. We wnętrzu otworu drzwiowego prowadzącego do pokoju przy muzeum wyeksponowano siodła i części uprzęży.

Rozmieszczone w drugiej części sali zabytki pogrupowano więc, przyjmując za kryterium ich przeznaczenie. Przypominało to ekspozycje powszechnych wystaw w Paryżu, zwłaszcza tej z 1867 roku²⁰, podczas której

19 Jest to hipoteza oparta na analizie spisu przedmiotów muzealnych sporządzonego przez Jana Działyńskiego z około 1878 roku, Biblioteka Kórnicka, 7469, k. 1–17. Jego charakter pozwala domniemywać, że Jan Działyński mógł sporządzać swoje zapiski w Sali Mauretańskiej przed wysłaniem niektórych zabytków na paryską wystawę powszechną w 1878 roku.

20 *Exposition Universelle de 1867* (ilustrowany album), cz. 1, Paris, 1867; *Exposition Universelle de 1867* (ilustrowany album), cz. 2, Paris 1867; L. Brisse, *Album de l'exposition universelle dédié à S. A. I. le prince Napoléon*, t. 1–3, Paris 1856; V. Newhouse, *Art and the Power of Placement*, New York 2005; *Les expositions Universelles à Paris de 1855 à 1937*, B. de Andia (éd.), Paris 2005; *Le livre des expositions 1851–1989* (katalog wystawy), Paris 1983; B. Schroeder-Gudehus, A. Rasmussen, *Les fastes du Progres. Le Guide des expositions Universelles 1851–1992*, Paris 1992; M. Worner, *Die Welt an einem Ort. Illustrierte Geschichte der Weltausstellungen*, Berlin 2000.

w prezentowaniu sztuki dawnej szczególnie nacisk kładziono na przejrzysty układ posegregowanych eksponatów, zamkniętych w przeważającej części w gablotach bądź eksponowanych pojedynczo na podpórkach, stołach i postumentach. Działyński organizował ekspozycje zbiorów antycznych własnych i małżonki na paryskiej wystawie w 1867 roku²¹. Na wystawie powszechnej w 1878 roku pokazał już zbiory kórnickie i również własnoręcznie zajmował się ich rozmieszczeniem w szafach i gablotach w pałacu Trocadéro. Ekspozycją dzieł sztuki dawnej zarządzał wówczas znany blisko Działyńskiemu Henri de Longpérier (1816–1882)²², którego aranżacje miały podkreślać nowe spojrzenia na eksponaty. Ważny był przejrzysty sposób prezentowania zabytków, który szedł w parze z naukowym podejściem do pokazywanej materii.

Podobnie było w Kórniku: siodła, rzędy, części uprząży umieszczone zostały w jednym miejscu, a zabytki złotnictwa, naczynia, przedmioty kosztowne – w przeszklonych szafach. Jedynie ustawione w całej sali fragmenty uzbrojenia wprowadzały urozmaicenie do tej podzielonej na zbiory ekspozycji i sprawiały, że w całej przestrzeni można było odczuć dominujący charakter zbioru militariów. Dzięki takiej aranżacji Sala Mauretańska jawi się więc jako nowa redakcja funkcjonującej w pierwszej połowie XIX wieku pa-

21 *List Jana Działyńskiego do Izabelli Działyńskiej [b.d.]*, Biblioteka Kórnicka 7339, k. 237.

22 H.A. Prevost de Longpérier był autorem pierwszej, wydanej w 1868 roku, publikacji na temat paryskiego zbioru waz antycznych Jana Działyńskiego (H. de Longpérier, *Vases peints inédits à la collection Dzialynski*, „Revue Archeologique” 1868, XVII, s. 345–354). Jako kustosz działu starożytności i rzeźby w Luwrze, numizmatyk i znawca antyku, od 1847 roku rozbudowywał kolekcję archeologiczną głównego muzeum Francji i sporządzał na bieżąco katalogi jego zbiorów. Por. A. Caubet, *Adrien de Longpérier [w:] Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, P. Sénéchal, C. Barbillon (éd.), Paris, strona internetowa : Institut National l'Histoire de l'Art, <http://www.inha.fr/spip.php?article3167> [dostęp: 5 grudnia 2011]; P. Miquel, *Longpérier Henri Adrien Prevost [w:] idem, Art et Argent 1800–1900. L'école de la nature*, VI, Maurs-la-Jolie 1987, s. 79; J. de Witte, *Notice sur la vie et les travaux de M. Henri-Adrien Prevost de Longpérier, membre ordinaire de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, „Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres” 1885, 4, s. 420–458.

łacowej zbrojowni. Nie jest jednak miejscem trofealnym w ujęciu Zdzisława Żygulskiego juniora²³, ale miejscem prezentowania zabytków.

Trzecia część sali – oddzielona arkadą alkowa – oprócz wspomnianej już listwy, na której zawieszono szable, kryje fragment ekspozycji niewidoczny do momentu, dopóki zwiedzający nie znajdzie się w tej ostatniej strefie (il. 4). Przy ścianie wschodniej zaaranżowano zaskakującą w swym zróżnicowaniu przedmiotowym ekspozycję. Znalazły się tu bowiem, jak podaje



Zygmunt Celichowski: „fortepian – pamiątka po Klau-

4. Zamek w Kórniku – Sala Mauretańska – widok ekspozycji w części III, fotografia z: Z. Celichowski, *Zamek kórnicki z objaśnieniami do przeżrocy*, Poznań 1916.

dynie z Działyńskich Potockiej, na nim niezidentyfikowany dotychczas portret, bęben wojskowy, puchar cechowy, dwie dźwignie odlane z brązu w Kórniku w XVI w., dwie halabardy straży marszałkowskiej oraz miecz krzyżacki. Nad fortepianem zawieszono dwa portrety autorstwa Jana Kupecky'ego: po lewej stronie hetmana litewskiego Ludwika Pocięja, po prawej Piotra Wielkiego²⁴, powstałe – notabene – na pamiątkę wspólnych libacji tych dwóch postaci. Uzupełniając opis Celichowskiego, należy dodać, że na fortepianie ustawiono portret niezidentyfikowanej dotychczas osoby.

23 Według Zdzisława Żygulskiego juniora powstawanie „miejsc trofealnych” wiązało się z „obyczajem, pielęgnowanym już w starożytności, przechowywania i otażania kultem pewnych znaków i przedmiotów o funkcji narodowej lub państwowej (też zdobyczy na nieprzyjacielu), w wybranym świętym okręgu”. Cytat za: Z. Żygulski jun., *Nurt romantyczny w muzealnictwie polskim* [w:] *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy XVIII i wieku XIX. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad, 1963*, Warszawa 1967, s. 43–55, tu: 49.

24 Z. Celichowski, *Zamek kórnicki...*, op.cit., s. 12.

W porównaniu z salą muzealną kompozycja tej części zadziwia swoim – z jednej strony – pamiątkowym charakterem, z drugiej zaś – pozornie nie-spójnym. W odniesieniu do eksponatów w pozostałych częściach Sali Mauretańskiej, rozmieszczonych z uwzględnieniem podziału na materiał i funkcję zabytku, ekspozycję alkowy wyróżnia różnorodność dobranych eksponatów. Historia złotych wieków Rzeczypospolitej zdaje się w tym miejscu przenikać z wydarzeniami XIX-wiecznymi, a związek ten opiera się na wizualnej bliskości głównych elementów aranżacji: dwóch portretów na ścianie i fortepianu. Stanowią one nawiązanie do dwóch okresów z historii Polski – początku XVIII wieku, czyli początku fazy upadku zakończonej utratą niepodległości, oraz pierwszej połowy XIX stulecia, czyli epoki walk narodowowyzwoleńczych.

Stanowiące pendant portrety hetmana Ludwika Pocięja i cara Piotra I Wielkiego, wykonane przez Jana Kupecky'ego, upamiętniają polityczne związki między przedstawionymi postaciami. Hetman Pocięj był przedstawicielem interesów Rosji przede wszystkim na Litwie, zawdzięczał carowi swoją pozycję, a także liczne majątki. Ta barwna postać funkcjonowała w dosyć jednoznacznym świetle w historii jako zdrajca przedkładający interes Rosji nad sprawy ojczyzny²⁵. O zażyłości dwóch portretowanych daje pewne wyobrażenie sam sposób ich ukazania. Zwłaszcza przedstawienie cara Piotra Wielkiego w dosyć swobodnej pozie, bez idealizacji ani insygniów władzy, uderza nieoficjalnym charakterem²⁶.

Poniżej ustawiono fortepian – symbol czasów popowstaniowej emigracji. Zgodnie z tradycją rodzinną grywał na nim Fryderyk Chopin, odwiedzając

25 Ludwik Konstanty Pocięj (1664–1730), hetman litewski, stronnik i przyjaciel Piotra I Wielkiego, podporządkowany moralnie i materialnie Rosji. Rolę zaufanego stronnika rosyjskiego odegrał w czasie kryzysu władzy Augusta II Mocnego w Polsce, zakończonego uzgodnieniami tzw. Sejmu Niemego w 1717 roku. Paweł Jasienica opisuje hetmana słowami: „Rosja miała w Rzeczypospolitej własne stronnictwo, rozporządzała takimi ludźmi, jak hetman litewski Pocięj, którego jedynie protekcja carska chroniła przed odpowiedzialnością za rozmaite poczynania natury pospolicie kryminalnej (...) na Litwie hetman Pocięj działał po swojemu. Namawiał Piotra do detronizacji Mocnego i wyznaczenia innego króla, zamyślał o zerwaniu unii z Polską i poddaniu Wielkiego Księstwa pod protektorat rosyjski, podburzał ziemiaństwo”; P. Jasienica, *Rzeczpospolita Obojga Narodów. Dzieje agonii*, Warszawa 1997, s. 90–91.

26 B. Dolczewska, „Królewska”..., op.cit., s. 258.

dom Potockich w Dreźnie²⁷. Po śmierci Klaudyny Potockiej fortepian wraz z innymi pamiątkami odziedziczył Tytus i przywiózł do Kórnika. Niezależnie od tego czy fortepian traktowano jako pamiątkę po wizytach kompozytora, czy jako własność siostry Tytusa, jego wartość miała charakter pamiątkowy, i to nie tylko rodzinny. Klaudyna Potocka była osobą znaną i podziwianą także w polskim społeczeństwie ze względu na swoją patriotyczną postawę po powstaniu listopadowym²⁸.

Tym samym w ostatniej części Sali Mauretańskiej, w miejscu na pierwszy rzut oka niedostępnym i nieco ukrytym, Jan Działyński skonstruował niewielką aranżację, w której aluzyjnie przekazał wizję historii przenikającą się z romantycznym upodobaniem relikwii narodowych. Fortepian Klaudyny Potockiej stanowi hołd złożony tradycji rodzinnej, ale także jest wyrazem tradycji romantycznego kolekcjonowania tego typu pamiątek, których za sprawą Tytusa Działyńskiego nie zabrakło również w Kórniku²⁹.

Ostatnia część ekspozycji kryje w sobie element domowej, prywatnej aranżacji – dalekiej od usystematyzowanej wystawy pozostałych części kórnickiego muzeum. Nawet dobór portretów ukazujących postacie historyczne w swobodnych, pozbawionych patosu pozach kontrastuje z oficjalnymi portretami władców zawieszonymi ponad szafami z eksponatami w drugiej części Sali Mauretańskiej. Może właśnie w prywatnej aranżacji miał się objawić z całą mocą osobisty komentarz Jana Działyńskiego do historii kraju i jego przyszłości.

27 Por. K. Krawiarz, *Naprawa „Fortepianu Chopina” z Salonu Tytusa Działyńskiego w zamku kórnickim*, PBK 1982, 22, s. 179–183.

28 Por. B. Dolczewska, Z. Dolczewski, *„Oblubienica ojczyzny”, czyli patriotyczna biżuteria Działyńskich [w:] Amulet – znak – klejnot. Biżuteria w Polsce. Materiały z IV Sesji Naukowej w dniach 6–7 marca 2003 roku*, Toruń 2003, s. 88–89. Autorzy przypominają sylwetkę siostry Tytusa Działyńskiego oraz jej popularność w polskich artystycznych i literackich kręgach w XIX wieku.

29 Przykładami takowych niech będą: „gwoździe z trumny i pończochy wyjęte z grobu Stefana Czarnieckiego w Czarńcy”, „nóż po królu Zygmuncie [III]”, „obraz przedstawiający zdjęcie Chrystusa z krzyża przez króla Stanisława Leszczyńskiego malowany”. Zbiór pamiątek narodowych Tytusa Działyńskiego wyczerpująco zanalizował: J. Kaźmierczak, *Tytusa Działyńskiego zbiór...*, op.cit.

Autor aranżacji mógł bowiem w swoich poglądach narodowo-społecznych uchodzić za radykała³⁰. Wyznawana przezeń doktryna liberalna zakładała daleko posunięte zmiany społeczne. Zasadniczą rolę w budowaniu przyszłości kraju przypisywał chłopom, o czym pisał do żony: „Trzeba pomyśleć nad tym, jak wprowadzić na widownię polityczną chłopów polskich na miejsce upadającej szlachty”³¹. Na podstawie swoich doświadczeń z czasu powstania styczniowego bardzo surowo oceniał stan szlachecki, upatrując prawdziwego ducha narodu w pracujących na roli, prostych mieszkańcach wsi³².

W tym kontekście wybór wymienionych portretów do aranżacji omawianej części Sali Mauretańskiej może wiązać się z poglądami kolekcjonera. Przesłanie zostało zarysowane w sposób przekorny, prowokując do rozmyślań ówczesnego zwiedzającego, któremu ukazane symbole z pewnością nie były obce. Hetman Pociąg funkcjonuje w tym wypadku jako symbol prywaty, żądzy władzy, prawie narodowej zdrady. Z jego przedstawieniem kontrastuje pamiątka-relikwia, symbol patriotycznego poświęcenia Klaudyny Potockiej, której postawa – zgodnie z poglądami Jana Działyńskiego – powinna być wzorem dla stanu szlacheckiego.

Aranżacja części trzeciej wyróżnia się więc w całej ekspozycji Sali Mauretańskiej. Zaznajomiony z naukowym i obiektywnym sposobem konstruowania wystaw drugiej połowy XIX wieku kolekcjoner skonstruował przejrzystą kompozycję przedmiotów w częściach pierwszej i drugiej sali oraz aranżację będącą jego subiektywnym komentarzem do odziedziczonych zbiorów oraz romantycznej tradycji kolekcjonerskiej w części trzeciej. Bio-

30 W ten sposób zresztą traktowano go w środowisku Hotelu Lambert, w którym po powstaniu styczniowym i nawiązaniu kontaktów z Ludwikiem Mierosławskim przypisywano mu nawet obłąkanie. Por. A. Mężyński, *Jan Działyński 1829–1880...*, op.cit., s. 105 i nast.

31 Ibidem, s. 108.

32 Ibidem, s. 108–109. Autor cytuje fragment listu Działyńskiego do żony: „Jedna szlachta bić się nie chciała i dziś zdradza wszędzie, denuncjuje oficerów po kwaterach i broń ukrytą zdradza, wydaje ochotników i żandarmów narodowych, kłamie, podatków, nie płaci, oszukuje swoich (...) skąpstwo, tchórzostwo, fałsz, oszustwo, kuglarstwo w sprawie narodowej, jawna łajdacka zdrada (oto dzisiaj znamiona parszywej szlachty polskiej)”.

rać pod uwagę to, że Jan Działyński przy konstruowaniu „muzeum kórnickiego” dysponował przedmiotami zebranymi przez ojca, jego autorska wizja ich aranżacji jest najważniejszym i ostatecznym wyrazem doświadczeń oraz poglądów kolekcjonera.

* * *

Małżonce Jana Działyńskiego Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej (1830–1899)³³ przyszło się z kolei zmagać z funkcjonującą nie tylko w jej rodzinie, w Hotelu Lambert, w którym się wychowała, ale też w całym polskim społeczeństwie pamięcią o kreacji puławskiej jej babki Izabelli z Flemingów Czartoryskiej (1746–1835). Izabella należała do pokolenia polskich arystokratów wychowanych na emigracji. Młodość spędziła w Paryżu, a nad jej nauką czuwali przede wszystkim francuscy nauczyciele³⁴. Jej kolekcjonerstwo rozwijało się od końca lat 40. XIX wieku pod wpływem wydarzeń kulturalnych, mód i tendencji oraz rynkowych możliwości, które oferowała stolica Francji. Od pierwszych zakupów kolekcjonerka rozwijała własną wiedzę artystyczną, opierając się na książkach ekspertów, starannie wybierała grono znawców, którzy udzielali jej rad, i uważnie obserwowała rozwijające się w Paryżu zbiory publiczne Luwru i Hotelu Cluny.

Rozpoczęła od zakupów grafiki. Pierwsze potwierdzone wydatki na ten cel miały miejsce w 1849 roku³⁵. Kolejne ich świadectwa można odnaleźć

33 Dotychczas nie powstała biografia kolekcjonerki. Publikacją, która miała służyć za taką, jest przesiąknięta jawną wrogością do bohaterki książka Zofii Karczewskiej-Markiewicz: Z. Karczewska-Markiewicz, *Panna lodowata*, Poznań, 1973. Por. również: A. Łuczak, *Izabella z Czartoryskich Działyńska i jej działalność kolekcjonerska* [w:] *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie III. Panie z dworów i pałaców. Materiały III sesji naukowej zorganizowanej w Muzeum Zamoyskich w Kozłowie 11–13 października 2006*, H. Łaskiewicz (red.), II, Lublin 2007, s. 30–40; B. Wysocka, *Obraz Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej w prasie i literaturze* [w:] *Izabella i Jan...*, op.cit., s. 23–36.

34 Jednym z jej pierwszych nauczycieli był Sebastian Norblin, syn Jana Piotra Norblina. Od 1850 roku lekcji rzeźby udzielał Izabelli Dominique Lacquis, lekcji malarstwa – Emile Ducastin.

35 Por. rachunki Izabelli Czartoryskiej za rok 1849, pozycja „za grawiury” oraz „za grawiury panny Rousset”, Biblioteka Polska w Paryżu, 842, k. 36.

w korespondencji Izabelli Czartoryskiej i Josephine Rousset (1821–1896) zwanej Roussetką, zaufanej towarzyszkii księżniczki, jej pośredniczki w zakupach i administratorki jej funduszy³⁶.

Kolejne nabytki Izabelli Czartoryskiej udokumentowane rachunkami z 12 antykwariatów paryskich dowodzą sprecyzowanych zainteresowań młodej arystokratki – zakupiła ona ryciny Albrechta Dürera i Lucasa van Leydena oraz XVI-wieczną rzeźbę z warsztatów dolnoreńskich. W zachowanym inwentarzu nabytków u marszanda Charles’a Mannheima w 1850 roku znalazły się „dwa brązowe, pozlacane kielichy w stylu Ludwika XIII” i „relief w drewnie”³⁷. Rachunek z dnia 14 września 1852 roku wskazuje na nabycie u marszanda Dion-Fleuriego rzeźb: *Chrystus przy kolumnie*, *Rozmowa o krzyżu*, *Mężczyzna na koniu*³⁸. 2 kwietnia 1853 roku Izabella nabyła emalię *Mater Dolorosa*, a w marcu tego roku emaliowany relikwiarz u Charles’a Mannheima³⁹. 10 stycznia 1852 roku marszand Jean-Eugene Vignères pokwitował odbiór zapłaty za ryciny Albrechta Dürera i Lucasa van Leydena. W lutym 1853 roku u kolejnego antykwariusza Josephine Rousset zakupuje dwie ryciny Lucasa van Leydena oraz portret polski⁴⁰.

Począwszy od lat 50., Izabella Czartoryska za pośrednictwem Josephine Rousset kontaktowała się z wieloma innymi paryskimi zbieraczami, marszandami, pośrednikami⁴¹. Z jej korespondencji wyraźnie wynika, że więk-

36 W liście z 18 sierpnia 1850 roku z Truskawca Izabella przypomina pannie Rousset: „Niech Pani nie przepuści żadnej okazji na nabycie grafik lub rzeźb, proszę regularnie w ciągu tygodnia robić rundkę u naszych zaprzyjaźnionych marszandów, aby nasze kolekcje nie ucierpiały za bardzo z powodu mojej nieobecności”; *List Izabelli Czartoryskiej do Josephine Rousset z dnia 18 sierpnia 1850 r. z Truskawca*, Biblioteka Czartoryskich, 7489.

37 Archiwum Biblioteki Polskiej w Paryżu, 947, k. 27.

38 *Zespół gołuchowski. Rachunki 1852–1860*, Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu, 2790, k. 1.

39 *Zespół gołuchowski. Rachunki 1852–1860*, Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu, 2790, k. 6 i 9.

40 *Zespół gołuchowski. Biblioteka – rachunki, korespondencja 1833–1899*, Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu, 2807, k. 7–8.

41 Listę marszandów, u których Działyńska zakupywała dzieła sztuki, podaje T. Jakimowicz w aneksie V do artykułu: *Od „curiosités”...*, op.cit., s. 60–66.

szość transakcji, zawieranych na przykład na aukcjach, polegała na wskazywaniu przez Działyńską w katalogach wybranych obiektów, które następnie na jej zlecenie nabywali wystawcy. Josephine Rousset była pierwszą zaufaną pośredniczką kolekcjonerki. Wydaje się, że w latach 80., być może na skutek pogarszającego się stanu zdrowia Rousset⁴², jej funkcję przejął Henri Hoffmann⁴³.

Izabella kontaktowała się jednak nie tylko z gronem pośredników i marszandów, ale też z ówczesnymi znawcami sztuki. Od samego początku współpracował z nią wybitny znawca grafiki i emalierstwa Léon de Laborde (1807–1869)⁴⁴. Jego nazwisko pojawia się w korespondencji księżniczki od

42 Od początku lat 90. Josephine Rousset coraz rzadziej pojawia się w dokumentach Hotelu Lambert. Administrowanie wydatkami stopniowo przejmuje Józef Rustejko. W 1895 roku Marian Szuman, opiekun zbiorów Działyńskiej najpierw w Paryżu, potem w Gołuchowie, pisał do kolekcjonerki: „Utrzymanie p. Rousset wypada dość tanio, gdyż jak się zdaje opiekująca się nią garde malade jest skromną i pogodną kobietą. Za dwa ubiegłe tygodnie wyniosły rachunki jej 82 fr. 70, co dałoby na miesiąc włącznie wynagrodzenie dla garde malade nie więcej nad 200 fr.”; *List Mariana Szumana do Izabelli Działyńskiej z dnia 22 lutego 1895 r.*, Biblioteka Polska w Paryżu, 941, k. 21–22. Mniej więcej od roku 1894 Rousset najpewniej była obłożnie chora.

43 O ich intensywności świadczy liczba rachunków oraz korespondencja w latach 1886–1897. Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu, 2794, k. 39–59. Działyńska zakupywała za jego pośrednictwem przede wszystkim antyczne naczynia, szkła i biżuterię, a także wzięła udział m.in. w aukcji kolekcji Gréau. On również wpłynął na późniejsze zainteresowanie hrabiny sztuką egipską.

44 Léon de Laborde był jedynym synem Alexandre'a de Laborde (1773–1842), słynnego francuskiego podróżnika i archeologa. Zajmował się archeologią, polityką, historią sztuki. Jego pierwsza publikacja z tej dziedziny dotyczyła grafiki, która szczególnie zainteresowała go w latach 30. XIX wieku. Wydał wówczas: *Essais de gravure* (1833), *Histoire de la gravure en manière noire* (1839) i *Recherches sur la découverte de l'imprimerie* (1840). W 1847 roku po raz pierwszy został konserwatorem Luwru, po wypadkach z 1848 roku chwilowo utracił swoją funkcję, ale już w grudniu tego roku objął zarząd kolekcji średniowiecza i renesansu w głównym muzeum Francji. W owym czasie zajął się historią emalierstwa i sztuką Niderlandów. Por. G. Bresc-Bautier, *Laborde, Léon-Emmanuel-Simon-Joseph (vicomte, comte, puis marquis de)* [w:] *Dictionnaire...*, op.cit., <http://www.inha.fr/spip.php?article2384> [dostęp: 5 grudnia 2012]; P. Miquel, *Léon Laborde* [w:] *Art...*, op.cit., s. 79.

1852 roku⁴⁵, a w liście z 5 września 1853 roku pisany z Aix Izabella opisuje wycieczkę do Genewy słowami: „Znalazłam rzeczy niewiarygodne, piękne i interesujące (...) [ale] nie chcę kupować bez usłyszenia zdania Pana de Laborde”⁴⁶.

Potwierdzona współpraca młodej kolekcjonerki ze znanym badaczem i kustoszem Luwru gwarantowała wysoki poziom artystyczny zakupywanych przez Izabellę dzieł. Początkowo Czartoryska całkowicie zdawała się na zdanie Léona de Laborde. W czasie pobytu w Genewie przedmioty, które szczególnie przyciągnęły jej uwagę, przesłała do Paryża, aby kustosz Luwru mógł je ocenić i zdecydować, czy warte są nabycia⁴⁷. Léon de Laborde służył radą Czartoryskiej przy wyborze grafik i emalii. Biorąc pod uwagę czas ich współpracy, kolekcjonerka wybrała najlepszego specjalistę tych dwóch dziedzin w ówczesnym Paryżu, a jej kolejne wybory w tym zakresie poświadczają, że pragnęła współpracować z najlepszymi znawcami⁴⁸.

Od 1865 roku Izabella wraz z bratem Władysławem i mężem Janem Działyńskim zainteresowała się sztuką antyczną – najpierw grecką i rzymską⁴⁹, później egipską. Po przejściu na początku lat 70. kolekcji waz an-

45 W liście do księżniczki niejaki Mortimard (?) proponujący swoje usługi w odnawianiu plafonu Eustache’a Le Sueura w Hotelu Lambert pisze, że wykonał zamówienie księżniczki z pomocą Pana de Laborde; *List z dnia 24 czerwca 1852 r.*, Biblioteka Polska w Paryżu, 844.

46 *List Izabelli Czartoryskiej do Josephine Rousset z dnia 5 września 1853 r.*, Biblioteka Czartoryskich, 7489.

47 „Pan Patek, polski zegarmistrz wyśle nam tryptyk i cyborium aby Pani pokazała Panu Laborde”; *List Izabelli Czartoryskiej do Josephine Rousset z dnia 5 września 1853*, Biblioteka Czartoryskich, 7489.

48 Por. również: K. Kludkiewicz, *Cenne znajomości i najlepsi znawcy. Początki kolekcjonerstwa Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej 1849–1855* [w:] *Sztuka w Wielkopolsce*, M. Błaszczczyński, B. Górecka, M. Górecki, A. Paradowska (red.), Poznań 2013, s. 157–166.

49 Wraz z bratem Władysławem i mężem Janem Działyńskim wzięła udział w sławnej aukcji kolekcji barona Jamesa-Alexandre’a Pourtalès w 1865 roku oraz w aukcji kolekcji Andrei Castellanigo w 1866 roku, o czym świadczą rachunki w archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu, 2791, k. 31–39, 2797, k. 68–87; oraz szczegó-

tycznych Jana Działyńskiego w ramach rozliczeń między małżonkami Izabella współpracowała ściśle z dwoma badaczami – Jeanem de Witte (1808–1889)⁵⁰ i François Lenormantem (1837–1883)⁵¹. Temu pierwszemu zleciła napisanie pierwszego z katalogów jej zbiorów.

Kolejne tomy luksusowego wydawnictwa pod tytułem *Collections du Château de Gołuchów* redagowali w latach 1897–1899 Wilhelm Fröhner (1834–1925) i Émile Molinier (1857–1906)⁵². Nazwiska tych dwóch badaczy zamykają orszak najbliższych współpracowników Izabelli z Czarotoryskich Działyńskiej. Obydwaj byli historykami sztuki, konserwatorami i kustoszami kolekcji Luwru⁵³.

łowy opis aukcji w liście Josephine Rousset do Izabelli Działyńskiej z dnia 9 marca 1865 roku, Biblioteka Czarotoryskich, 7450.

50 Jean de Witte, archeolog i numizmatyk pochodzenia belgijskiego, w latach 1837–1861 wydał we współpracy z Charles'em Lenormant dzieło *Élite des monuments céramographiques*, poprzedzając je szkicem *Descriptions de vases peints et de bronzes antiques* (1837/1838).

51 François Lenormant kontynuował współpracę zapoczątkowaną przez ojca z Jeanem de Witte. W 1875 roku wspólnie ufundowali *Gazette archéologique: recueil de Monuments pour servir à la connaissance et à l'histoire de l'art antique*. François Lenormant w 1874 roku został profesorem archeologii przy Bibliotece Narodowej, publikując jednocześnie liczne prace naukowe z zakresu archeologii i starożytnej numizmatyki.

52 W. Fröhner, *Collections de Château de Gołuchów. Antiquités*, Paris 1899; W. Fröhner, *Collections de Château de Gołuchów. Verres chrétiens à figures d'or*, Paris 1899; W. Fröhner, É. Molinier, *Collections de Château de Gołuchów. L'Orfèverie Antique, du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris 1897; É. Molinier, *Collections de Château de Gołuchów. Objets d'Art du Moyen Age et du Renaissance*, Paris 1903.

53 Por. życiorysy tych dwóch badaczy: M. Tomasi, *Émile Molinier* [w:] *Dictionnaire...*, op.cit., <http://www.inha.fr/spip.php?article2464> [dostęp: 5 grudnia 2011]; M.-Ch. Hellmann, *Wilhelm Froehner, un collectionneur pas comme les autres, 1834–1925* [w:] *Anticomanie. La collection d'antiquités aux 18e et 19e siècles*, K. Pomian, A. Laurens (éd.), Paris 1992, s. 251–264; M.-Ch. Hellmann, *Wilhelm Froehner* [w:] *Dictionnaire...*, op.cit., <http://www.inha.fr/spip.php?article2325> [dostęp: 5 grudnia 2011]; M.-Ch. Hellmann, O. Masson, *Wilhelm Froehner numismate*, „Revue Numismatique” 1994, 36, s. 308–329; M.-Ch. Hellmann, *Wilhelm Froehner*, Paris 1982.

Istotne jest to, że do najbliższej współpracy i opracowania katalogów zbiorów – wzorem innych kolekcjonerów paryskich – Izabella Działyńska wybrała kustoszy Luwru. Nie tylko ich wiedza i prestiż zadecydowały o tym wyborze, ale przede wszystkim fakt, że konstruowali kolekcje jednego z największych i najważniejszych europejskich muzeów, opracowywali ich katalogi oraz aranżowali ekspozycje. W kontekście aranżacji zbiorów i konstruowania dla nich odpowiedniej przestrzeni niezwykle interesująco prezentują się kontakty młodej Izabelli Czartoryskiej z innym znawcą – Edmondem du Sommerardem (1817–1885)⁵⁴, dyrektorem założonego przez jego ojca Alexandre'a du Sommerarda Musée Cluny.

Edmond du Sommerard przebudował budynek Hotel Cluny z myślą o poszerzeniu sal ekspozycyjnych i nadaniu budowli funkcji stricte muzealnej. W 1854 roku z polecenia Izabelli Josephine Rousset nawiązała kontakty z Edmondem du Sommerardem. Bezpośrednią przyczyną zainteresowania Czartoryskiej pracami wykończeniowymi w Hotelu Cluny⁵⁵ były prace remontowe w pokojach pensji dla panien na trzecim piętrze Hotelu Lambert, które obejmowały atelier, salę lekcyjną i bibliotekę⁵⁶, ale z jej późniejszych

54 Por. E. Antoine, P.-Y. Le Pogam, *Edmond du Sommerard* [w:] *Dictionnaire...*, op.cit., <http://www.inha.fr/spip.php?article2294> [dostęp: 5 grudnia 2011].

55 W liście z dnia 28 września 1854 roku (Kraków, Biblioteka Książąt Czartoryskich, 7450) Josephine Rousset donosiła Izabelli o spotkaniu z dyrektorem muzeum w sprawie wykładania płytami głównej sali Hotelu Cluny. Edmond du Sommerard polecił Izabelli skontaktowanie się w tej sprawie z Eugène'em Viollet-le-Duc, który miał wskazać księżniczce odpowiedniego specjalistę. Wydaje się, że mógł to być pierwszy kontakt Czartoryskich ze znanym architektem i konserwatorem, który od 1858 roku kierował pracami renowacyjnymi w Hotelu Lambert, a w latach 1858–1860 odnawiał dla nich budynek Szkoły Polskiej na Montparnasse. Por. T. Jakimowicz, *Viollet-le-Duc, architekt-konserwator i jego związki z Polską*, „Ochrona Zabytków” 1966, XIX, 3, s. 3–12; T. Jakimowicz, *Viollet-le-Duc et la Pologne* [w:] *Actes du Colloque International Viollet-le-Duc, Paris, 1980*, Paris 1982, s. 251–265.

56 Por. B. Pernaud-Lambert, *Un siècle de restaurations à l'Hôtel Lambert (1843–1949)*, maszynopis pracy magisterskiej w Archiwum Biblioteki Polskiej w Paryżu napisanej pod kierunkiem prof. Alain Mérot (Université de Paris IV – Sorbonne, Memoire de master II en Histoire de l'Art), 2006, s. 36.

wypowiedzi wynika, że dawny budynek opatów Cluny inspirował ją również w Gołuchowie⁵⁷.

Nawiązanie znajomości z Edmondem du Sommerardem dowodzi, że w kręgu zainteresowań Izabelli Czartoryskiej znajdowały się nie tylko przedmioty artystyczne i kolekcje, ale również ich sposób ekspozycji, przestrzeń i jej dekoracja. Kolekcjonerka przykładała ogromną wagę do aranżacji miejsca, w którym miały ostatecznie spocząć jej zbiory. Dowodem tego były również przyjazdy do Gołuchowa dwóch wymienionych wyżej ekspertów, z którymi współpracowała.

Wilhelm Fröhner i Émile Molinier odwiedzili Gołuchów jeszcze przed ostatecznym urządzeniem sal zamkowych w 1890 roku⁵⁸ i otwarciem ich dla publiczności w 1893 roku⁵⁹. Fröhner przyjechał do Gołuchowa jesienią 1888 roku⁶⁰, a jego wizyta poprzedziła zamówienie szaf na wazy i naczynia antyczne⁶¹. Przed przyjazdem do Gołuchowa Émile'a Moliniera wykańczano w pośpiechu witryny muzealne, prawdopodobnie na dzieła

57 *List I. Działyńskiej do J. Rousset* [b.d.], Kraków, Biblioteka Książąt Czartoryskich, 7489: „Wydaje mi się, że Hôtel Cluny mógłby nam posłużyć za wzór lukarn”.

58 R. Kašinowska, *Gołuchów...*, op.cit., s. 244.

59 Od 1880 roku do Gołuchowa wysyłano z Paryża kolejne skrzynie przedmiotów należących do hrabiny Działyńskiej. Por. *Spisy przedmiotów wysłanych do Gołuchowa*, Biblioteka Polska w Paryżu, 946, k. 77–120. Początkowo były w nich meble i fragmenty lapidarialne, pierwsze dzieła sztuki z kolekcji hrabiny przewieziono zaś do Gołuchowa w lutym 1879 roku. Por. *Inventaire Appartement de la Comtesse Działyńska (Hôtel Lambert)*, Biblioteka Polska w Paryżu, 946, k. 162. Za życia Izabelli kolekcje udostępnione było zwiedzającym wyłącznie 15 dni w roku, głównie podczas nieobecności hrabiny. Por. D. Marek, *Ordynacja gołuchowska Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej (1830–1899)*, Poznań 1994, s. 24.

60 O swojej podróży pisał w liście do Josephine Rousset z dnia 18 września 1888 roku z Berlina, Biblioteka Polska w Paryżu, 853, k. 105.

61 Na początku 1889 roku Josephine Rousset korespondowała z firmą J. Mellet & Mantelet produkującą witryny muzealne m.in. dla Musée Cluny, Luwru, Hôtel Carnavale, Musée des Arts Décoratifs; Biblioteka Polska w Paryżu, 844, k. 190–193. Na temat firm specjalizujących się w wytwarzaniu witryn muzealnych w Paryżu pisała również: Ch. Georgel, *Meubles et peluches: les fournisseurs des musées* [w:] *La Jeunesse des Musees. Les Musées de France au XIXe siècle, Paris, Musée d'Orsay, 7 II – 8 V 1994*, Ch. Georgel (éd.), Paris 1994, s. 216–220.

złotnictwa i emalierstwa, co pozwala domniemywać, że ten ekspert od rzemiosła artystycznego został zaangażowany nie tylko do napisania na miejscu wspomnianego katalogu zbiorów Działyńskiej, ale również do pomocy w rozmieszczeniu eksponatów⁶².

Wizyty ekspertów poprzedziły więc ostateczne zaaranżowanie zbiorów Izabelli Działyńskiej. Kolekcje gołuchowskie zostały rozmieszczone w salach zamku zgodnie z pomysłem ich właścicielki. I tak odpowiednio: emalie oraz rzemiosło artystyczne okresu średniowiecza i renesansu eksponowano w sali muzealnej w piwnicach, kolekcję waz greckich – w odrębnej sali zwanej salą waz greckich na parterze, pozostałe starożytności – w sali starożytności egipskich również na parterze, grafiki i ryciny natomiast znajdowały się w zamkowej bibliotece na piętrze.

Informacje na temat wyglądu sal muzealnych na zamku w Gołuchowie pochodzą z kilku źródeł. Ekspozycję sali waz greckich opisał Marian Sokołowski, dyrektor krakowskiego Muzeum Książąt Czartoryskich, który jesienią 1886 roku odwiedził Gołuchów⁶³. Relację Sokołowskiego potwierdza przewodnik po muzeum w Gołuchowie autorstwa Nikodema Pajzderskiego wydany w 1913 roku, a następnie wznowiony w roku 1929⁶⁴. Pomocnym materiałem do rekonstrukcji ekspozycji są również fotografie wykonane przez Antoniego Pawlikowskiego w 1905 roku.

Do ukończonych ostatecznie w 1886 roku sal w podziemiach zamku prowadziły osobna klatka schodowa i wejście z zamkowego dziedzińca. W pierwszej z sal – nazywanej początkowo salką przedmuzealną, później salą polską (il. 5) – złożono polonika, które jako takie nie były przedmiotem kolekcjonerskiej pasji Izabelli Działyńskiej i nic nie wskazuje na to,

62 List Mikołaja Bobowskiego, pierwszego opiekuna zbiorów na zamku w Gołuchowie, do Izabelli Działyńskiej z dnia 17 grudnia 1889 roku: „Na przybycie p. Molinier wszystko będzie gotowe. Dolną część obydwu szaf Szymański już wykończył, górna jeszcze nie zaczęta”; Biblioteka Polska w Paryżu, 936.

63 M. Sokołowski, *Gołuchów* [w:] idem, *Studia i szkice z dziejów sztuki i cywilizacji*, t. I, Kraków 1899, s. 326–371. Inne sale ekspozycyjne nie były jeszcze ukończone.

64 N. Pajzderski, *Przewodnik po muzeum w Gołuchowie*, Poznań 1913 i 1929. Sale te przetrwały w nadanym im przez Izabellę kształcie do 1939 roku.



5. Zamek w Gołuchowie, Sala Polska, fotografia z: N. Pajzderski, *Przewodnik po muzeum w Gołuchowie*, Poznań 1929, fig. 3.

aby zamierzała ona zatrudnić ekspertów do ich naukowego opracowania, jak uczyniła to w stosunku do innych swoich kolekcji. W oszklonych szafach prezentowano polskie rzędy, zabytki uzbrojenia, polskie pasy oraz – w narożnej szafie – srebra rodowe Czartoryskich. Nad gablotami wisiały portrety władców polskich, hetmana Stanisława Jabłonowskiego, Tadeusza Kościuszki oraz nieznanego szlachcica. Były to pamiątki rodzinne, które Izabella otrzymała po ślubie z Janem Działyńskim i które w latach 1858 i 1859 przywieziono do Gołuchowa z Warszawy i Klemensowa Zamojskich⁶⁵.

Z korespondencji małżonków Działyńskich wynika, że Izabella w kwestii ekspozycji zbiorów zasięgała rady Jana, korzystając z jego praktycznych doświadczeń w tym względzie. Na temat przedmiotów wystawionych w sali polskiej małżonkowie rozmawiali na pewno około 1880 roku. Nie sposób rozstrzygnąć, czy decyzja o skonstruowaniu swoistej sali pamiątek polskich zapadła wspólnie czy z inspiracji którejś ze stron. Sala ta rzeczywiście wy-

65 Por. T. Jakimowicz, *Od kolekcji...*, op.cit., Aneks I, s. 48.

różnia się wśród pozostałych eksponowanych zbiorów przede wszystkim tym, że nie była wyrazem kolekcjonerskiego wyboru hrabiny Działyńskiej. Był to raczej hołd złożony tradycji rodzinnej i historycznej. Prezentowanie oręża polskiego wiąże się ze wspomnianym już, popularnym w XIX wieku konstruowaniem zbrojowni w siedzibach szlacheckich i arystokratycznych. Nie mniej jednak istotną różnicą w sposobie ekspozycji rzędów i uzbrojenia w Gołuchowie jest zamknięcie zabytków w gablotach. Z wyjątkiem jednej zbroi ustawionej przy wejściu do sali muzealnej pozostałe eksponaty prezentowano w szafach. Tym samym, podobnie jak w Kórniku, nie osiągnięto w Gołuchowie efektu familiaryzacji zwiedzającego w przestrzeniach ekspozycyjnych. Ten sposób eksponowania zabytkowych przedmiotów wypływał z doświadczenia wystawienniczego Działyńskich i Czartoryskich, którzy regularnie wypożyczali swoje zbiory na różnego rodzaju wystawy w Paryżu i Polsce⁶⁶.

Innymi słowy, choć początek ścieżki zwiedzania w Gołuchowie akcentował tradycję, a sala polska była swoistym złożeniem hołdu przeszłości i historii narodu, to odseparowanie historycznych zabytków od widza tworzyło efekt oddalenia. Hołd przeszłości mógł być również hołdem złożonym tradycji rodzinnego kolekcjonerstwa Czartoryskich, czyli osławionym w pierwszej połowie XIX wieku Puławom Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej i znajdującej się tam również sali z uzbrojeniem⁶⁷. W swoją kolekcję Działyńska wprowadzała, odwołując się do tradycji kolekcjonerskiej. Jednocześnie jednak poprzez zmiany w sposobie eksponowania przedmiotów wskazywała, że jest to wprowadzenie w coś nowego i innego.

Z sali polskiej przechodziło się do głównej sali muzealnej (il. 6), w której pokazywano zbiory 200 dzieł średniowiecznego złotnictwa⁶⁸, fajansów, ce-

66 Por. *Rachunki z lat 1866–1891, pisma z Union Centrale des Beaux-Arts w sprawie wystaw minionych i kolejnych*, Kraków, Biblioteka Książąt Czartoryskich, 7479, t. 1.

67 Z. Żygulski jun., *Zbrojownia Czartoryskich*, „Muzealnictwo Wojskowe” 1959, 1, s. 85–98; Z. Żygulski jun., *Świątynia Sybilli jako pierwsze polskie muzeum wojskowe* [w:] *Materiały z Sesji Naukowej z okazji 60-Lecia Muzeum Zamkowego w Pszczynie*, Pszczyna 2012, s. 169–180.

68 W tym zbiorze wyróżniało się 36 prac mistrzów limuzyjskich (m.in. relikwiarz Św. Walerii 2 ćw. XIII w.), a także XVI-wiecznych jak Jean i Léonard Limousin, przed-

ramiki, weneckiego szkła oraz wyrobów z kości słoniowej. Ekspozycje znajdujące się w sali pochodziły z okresu średniowiecza i renesansu. Duża sala przedzielona arkadą na dwie części służyła do ekspozycji kolekcji rzemiosła artystycznego, w tym przede wszystkim emalii. Jej wnętrze i dekorację zaprojektował Maurice Ouradou,



6. Zamek w Gołuchowie, Sala Muzealna, fotografia z: N. Pajzderski, *Przewodnik po muzeum w Gołuchowie*, Poznań 1929, fig. 4.

architekt pracujący przy przebudowie gołuchowskiego zamku⁶⁹. Jej wystrój w połączeniu z detalami architektonicznymi arkady oraz wejściowych portali odwoływał się do widoku komnaty zamkowej, którą następnie wypełniono różnymi sprzętami. Znalazły się tu zabytkowe XVI-wieczne sprzęty użytkowe (trzy stoły francuskie, francuska ława z zapiekiem, francuska szafka, włoska skrzynia rzeźbiona, szafa francuska, pulpit na mszał i XV-wieczny lawaterz z Flandrii)⁷⁰. Pomiędzy szafami i we framugach okiennych ustawiono rzeźby średniowieczne.

W sali określanej mianem muzealnej prezentowano dzieła sztuki, rzemiosła i mebli z określonego okresu, tworząc dla eksponatów środowisko zbliżone do prywatnego wnętrza. Taki sposób ekspozycji kolekcji miał

stawiciele rodziny Pénicaud, Pierre Raymond, Pierre Curteys. Por. J. Pietrusiński, *Dwa relikwiarze emaliowane św. Walerii z Limoges (objezierski i gołuchowski)* [w:] *Sztuka i historia. Księga pamiątkowa ku czci profesora Michała Walickiego*, Warszawa 1966, s. 59–69.

69 Zachowały się rysunki jego autorstwa przedstawiające salę muzealną, w których architekt zaznaczył również miejsca na szafy oraz umiejscowienie rzeźb. Por. Archiwum Biblioteki Polskiej w Paryżu, 932.

70 Ustawione w sali wymienione sprzęty opisał w przewodniku Nikodem Pajzderski. Większość zabytków według autora pochodziła z XVI wieku, część z początku wieku XVII. Por. N. Pajzderski, *Przewodnik po muzeum...*, op.cit., s. 19, 20.

swoje źródła w prezentowaniu zbiorów we własnym salonie⁷¹, co było popularne w pierwszej połowie XIX wieku i nazywane jest niekiedy w literaturze wynikiem „fetyszyzującego kolekcjonowania”⁷². Kolekcje aranżowano wówczas w pomieszczeniach mieszkalnych⁷³, np. w Galerii w Strawberry Hill Horace’a Walpole’a⁷⁴. Do pewnego stopnia kontynuacją tego sposobu eksponowania dzieł było powstałe na przełomie wieków XVIII i XIX Musée des Monuments Français⁷⁵, a następnie Musée Cluny⁷⁶. W tym

71 E. Emery, L. Morowitz, *From the living room to the museum and back again. The collection and display of medieval art in the fin de siècle*, „Journal of the History of Collections” 2004, 16, 2, s. 285–309.

72 S.M. Pearce, *Museums, Objects and Collections: A cultural Study*, Leicester – London 1992, s. 36–67.

73 Por. C. Wainwright, *The romantic Interior. The British collector at home 1750–1850*, New Haven – London 1989; a także fotografię przedstawiającą średniowieczną jadalnię w Dornac w: „La revue illustré” 1893, 15, s. 15; wizerunek A. du Sommerarda we własnym pokoju (reprodukcja w: C. Wainwright, *The romantic...*, op.cit., s. 11); oraz rysunek Pierre’a Tetar van Elven ukazujący kolekcję hrabiego de Nieuwerkerke (reprodukcja na s. 31 w: *Le Comte de Nieuwerkerke. Art and power sous Napoleon III*, F. Maison (éd.) (katalog wystawy w Musée National du Château de Compiègne), Paris 2000.

74 Por. C. Wainwright, *The romantic...*, op.cit., s. 71–107; A. Pieńkos, *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Warszawa 2005, s. 52–58.

75 A. Erlande-Brandenburg, *Alexandre Lenoir et le Musée des Monuments Français* [w:] *Le „gothique” retrouvé avant Viollet-le-Duc*, L. Grodecki (éd.) (katalog wystawy w Hotelu de Sully w Paryżu), Paris 1979, s. 75–84; D. Poulot, *Le Musée des Monuments Français* [w:] *Le Musée de sculpture comparée. Naissance de l’histoire de l’art modern*, Paris 2001, s. 34–43.

76 Por. A. Erlande-Brandenburg, *Le Musée des monuments Français et les origines du Musée de Cluny* [w:] *Das Kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*, B. Deneke (Hrsg.), Rainer Kahsnitz München 1977, s. 49–58. Szczególnie ilustracje przedstawiające salę Franciszka I w 1836 roku, 1839 roku i pod koniec XIX wieku. Na temat początków kolekcji Alexandre’a du Sommerarda, założyciela Musée Cluny, jego podejścia do zbiorów i ich ekspozycji pisał: S. Bann, *Poetics of the museum: Lenoir and Du Sommerard* [w:] idem, *The Clothing of Clío:*

ostatnim, zarządzanym przez przywołanego już Edmonda du Sommerarda i dobrze znanym Izabelli Działyńskiej, prezentowano eksponaty, konstruując sale poświęcone określonemu okresowi historycznemu. Podobnie funkcjonowały sale ekspozycyjne prywatnych kolekcji, przykładowo tzw. Sala Florencka i Sala Wenecka w pałacu pary kolekcjonerów Nélie Jacquemart i Édouarda André⁷⁷, „Pokój XVI-wieczny” w kolekcji sir Richarda Wallace’a⁷⁸ czy też zbrojownia Fredérica Spitzera⁷⁹, który w 1878 roku utworzył Musée des Arts Industriels w swoim prywatnym pałacu przy paryskiej rue Villejust.

Porównanie ekspozycji dwóch pierwszych muzealnych sal przynosi zaskakujący efekt. Sala wypełniona polskimi i rodzinnymi pamiątkami uderza swoją surowością w odseparowaniu dzieł sztuki od widza za pomocą szklanych tafli gablot. Sposób wypełnienia dziełami sali muzealnej wskazuje natomiast na chęć zadomowienia w komnacie z przeszłości.

Na parterze gołuchowskiego zamku wyodrębniono jeszcze dwa pomieszczenia przeznaczone do celów muzealnych, choć pierwotnie miały one funkcjonować jako pokoje gościnne. Pokój Jana Działyńskiego stał się salą waz greckich⁸⁰ (il. 7), a sąsiadujący z nim pokój gościnny – salą starożytności egipskich. W salach stały szafy wypełnione ceramiką i terakotami,

A Study of the Representation of History In Nineteenth-Century Britain and France, Cambridge 1984, s. 77–92.

77 Por. fotografie wnętrza Musée Jacquemart-André sprzed 1912 roku w: N. Saint Fare Garnot, *Nélie Jacquemart, Édouard André. Collectionneurs, mécènes et muséographes*, Dijon 2011.

78 Ogólnie na temat Wallace Collection: P. Cabanne, *Wielcy kolekcjonerzy*, Kraków 1978, s. 37–57; B. Lasic, *Splendid patriotism. Richard Wallace and the construction of the Wallace Collection*, „Journal of the History of Collections” 2009, 21, 2, s. 173–192.

79 E. Emery, L. Morowitz, *Consuming the past. The Medieval Revival in fin-de-siècle France*, Hants 2003, s. 70 i nast.

80 Decyzja o umieszczeniu kolekcji waz greckich w tym pierwotnie przeznaczonym na pokój Jana Działyńskiego pomieszczeniu zapadła po jego śmierci w 1880 roku i podyktowana mogła być przede wszystkim chęcią złożenia hołdu zmarłemu mężowi.



7. Zamek w Goluchowie, Sala Waz Greckich, fotografia z: N. Pajzderski, *Przewodnik po muzeum w Goluchowie*, Poznań 1929, fig. 7.

a także kilka rzeźb rzymskich. Naczynia zostały rozłożone w przybliżonym porządku chronologicznym – obiekty o zbliżonym datowaniu umieszczano w tych samych witrynach, zgodnie z porządkiem opisu we wspomnianych katalogach.

Chronologiczna drobiazgowość ekspozycji, inspiracja paryskimi przestrzeniami muzealnymi, naukowe i bogato zdobione opracowania katalogowe przygotowane przez specjalistów z danej dziedziny świadczą o dążeniu do perfekcji w tworzeniu własnych zbiorów, ale również o wysokich aspiracjach hrabiny Działyńskiej. Jej osobisty gust rzutował na wybór wzorców – cały zamek był kreacją w duchu neorenesansu francuskiego i również aranżacja głównej sali muzealnej wskazywała na chęć zdomowienia w czasach przełomu średniowiecza i renesansu, zdecydowanie ulubionego okresu w sztuce kolekcjonerki. Rodzinne prezenty i rodowe skarby zdecydowała się rozmieścić w jednej z sal swojego zamku, jednak nie jako wyraz dumy rodowej, a jako egzemplarze zabytków historycznych, posegregowane i zamknięte w gablotach.

* * *

Jeśli zabiegi Jana Działyńskiego i Izabelli Działyńskiej nazwiemy nowoczesnymi, a ich stosunek do polskich zabytków – nową, naukową redakcją postrzegania dzieł sztuki, dotąd traktowanych głównie jak pamiątki narodowe, to w nieco inny sposób należy potraktować kolekcjonerstwo niemal o pokolenie od nich młodszego Edwarda Aleksandra hrabiego Raczyńskiego (1847–1926).

Dokonywał on zakupów dzieł malarstwa jemu współczesnych, powstających na przełomie wieków XIX i XX. Swoją kolekcję rozbudowywał dokładnie w latach 1878–1926, przy czym większość dzieł została nabyta w okresie od 1892 do 1914 roku⁸¹. Na zbiór malarstwa właściciela Rogalina składało się przede wszystkim 279 dzieł artystów polskich oraz obrazy francuskie w liczbie 124, ponadto 22 obrazy niemieckie, po kilka przykładów sztuki: belgijskiej, włoskiej, szwajcarskiej, hiszpańskiej, norweskiej, holenderskiej i innej⁸². Raczyński nabywał i wybierał obrazy do swojego zbioru zawsze osobiście w trakcie swoich wyjazdów do Paryża i Monachium oraz podczas pobytów w Krakowie, nie korzystał w tym zakresie z usług pośredników ani marszandów.

Francuskie obrazy w galerii pod względem stylu i tematu są różnorodne, jednak nazwiska ich twórców były ze sobą ściśle powiązane, co potwierdza, że gust wielkopolskiego kolekcjonera skupiał się na trzech istotnych zjawiskach artystycznego Paryża końca wieku: Société Nationale des Beaux-Arts (SNBA), ugrupowania nazywanego „la bande noire” oraz stowarzyszenia Société Nouvelle.

Zdecydowaną większość obrazów nabytych w Paryżu Edward Aleksander hrabia Raczyński wybrał na corocznych salonach Société Nationale des Beaux-Arts, nazywanych również salonem Champ-de-Mars. Od 1890 roku wystawy nowo powstałego stowarzyszenia przyciągały rzesze zainteresowanych sztuką paryżan, wabiąc duchem nowości⁸³, a jednocześnie utrzy-

81 A. Ławniczakowa, *Rogalińska Galeria obrazów* [w:] *Galeria Rogalińska...*, op.cit., s. XVII.

82 M.P. Michałowski, *Kolekcja malarstwa...*, op.cit., s. LIII.

83 Bezpośrednią przyczyną utworzenia SNBA był sprzeciw części artystów francuskich wobec odebrania przywilejów (związanych z otrzymaniem medali na salonie)

mując system nagród, który dostarczał satysfakcji artystom i informacji nabywcom. Przy całym w zasadzie zachowawczym programie artystycznym salon Champ-de-Mars przyciągał publiczność obrazami cudzoziemców⁸⁴ i atmosferą prężnie działającego miejsca zakupów⁸⁵. Zadowalał również amatorów poszukujących wyjątkowości i elitarności⁸⁶, wszak – jak utrzymywano – obrazy pędzla członków SNBA były dziełami artystycznej elity Paryża⁸⁷.

W okresie najintensywniejszych zakupów kolekcjonera na salonie Champ-de-Mars triumfy święciła grupa zaprzyjaźnionych artystów, takich jak: Jacques-Émile Blanche, Paul Albert Besnard, Edmond Aman-Jean, Eugène Carrière, Gaston de La Touche, Henri Martin, Charles Cottet, Lucien Simon, Émile-René Ménard, André Dauchez. W 1900 roku założyli oni Société Nouvelle⁸⁸.

malarzom zagranicznym. W najnowszej literaturze francuskiej SNBA uznawane jest za francuską wersję secesyjnych wystąpień artystów w krajach niemieckojęzycznych. Badacz Pierre Vaisse uważa, że to kontakt artystów niemieckich z SNBA był bezpośrednią przyczyną ruchu secesji w miastach niemieckich. Por. O. Tolède, *Une secession française: La Société Nationale des Beaux-Arts (1889–1903)*, maszynopis pracy doktorskiej napisanej pod kierunkiem Segolene Le Men i Pierre'a Vaisse, Université Paris X- Nanterre, 2008, s. 106, 139.

84 Na wystawach Champ-de-Mars wyróżniała się corocznie pewna liczba obrazów obcokrajowców (zawsze było to minimum 30% ogólnej liczby wystawionych obrazów).

85 Salon SNBA funkcjonował jako miejsce sprzedaży na skalę nieporównywalną z innymi wystawami paryskimi. O. Tolède, *Une secession...*, op.cit., s. 141.

86 Organizatorzy salonów SNBA przykładali szczególną uwagę do rozmieszczenia obrazów. Dbano o luksusowy wystrój sal i przemyślaną kompozycję obiektów, grupując dzieła tego samego artysty obok siebie. Por. O. Tolède-Leon, *Le Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts comme lieu d'épanouissement du mécénat privé dans les années 1890* [w:] „Ce Salon à quoi tout se ramène”, *Le Salon de peinture et de sculpture, 1791–1890*, J. Kearns, P. Vaisse (éd.), Bern 2010, s. 101–116.

87 Elitaryzm w łonie SNBA objawił się w systemie wewnętrznej hierarchii – artyści dzielili się na członków honorowych, zwykłych członków i malarzy wystawiających na salonie. Sam fakt otrzymania członkostwa w SNBA był swoistą nobilitacją i gwarantował prestiż.

88 A.-F. Ponthus, *Autour de la Société Nouvelle: un réseau artistique et amical à Paris au debut du vingtième siècle (1900–1914)*, maszynopis pracy doktorskiej pod

Krytycy, a zwłaszcza dyrektor Muzeum Luksemburskiego Léonce Bénédite (1859–1925)⁸⁹ traktowali ich jako ostatni akord rozwoju XIX-wiecznego malarstwa francuskiego i wynik wszystkich istotnych przemian, które miały miejsce w ciągu stulecia. Część z artystów, określona przez Bénédite'a mianem „la bande noire”, uzyskała status ugrupowania, które wyrosło w opozycji do impresjonistów⁹⁰, a jednocześnie, czerpiąc wzory

kierunkiem Philippe'a Dageny, Université Paris I Pantheon-Sorbonne, 2006. Bezpośrednią przyczyną zawiązania się stowarzyszenia był apel krytyka sztuki i poety Gabriela Moureya w 1900 roku. 34 członków co roku w marcu wystawiało swoje prace w Galerii Georges Petit. W skład grupy weszli: Jacques-Émile Blanche, Paul Albert Besnard, Edmond Aman-Jean, Eugène Carrière, amerykańsin Walter Gay, Gaston de La Touche, Henri Le Sidaner, Henri Martin (wł. Henri-Jean-Guillaume Martin), Charles Cottet, Lucien Simon, Émile-René Ménard, André Dauchez, René Xavier Prinnet, Ernest Laurent, Jean-François Raffaëlli, oraz rzeźbiarze Albert Bartholomé, Auguste Rodin, a także obcokrajowcy: Emile Claus, Albert Baertsoen, Frits Johan Thaulow. Raczynski zakupił obrazy 16 spośród 34 członków stowarzyszenia.

89 M. Arnoux, *Léonce Bénédite (1859–1925)* [w:] *Dictionnaire...*, op.cit., <http://www.inha.fr/spip.php?article2190> [dostęp: 5 stycznia 2013]. Bénédite'owi wtórowało dwóch innych krytyków francuskich – André Michel (1853–1925) i Roger Marx (1859–1913). Cała trójka publikowała na łamach dwóch profesjonalnych periodyków o sztuce „La Gazette des Beaux-Arts” i „L'Artiste”. Można ich określić mianem przedstawicieli „krytyki oficjalnej”, gdyż zajmowali ważne stanowiska w państwowej administracji sztuk pięknych. Roger Marx był od 1899 roku inspektorem muzeów departamentalnych (*inspecteur principal des musées départementaux*, od 1899 roku *inspecteur général*), m.in. odpowiadał za zakupy dzieł sztuki do muzeów departamentalnych. André Michel był historykiem sztuki, kustoszem Luwru, profesorem École du Louvre, a od 1893 roku sekretarzem w komisji doradczej przy muzeach narodowych (*secrétaire de la Commission consultative des musées nationaux*). Zajmował się głównie sztuką średniowieczną i renesansową, ale w latach 90. XIX wieku poświęcił się krytyce sztuki współczesnej. Por. C. Meneux, *Marx Roger* [w:] *Dictionnaire...*, op.cit., <http://www.inha.fr/spip.php?article2445> [dostęp: 5 stycznia 2013], G. Bresc-Bautier, *Michel André* [w:] *Dictionnaire...*, op.cit., <http://www.inha.fr/spip.php?article2454> [dostęp: 5 stycznia 2013].

90 Wpływ impresjonizmu na „la bande noire” jeden z krytyków podsumował w ten sposób: „[la bande noire] jest to coś, co ukształtowało się pod wpływem [impresjonizmu], ale w opozycji [do niego]”. Cyt. za: A. Michel, *Les Arts à l'Exposition Universelle*

z realizmu lat 60., było wynikiem historycznego rozwoju sztuki francuskiej.

Wybór obrazów na wystawę powszechną w 1900 roku potwierdzał to przekonanie. Wymienieni artyści traktowani tam byli jako przedstawiciele najważniejszych przemian w sztuce francuskiej ostatniego dziesięciolecia XIX wieku. Konstrukcja ekspozycji, a także opisujące ją teksty krytyków są bardzo ważne dla zrekonstruowania miejsca, które zajmowali wówczas w Paryżu artyści popierani przez Bénédite'a i cieszący się zainteresowaniem polskiego kolekcjonera. Dlatego też należy krótko je scharakteryzować.

Sztuka Francji na paryskiej wystawie powszechnej w 1900 roku została zaprezentowana w dwóch odsłonach: na ekspozycji stulecia malarstwa francuskiego (*l'exposition centennale de l'art français*) oraz na ekspozycji podsumowującej ostatnie dziesięciolecie artystyczne nad Sekwaną (*l'exposition decennale de l'art français*).

Za organizację pierwszej z wymienionych wystaw odpowiedzialny by Roger Marx⁹¹. W salach ukazujących malarstwo francuskie całego XIX stulecia wyraźnie zaakcentował znaczenie następujących postaci: Jeana-Auguste'a-Dominique'a Ingresa, Eugène'a Delacroix, Théodore Chassériau, Théodore Rousseau, Gustave'a Courbeta, Jeana-François Milleta, Charles'a-François Daubigny, Camille'a Corota, Édouarda Maneta, Puvis de Chavannes⁹². Połowa stulecia należała do takich artystów, jak:

de 1900. L'Exposition decennale. La peinture française, „La Gazette des Beaux-Arts” 1900, 12, 522, s. 534. Inny historyk sztuki określił później sztukę „la bande noire” mianem „awangardy sztuki tradycyjnej” (*l'avant-garde de l'art traditionnel*). J. Dupont, *La Bande noire [w:] Amour de l'art: Histoire de l'art contemporain*, Paris 1933, s. 60–65. Cyt. za: A.-F. Ponthus, *Autour de la...*, op.cit., s. 13.

91 Z okazji wystawy Marx opublikował kilka tekstów, w których przedstawiał swoją wersję historii malarstwa francuskiego w XIX wieku, m.in.: *Exposition centennale de l'art français 1800–1900*, Paris 1900; *Études sur l'école française*, Paris 1903.

92 Te nazwiska i przypisywana im znacząca rola w malarstwie powtarzały się regularnie w tekstach od początku lat 90. XIX wieku. Por. A. Michel, *Les Chefs d'oeuvres de l'art au XIXe siècle. L'école française de David à Delacroix*, Paris 1891; A. Michel, *Notes sur l'art moderne. Corot, Ingres, Millet, Eug. Delacroix, Raffet, Meissonier, Puvis de Chavannes. À travers les Salons*, Paris 1896; A. Besnard, *Le Salon*

Henri Fantin-Latour, Félix Régamey, Jean-Charles Cazin, Carolus Duran i Alphonse Legros. Kolejne pokolenie reprezentowali kontynuatorzy Ingresa, czyli Alexandre Cabanel, William-Adolphe Bouguereau, Paul Baudry⁹³, oraz następca Chassériau – Gustave Moreau⁹⁴.

Z kolei na ekspozycji podsumowującej ostatnie dziesięciolecie podkreślano obecność następujących artystów: Edmond Aman-Jean, Henri Martin (jako reprezentanci malarstwa monumentalnego i alegorii), Lucien Simon, Émile-René Ménard, Charles Cottet, René Xavier Prinnet, André Dauchez, Émile-Auguste Wéry'ego (jako przedstawiciele malarstwa rodzajowego i pejzażu) oraz Maurice Denis i Eugène Cadel (jako symboliści nowego pokolenia)⁹⁵. Sztuka tego pokolenia artystów miała wyphywać z dwóch źródeł: z malarstwa Puvis de Chavannesa (jego następcami mieli być Maurice Denis i Eugène Cadel) bądź Jeana-Charles'a Cazina i Eugène'a Carrière'a (do ich następców zaliczano Luciena Simona, Émile-René Menarda, Charles'a Cotteta, René Xaviera Prineta, André Dauchez, Émile-Auguste Wéry'ego)⁹⁶.

Bardzo istotne jest to, że dla sztuki wymienionych artystów odnawiano wzorce w malarstwie poprzednich pokoleń. Ich dzieła były więc kontynuacją sztuki poprzednich generacji. Bénédite, akcentując ich obecność w malarstwie francuskim oraz wskazując dwa główne kierunki rozwoju sztuki – symbolizm i realizm – odnosił swoje uwagi również do sztuki europejskiej. Najwyżej cenil grupę artystów zagranicznych: Szweda Andersa

de 1897. Société Nationale des Beaux-Arts, „La Gazette des Beaux-Arts” 1897, 17, s. 374–375. W wydanej później *Histoire des Beaux-Arts 1800–1900: peinture, sculpture, architecture, médaille et glyptique, gravure, art décoratif en France et à l'étranger* L. Bénédite'a autor również wyróżniał wymienionych malarzy.

93 A. Michel, *Les arts à l'Exposition Universelle de 1900. L'exposition centennale. La peinture française (cinquième et dernier article)*, „La Gazette des Beaux-Arts” 1900, 10, s. 479–480.

94 Ibidem, s. 463–482.

95 Por. A. Michel, *Les Arts à l'Exposition Universelle de 1900. L'Exposition decennale. La peinture française*, „La Gazette des Beaux-Arts” 1900, 12, s. 527–536.

96 A. Michel, *Les arts à l'Exposition Universelle de 1900. L'exposition centennale...*, op.cit., s. 463–482.

Leonarda Zorna⁹⁷, Hiszpana Ignacio Zuloagę y Zabaletę⁹⁸, Norwega Fritsa Johana Thaulowa⁹⁹, Belgów Emila Clausa, Georgesa Buysse¹⁰⁰ i Léona Frédérica¹⁰¹, regularnie wystawiających w Paryżu, których obrazy pozyskiwał dla Muzeum Luksemburskiego. Ich dzieła znalazły się również w kolekcji Raczyńskiego.

Czy Raczyński mógł wybrać lepszy wzorzec dla swojej kolekcji malarstwa europejskiego niż konstrukcja zbiorów Muzeum Luksemburskiego, tzw. poczekalni Luwru? Wydaje się, że działalność Léonce Bénédite'a, dyrektora paryskiego muzeum artystów żyjących, była dla niego idealnym wzorem. Podążanie jego śladami było gwarancją tego, że kolekcja Raczyń-

97 L. Bénédite, *Les Arts à l'Exposition Universelle de 1900. L'Exposition decennale. La peinture étrangère (deuxième article)*, „La Gazette des Beaux-Arts” 1900, 24, s. 488. Po raz pierwszy obraz Zorna trafił do Muzeum Luksemburskiego już w 1888 roku i był to jego malarski debiut na paryskim Salonie. Por. *Galeria...*, op.cit., s. 246. Bénédite zaliczył również tego artystę do grona mistrzów współczesnych w niewielkim albumie wydanym w 1904 roku (L. Bénédite, *L'Art et la Couleur. Les Maîtres Contemporaines*, Paris 1904).

98 Por. L. Bénédite, *Les Arts à l'Exposition Universelle de 1900. L'Exposition decennale. La peinture étrangère (troisième et dernier article)*, „La Gazette des Beaux-Arts” 1900, 24, s. 589; L. Bénédite, *L'Art et...*, op.cit.

99 Por. L. Bénédite, *Les Arts à l'Exposition Universelle de 1900. L'Exposition decennale. La peinture étrangère (deuxième article)...*, op.cit., s. 492; L. Bénédite, *Le Musée du Luxembourg*, Paris 1894.

100 Buysse i Claus byli szeroko znani w paryskim kręgu sztuki od początku lat 90., regularnie wystawiali obrazy na salonie Champ-de-Mars. Swoje dzieła zaprezentowali również na wystawie powszechnej. L. Bénédite, *Les Arts à l'Exposition Universelle de 1900. L'Exposition decennale, La Peinture étrangère (premier article)*, „La Gazette des Beaux-Arts” 1900, 24, s. 184.

101 Leon Frédéric zajmował szczególne miejsce w tekstach Bénédite'a, który porównywał go do Charles'a Cotteta. „Pomiędzy obrazami najbardziej zauważanymi na Salonie, znajdują się tryptyki Léona Frédérica i Charles'a Cotteta. Państwo zdecydowało o potrzebie ich nabycia do swoich kolekcji jako płócien szczególnie poglądowych. Jeśli dodamy do nich wielkie dekoracyjne panneau Henri Martina, zamówione do ratusza w Tuluzie, połączymy w tej małej grupie (...) cząstki, które określają w sposób najbardziej znaczący tendencje aktualnych pokoleń”. L. Bénédite, *Les Salons de 1898 (troisième article)*, „La Gazette des Beaux-Arts” 1898, 20, 493, s. 55.

skiego będzie stanowić zbiór dzieł najważniejszych artystów współczesnych. A ponieważ obrazy z Muzeum Luksemburskiego miały w przyszłości znaleźć się w Luwrze, kolekcjoner z Rogalina mógł być pewny, że jego zbiór będzie dokumentował najważniejsze przemiany w historii sztuki europejskiej na przełomie wieków XIX i XX.

Jeśli w Paryżu punktem odniesienia było dla Raczyńskiego to, co rozgrywało się wokół salonu Champ-de-Mars, to na ziemiach polskich hrabia Raczyński związał się z działalnością krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, w którym od 1895 roku pełnił funkcję prezesa. Z tą aktywnością wiąże się również kilka jego wypowiedzi na temat polskiej sztuki¹⁰². W liście do Jana Tarnowskiego kolekcjoner zawarł kilka uwag o konkretnych malarzach i ich dziełach¹⁰³.

Raczyński wyraźnie dzielił sztukę współczesną na „malarstwo międzynarodowe” i malarstwo polskie. Pod pojęciem „malarstwa międzynarodowego” rozumiał przede wszystkim sztukę wystawianą w Paryżu. Włączył w nią również malarstwo Teodora Axentowicza. A trzeba dodać, że był to jeden z niewielu polskich artystów, którzy wystawiali swoje prace na salonie SNBA, co więcej – Axentowicz już w 1891 roku został członkiem tego stowarzyszenia¹⁰⁴.

Raczyński starał się w swojej kolekcji skonstruować bardzo szeroki przekrój polskiej sztuki przełomu wieków XIX i XX. Do grona najliczniej reprezentowanych w jego galerii artystów należeli: Jacek Malczewski (35 obrazów), Leon Wyczółkowski (16), Stanisław Wyspiański (16), Wojciech Weiss (10), Feliks Jabłczyński (8), Eugeniusz Dąbrowa-Dąbrowski (8), Wlastimil Hofman (7), Julian Fałat (7), Józef Czajkowski (6), Teodor Axentowicz (6 pasteli) i Olga Boznańska (5). Byli to artyści różniący się od siebie stylem oraz tematyką, ale uznani i nagradzani na wystawach TPSP w czasie prezesury

102 Podstawowym źródłem informacji jest *List E. A. Raczyńskiego do J. Tarnowskiego z dnia 6 go stycznia 1900 r.*, Archiwum Państwowe, Oddział I w Krakowie, Archiwum Tarnowskich z Dzikowa, ADzT 1134, k. 23–30. Raczyński przedstawił w nim swoje zdanie na temat wyboru dyrektora Akademii Sztuk Pięknych. Krótko scharakteryzował również sztukę Malczewskiego i Mehoffera.

103 *List E. A. Raczyńskiego do J. Tarnowskiego...*, op.cit.

104 Por. *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, A. Wojciechowski (red.), Wrocław – Warszawa – Kraków 1967, s. 16.

Raczyńskiego. Kolekcjoner poszukiwał ich płócien i nierzadko kontaktował się z nimi bezpośrednio.

Raczyński jako „kolekcjoner salonowy”, pozostający pod wpływem tego, co aktualnie działo się na wystawach, z salonów i wystaw czerpał również inspirację dla wnętrza swojej wybudowanej w 1910 roku przypałacowej galerii¹⁰⁵. Na wysokości wzroku przeciętnego widza zawieszono tu obrazy szczególnie istotne w kolekcji Raczyńskiego – nagrodzone najwyższymi medalami na wystawach (il. 8). Obrazy mniejszych formatów wisiały na wyższej wysokości, pas wysokości ściany bezpośrednio najbliższej widza zajmowały natomiast płótna większych formatów. Układ stron bardzo prostego przewodnika po galerii¹⁰⁶, małej książeczki wydanej po śmierci kolekcjonera, również naśladował katalogi wystaw. Obrazy zostały w nim wymienione zgodnie z porządkiem rozwieszenia na ścianach galerii.

Kierunek zwiedzania, przechodzenia z sali do sali, był jednocześnie kierunkiem rozwoju zbiorów kolekcjonera: od malarstwa europejskiego, zwłaszcza największego w tym zbiorze malarstwa francuskiego zajmującego sale pierwszą i drugą, przez salę trzecią mieszczącą zbiory malarstwa innych nacji, po salę ostatnią – punkt kulminacyjny kolekcji – malarstwa polskiego ze znajdującą się na ostatniej ścianie *Dziewicą orleańską* Jana Matejki.

Pamiętajmy, że zajmujący szczególne miejsce w koncepcji Raczyńskiego obraz nie został przychylnie przyjęty przez krytykę francuską¹⁰⁷. Raczyński jednak oddaje hołd mistrzowi, umieszczając jego dzieło w miejscu kluczowym, w punkcie dojścia w galerii. Równie dobrze jednak obraz

105 Por. E. Leszczyńska, *Gmach Galerii Rogalińskiej w świetle poczynań mecenasowskich i kolekcjonerskich Edwarda Aleksandra Raczyńskiego*, „Studia Muzealne” 2013, XIX, s. 27–70.

106 *Przewodnik galerji obrazów hr. Raczyńskiego w Rogalinie*, [b.d. i b. m. wydania]. Druga edycja: *Przewodnik galerji obrazów hr. Raczyńskiego w Rogalinie*, Rogalin 1938.

107 Por. M. Zgórniak, *Joanna d’Arc w Paryżu w roku 1887 [w:] Dziewica Orleańska Jana Matejki. Materiały II seminarium Instytutu Historii Sztuki UAM i Muzeum Narodowego w Poznaniu, Rogalin, 9–10 listopada 2001*, S. Czekalski (red.), Poznań 2003, s. 111–133; M. Zgórniak, *Matejko w Paryżu. Opinie krytyków francuskich z lat 1865–1870*, Kraków 1998.



8. Galeria w Rogalinie, sala II, stan obecny, 2007 (fot. K. Kłudkiewicz).

Matejki może być potraktowany jako punkt wyjścia – dzieło artysty reprezentującego wzór dla swoich polskich uczniów i źródło malarstwa, które na oczach kolekcjonera przeżywało swój złoty okres. Twórczość Matejki była bądź wzorem, bądź antywzorem dla licznego pokolenia jego uczniów reprezentowanych także w kolekcji rogalińskiej. Nie ulega bowiem wątpliwości, że w wizji rozwoju sztuki zajmuje Matejko konkretną pozycję, poprzedzającą wydarzenia rozgrywające się w sztuce na przełomie wieków XIX i XX. Umiejscawiając *Dziewicę orleańską* w honorowym miejscu galerii, Raczyński postępuje trochę jak znani mu francuscy krytycy szukający korzeni twórczości artystów lat 90. w połowie XIX wieku, widząc w twórczości Matejki źródło malarstwa przełomu wieków.

Postępowanie Raczyńskiego zmierzające do ukazania aktualnego stanu sztuki europejskiej znajduje swoją oczywistą analogię w kolekcji jego stryjecznego dziada Atanazego hrabiego Raczyńskiego¹⁰⁸. Kolekcja malar-

108 Por. A. Dobrzycka, M.P. Michałowski, *Galeria Atanazego hrabiego Raczyńskiego* [w:] *Galeria Atanazego Raczyńskiego*, M.P. Michałowski i inni (red.), Poznań 2004, s. 7–35.

stwa współczesnego, którą od lat 20. XIX wieku tworzył ten zbieracz, była wyrazem jego upodobań, szczególnie odnoszących się do malarstwa niemieckiego pierwszej połowy XIX wieku, ale była też odbiciem konsekwentnych działań kolekcjonera. Atanazemu Raczyńskiemu przyświecał cel stworzenia takiego zbioru malarstwa współczesnego, które – według niego – uosabiało ideały sztuki dawnej, przede wszystkim renesansowej. Jego kolekcja składała się z obrazów współczesnych i dzieł dawnych mistrzów. Obydwaj Raczyńscy prowadzili działalność mecenasowską, wspomagając artystów i goszcząc ich w swoich progach.

Postępowanie Edwarda Aleksandra wskazuje na zamiysł kontynuacji dzieła kolekcjonerstwa i mecenatu przodków. Dopisał on dalszy ciąg do działalności Atanazego, gdyż udało mu się to, co nie powiodło się antenatowi. Edward Aleksander otworzył galerię w Wielkopolsce. Atanazy miał podobne plany – zamierzał swoją kolekcję umieścić w Poznaniu, jednak ostatecznie znalazła się ona w Berlinie¹⁰⁹.

Wyraźnie akcentując w swojej kolekcji malarstwo polskie i konstruując kolekcję będącą odbiciem tendencji w sztuce europejskiej, Edward Aleksander podejmował jednak także dyskusję z wizją Atanazego¹¹⁰. Dla Edwarda Aleksandra miejscem wszelkich przemian w sztuce europejskiej przełomu wieków był Paryż, a co za tym idzie – malarstwo francuskie. W swojej wizji kolekcji właściciel Rogalina podkreślał wagę tego ośrodka, jednocześnie pragnąc wskazać siłę i wyjątkowe miejsce malarstwa polskiego. Polemika Edwarda Aleksandra z kolekcją Atanazego, wywyższającego sztukę niemiecką, była tym bardziej znamienna, że właściciel Rogalina planował budowę galerii w czasie, kiedy w otwartym w 1904 roku w Poznaniu Muzeum

109 E. Leszczyńska, *Dlaczego „poznańscy Medyceusze” zatrzymali się w drodze?* [w:] *Edward i Atanazy...*, op.cit., s. 89–108.

110 Jest to o tyle interesujące, że Atanazy Raczyński właściwie nigdy nie uznał Edwarda Aleksandra za pełnoprawnego syna Rogera Raczyńskiego. Edward Aleksander hrabia Raczyński był naturalnym synem Rogera hrabiego Raczyńskiego (1820–1864) i Zeneidy z Hołyńskich księżnej Lubomirskiej (1820–1893). Roger Raczyński poślubił w Dreźnie Marię Gottschall (1822–1851), która uznała Edwarda Aleksandra za swojego syna. Atanazy spierał się ze swoim bratankiem Rogerem, krytykując większość jego działań. Nigdy nie zaakceptował również jego decyzji o uznaniu syna ze związku pozamałżeńskiego.

im. Cesarza Fryderyka (Kaiser-Friedrich Museum) udostępniono przywieziony z Berlina zbiór obrazów Atanazego hrabiego Raczyńskiego¹¹¹.

* * *

Troje wymienionych kolekcjonerów na bazie własnych doświadczeń stworzyło przemyślane kolekcje sztuki, w mniejszym lub większym stopniu podejmując dialog z tradycją kolekcjonerską. Jan Działyński podjął się zadania najtrudniejszego, próbując na bazie rodzinnego zbioru stworzyć autorską kompozycję. Izabella Działyńska – wielbicielka północnej grafiki, zachodniego rzemiosła artystycznego, starożytności – precyzyjnie i przez długie lata konstruowała swoje kolekcje. W Gołuchowie zdecydowała się obok nich umieścić odziedziczone po przodkach zbiory, starając się jednak, podobnie jak mąż, potraktować je jak eksponaty historyczne. Dla tej obeznanej ze zbieractwem paryskim pary kolekcjonerów tylko takie podejście do zbiorów sztuki było możliwe.

Tak jak dla Edwarda Aleksandra Raczyńskiego, miłośnika współczesnego malarstwa, wyznacznikiem trendów w sztuce europejskiej był przede wszystkim Paryż, a odważną skądinąd decyzją było przekonanie widza w rogalińskiej galerii, że sztuka polska zajmuje w malarstwie kontynentu, a nawet historii tegoż, istotne i wyróżniające się miejsce.

111 M.P. Michałowski, *Malarstwo i rzeźba [w:] Stulecie otwarcia Muzeum im. Cesarza Fryderyka w Poznaniu*, W. Suchocki, T.J. Żuchowski (red.), Poznań 2004, s. 118–119.

ZBIÓR RYCIN „DO HISTORII POLSKIEJ” IZABELLI Z CZARTORYSKICH DZIAŁYŃSKIEJ. REKONESANS BADAWCZY*

Przedmiotem artykułu jest zbiór rycin „do historii polskiej” przechowywany w Muzeum Narodowym w Poznaniu (dalej: MNP), a przybyły tam z Gołuchowa, z Muzeum Czartoryskich w latach 30. XX wieku¹. Tradycyjnie zbiór ten wiązany był z postacią Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej. Dyskusje, które wywołał ten referat, zarówno na samej sesji, jak i w późniejszym okresie², wskazały konieczność wprowadzenia kilku istotnych zmian do pierwotnego tekstu.

Grafika zgromadzona przez Izabellę z Czartoryskich Działyńską w ciągu kilkudziesięciu lat, przechowywana na zamku gołuchowskim, przyciągała uwagę badaczy od dawna. Pisano chętnie o wybitnych rycinach Albrechta Dürera, Martina Schongauera, Lucasa van Leydena³. Zapominano często

* Niniejsze opracowanie było możliwe dzięki badaniom przeprowadzonym w trakcie pobytu badawczego w Bibliotece Polskiej w Paryżu w listopadzie 2012 roku, sfinansowanemu dzięki stypendium im. Dr Marii Zdziarskiej-Zaleskiej (przyznawanemu przez Polską Akademię Umiejętności w Krakowie). Kamili Kludkiewicz dziękuję za inspirujące rozmowy i cenne uwagi do prowadzonych badań. Za pomoc w zbieraniu materiałów dziękuję: Grażynie Hałasie, Katarzynie Nowackiej, Tadeuszowi Grabskiemu z Muzeum Narodowego w Poznaniu, Ewie Rutkowskiej z Biblioteki Polskiej w Paryżu.

1 Depozyt Książąt Czartoryskich na Gołuchowie, Archiwum MNP, sygn. AMNP 1276, dokumenty z lat 1932–1939.

2 Chciałbym podziękować koleżankom z Gabinetu Rycin MNP za uwagi i pytania, niezwykle przydatne w badaniach omawianego zbioru.

3 Ważniejsze opracowania omawiające zbiór graficzny Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej, jego wybrane części lub pojedyncze ryciny to: M. Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Wien 1908–1934 (wzmianki w tomach 2–3, 5–9); F. Lugt, *Marques de Collections: (Dessins-Estampes), Marques estampillées et écrites de collections particulières et publiques. Marques de marchands, de monteurs et d'imprimeurs. Cachets de vente d'artistes décedés. Marques de graveurs apposés après le triage des planches. Timbres d'édition. Etc., Avec Des Notices Historiques sur les Collectionneurs, les Collections, les Ventes, les Marchands et Editeurs,*

przy tym, że w Gołuchowie przechowywano nie tylko grafikę niemiecką z wieków XV i XVI, ale także ryciny związane z historią Polski. O tej drugiej grupie rycin pisano niewiele lub wcale i czynili tak nie tylko badacze europejscy, ale też polscy historycy sztuki⁴.

Niniejszy tekst jest zmodyfikowaną wersją referatu wygłoszonego na sesji w 2012 roku, w którym analizowałem hipotezy o zainspirowaniu młodej Izabelli Czartoryskiej przez działalność kolekcjonerską członków jej rodziny: Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej, Anny Sapieżyny, Adama Jerzego Czartoryskiego. Praca ma charakter rekonfesansu badawczego i jest pierwszą próbą rekonstrukcji genezy zbioru „do historii polskiej”, jego roli i funkcjonowania w całości kolekcji. Podstawą badań była analiza podkładek oraz inskrypcji na rycinach i podkładkach dużej części (około 60%) zbioru przechowywanego w MNP⁵ oraz kwerendy w zbiorach archiwalnych, w Dziale Rękopisów Biblioteki Polskiej w Paryżu (dalej: BPP) i w Archiwum MNP. Konieczne będą dalsze badania – zarówno dokończenie analizy samego zbioru graficznego przechowywanego w MNP⁶, jak i kwerendy w innych archiwach przechowujących dokumenty związane z tworzeniem zbioru gra-

Etc., Vereenigde Drukkerijen, Amsterdam 1921; N. Stogdon, *Prints from Gołuchów rediscovered*, „Print Quarterly” 1996, XIII, 2, s. 149–180.

4 Taką „tradycję” zapoczątkował Walenty Kalinka: W. K.[alinka], *Zbiory starożytności polskich w Paryżu*, „Przegląd Poznański” 1852, 15, poszyt V, s. 1–50, tu: 50 (por. też niżej). Skromne wzmianki zamieścili: A. Chyczewska, *Wstęp [w:] Grafika i rysunki polskie w zbiorach polskich*, Warszawa 1977, s. 5–20; M. Mrozińska, *Grafika szkół obcych w zbiorach polskich*, Warszawa 1978, s. 16; M. Mrozińska, *Muzeum Narodowe w Warszawie. Dział Grafiki i Rysunków Obcych [w:] Polskie kolekcjonerstwo grafiki i rysunku*, Warszawa 1980, s. 150–159, tu: 151; T. Mańkowski, *Dzieje zbioru graficznego Czartoryskich*, „Rozprawy i sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” 1953, 3, s. 218–236.

5 Ze względu na wielkość tego zbioru dokładniejsza analiza objęła do tej pory mniej więcej jego połowę. Znajomość całości zbioru pozwala jednak autorowi niniejszego tekstu na wyciągnięcie wniosków i postawienie hipotez bazujących na analizie części zbioru.

6 Ważne będą również kwerendy w Muzeum Narodowym w Warszawie i Muzeum Czartoryskich w Krakowie, gdzie przechowywane są pozostałe części zbioru graficznego dawnego Muzeum Czartoryskich w Gołuchowie.

ficznego w dawnym Muzeum Czartoryskich w Gołuchowie⁷. Na podstawie tak niepełnych danych możliwe jest w tym miejscu sformułowanie jedynie hipotez badawczych, które z pewnością w toku dalszych badań zostaną albo odrzucone, albo – zapewne po modyfikacjach – potwierdzone.

Zbiór graficzny z Muzeum Czartoryskich w Gołuchowie – rekonstrukcja zawartości

W latach 30. XX wieku kolekcja graficzna z Muzeum Czartoryskich w Gołuchowie uległa rozproszeniu. Część trafiła do Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu, część znalazła się w Muzeum Czartoryskich w Krakowie. Ryciny, które pozostały w Gołuchowie, wyjechały stamtąd jeszcze przed wybuchem drugiej wojny światowej⁸. Można się domyślać, że ówcześni właściciele traktowali rozproszenie kolekcji jako stan przejściowy, spowodowany sytuacją polityczną. Zbiór jednak nigdy nie został na powrót scalony.

Z dokumentów z lat 30. XX wieku wynika, że zbiór graficzny muzeum w Gołuchowie miał trójdzielną strukturę⁹. Obejmował on: ryciny dawnych mistrzów niemieckich, prace rytowników polskich i z Polską związanych oraz zbiór „ikonograficzny” związany z historią Polski. Pierwsza grupa zawierała ryciny tzw. dawnych mistrzów niemieckich zebrane przez Izabellę z Czartoryskich Działyńską w liczbie niemal 1300¹⁰. Ze względów stylistycznych do tej grupy kolekcjonerka zaliczyła także prace wybranych twórców z Niderlandów, Francji i Włoch. Zbiór ten obejmował ryciny mistrzów XV wieku i wczesnego wieku XVI (m.in. Martina Schongauera, Israhela van

7 Przynajmniej w Bibliotece Czartoryskich w Krakowie oraz w Bibliotece Kórnickiej, a także ukończenie kwerendy w BPP.

8 N. Stogdon, *Prints from...*, op.cit., s. 162–163.

9 Depozyt Książąt Czartoryskich na Gołuchowie, Archiwum MNP, sygn. AMNP 1276, dokumenty z lat 1932–1939.

10 Dokumenty dotyczące złożenia kolekcji graficznej Książąt Czartoryskich na Gołuchowie jako depozytu w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu (Archiwum MNP, sygn. AMNP 1276) wspominają o 1293 rycinach. Dokładniej o historii zbioru pisał: N. Stogdon, *Prints from...*, op.cit., s. 162–163. Dzisiaj te ryciny znajdują się w Muzeum Czartoryskich w Krakowie i Muzeum Narodowym w Warszawie; por. niżej.

Meckenema, Maira von Landshuta, Hansa Burgkamira, Lucasa van Leydena, Hansa Wechtlina, Jeana Duvet, Jacopa de' Barbari, Albrechta Dürera: razem w liczbie 523 odbitek¹¹) oraz prace mistrzów dojrzałego renesansu i manieryzmu (głównie tzw. Małych Mistrzów, m.in. braci Behamów, Georga Pencza, ale też np. Dirka Vellerta)¹².

Druga część zbioru graficznego muzeum w Gołuchowie obejmowała 1159 prac rytoników polskich: osiem rycin Jana Ziarnki, 138 sztychów Jeremiasza Falcka, cztery teki z 982 pracami Chodowieckiego oraz jedną tekę zawierającą 131 akwafort Michała Płońskiego i Teodora Lubienieckiego¹³. Trzecia część zbioru graficznego z Gołuchowa, przechowywana dziś w znakomitej większości w Muzeum Narodowym w Poznaniu, obejmuje ryciny „do historii polskiej”.

Zbiór rycin „do historii polskiej” z kolekcji gołuchowskiej – opis stanu zachowania

Zbiór rycin „do historii polskiej”, który jest dziś przechowywany w Muzeum Narodowym w Poznaniu, liczy ponad 4000 obiektów, głównie rycin, ale znajdują się w nim także pojedyncze rysunki oraz fotograficzne reprodukcje rycin. Zawiera przede wszystkim portrety władców Polski oraz innych krajów, jeśli wywodzili się z polskich dynastii (chodzi przede wszystkim o polskie małżonki obcych władców), wizerunki wybitnych postaci historycznych, widoki polskich miast oraz zabytków polskich lub związa-

11 Znajdują się dziś w większości w Muzeum Czartoryskich w Krakowie. N. Stogdon, *Prints form...*, op.cit., s. 149, 151 i 180.

12 Waldemar Deluga (*Netherlandish Sixteenth-century Prints in Poland*, „Print Quarterly” 1992, IX, s. 285–287, tu: 287) wspomina, że w MNW znajduje się dziś około 600 rycin z kolekcji gołuchowskiej. Należy przyjąć, że przy uwzględnieniu strat wojennych jest to właśnie brakująca część kolekcji dawnych mistrzów niemieckich, obliczona na prawie 1300 odbitek w archiwach MNP, a pominięta w artykule Stogdona.

13 Liczby podane za: Archiwum MNP, sygn. AMNP 1276. Nie udało mi się do tej pory ustalić, czy ryciny te znajdują się dziś w Warszawie, czy w Krakowie. Ze względu na nieuregulowaną kwestię własności informacje na temat rycin z dawnej kolekcji gołuchowskiej trudno jest uzyskać.

nych z Polakami. Więcej niż połowa zbioru uporządkowana jest chronologicznie, tj. według dat śmierci poszczególnych postaci oraz według dat wydarzeń historycznych (bitew, poselstw czy powstania poszczególnych zabytków). Takie klarowne uporządkowanie dotyczy około 2000 obiektów obejmujących dzieje Polski od legendarnych Piastów aż do pierwszej połowy XIX wieku¹⁴. Dalej ryciny ułożone są zespołami tematycznymi, ale między poszczególnymi grupami często nie widać powiązań. I tak następują po sobie portrety emigrantów po powstaniu listopadowym, akwaforty Norwida, dawne widoki miast polskich, akwaforty Jana Piotra Norblina, Henryka Daniela Nethera, inne portrety emigrantów, dzieła rytowników polskich z początku XX wieku, reprodukcje graficzne obrazów Sebastiana Norblina, dublety.

W znakomitej większości ryciny przyklejone są do podkładek¹⁵. Podkładowki te są kilkunastu rodzajów, jednak dwa z nich dominują i wydają się wykonane specjalnie dla tego zbioru. Jeden rodzaj to białe tektury formatu *folio* lub mniejsze. Drugi rodzaj to grube tektury o zielonkawym odcieniu, również formatu *folio* lub mniejsze¹⁶. Wszystkie ryciny z muzeum w Gołuchowie (włączając w to także prace niemieckie z XV wieku) zostały ponumerowane od numeru 1 do numeru 5995, z tym że obecnie w MNP znajduje się 4171 obiektów (3987 pozycji inwentarzowych)¹⁷. Są

14 Właśnie ta część, ułożona chronologicznie do początku XIX wieku, została przeanalizowana przez autora pod kątem podkładek oraz napisów kolekcjonerskich.

15 Ryciny nieprzyklejone do podkładek stanowią około 13% przeanalizowanej części zbioru. Powodów, dla których część rycin nie jest dziś przyklejona do podkładek, jest zapewne kilka. Część dużych prac nie mieściła się na stosowanych podkładkach. Inne odkleiły się same lub zostały odklejone w celach konserwatorskich lub wystawienniczych, w czasie gdy zbiór gołuchowski przechowywany był już w muzeum w Poznaniu. Wydaje się jednak, że część rycin, mimo że znajdowała się w posiadaniu Działyńskiej i później jej spadkobierców, nie została naklejona na podkładowki. Nie jest to nic dziwnego – w zbiorach graficznych liczących kilka tysięcy obiektów i więcej nierzadko zdarza się, że część prac nie jest przyklejona do podkładek.

16 Te mniejsze podkładowki powstały w wyniku przecięcia tektur formatu *folio*.

17 Nie wszystkie obiekty zinventaryzowane w MNP miały numery gołuchowskie. Wśród takich obiektów są komentarze do niektórych dzieł (np. karty z biografiami poszczególnych władców) czy mniej cenne ryciny traktowane jako „komentarz” do

one oznaczone numerami gołuchowskimi w przedziale od 2453 do 5893 (powinno być do 5995), poprzedzonymi literą R¹⁸. Ponadto wszystkie ryciny z muzeum w Gołuchowie zostały oznaczone czarną pieczęcią, która przedstawia wiązany monogram CC zawarty w literze G zwieńczonej koroną¹⁹. Pieczęć ta znajduje się na rewersach odbitek, w wyjątkowych przypadkach na podkładkach (na *verso* lub rzadziej *recto*)²⁰.

Wnioski płynące z analizy zawartości większej części zbioru rycin „do historii polskiej” przechowywanych w MNP, podkładek, do których są przyklejone, oraz znaków kolekcjonerskich, które się na nich znajdują, pozwalają na postawienie kilku hipotez badawczych dotyczących dziejów kolekcji.

Zbiór rycin „do historii polskiej”. Od kolekcji Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej do muzeum w Gołuchowie

Ryciny ze zbioru „do historii polskiej” pochodzą z okresu od XV do XIX, a nawet XX wieku. Ukazują postacie, wydarzenia, zabytki istotne dla historii i kultury polskiej w układzie chronologicznym (według śmierci postaci historycznej, daty wydarzenia, daty powstania zabytku)²¹. Opisa-

ważniejszej pracy (np. XIX-wieczna kopia graficzna fragmentu ryciny Tomasza Makowskiego przedstawiającej hołd carów Szujskich, towarzysząca rysunkowej kopii tegoż miedziorytu; MNP Gł 742). Obiekty te nie mają numeru gołuchowskiego, ale są oznaczone znakiem kolekcjonerskim: GCC.

18 Należy pamiętać o odróżnianiu pierwotnych numerów inwentarzowych (poprzedzonych literą R), które w niniejszym tekście będą nazywać gołuchowskimi, od numerów inwentarzowych Muzeum Narodowego w Poznaniu (numery poprzedzone są symbolem: MNP Gł).

19 Znakiem tym oznaczono także rysunki. Dziś znajdują się one w większości w Muzeum Narodowym w Warszawie.

20 Kilkanaście rycin z analizowanej części zbioru nie posiada numerów gołuchowskich i/lub pieczęci GCC. Na obecnym etapie badań trudno wyjaśnić ten fakt.

21 Jedynie część prac, z oczywistych względów, jest współczesna przedstawianym postaciom i wydarzeniom (od przełomu wieków XV i XVI). Wiele wydarzeń i wizerunków ilustrowanych jest rycinami późniejszymi.

ny układ, mimo jego zachwiania w części zbioru, jest jedną z przesłanek sugerujących istnienie konsekwentnej polityki kolekcjonerskiej kształtującej omawiany zbiór. Drugą jest jego bogactwo ikonograficzne. Kolekcja zmierzała do kompletności przedstawień ikonograficznych wybranych postaci lub wydarzeń historycznych. Znajdują się w niej często druki rzadkie, niemal unikatowe²². Odnosi się wrażenie, jakby osoba odpowiedzialna za konstrukcję kolekcji zdawała sobie dobrze sprawę, jakie obiekty są konieczne do uzupełnienia luk w zbiorze. Niekiedy zamiast brakujących oryginałów umieszczano w zbiorze różnego rodzaju kopie, np. w miejsce rzadkiego miedziorytu Tomasza Makowskiego *Carowie Szujscy przed Zygmuntem III* włączono do zbioru rysunkową kopię autorstwa Ferdynanda Chotomskiego²³.

Zbiór „do historii polskiej” zaczął być tworzony przez Izabellę z Czartoryskich Działyńską zapewne w początkach jej działalności kolekcjonerskiej, czyli około 1850 roku, może nieco wcześniej. Mówi o tym kilka przesłanek, z których pierwsza jest związana z podkładkami, do których naklejano ryciny, druga zaś – ze znakami kolekcjonerskimi z nazwiskiem „Izy Czartoryskiej”. Duża część białych podkładek z białej tektury oznaczona jest suchym tłokiem. W omawianej kolekcji obecne są dwa rodzaje tłoku – oba odwołujące się do przedsiębiorstwa A. Binanta²⁴ z Paryża. Należy go zapewne utożsamiać z Alfredem Binantem, marszandem, który oferował również materiały do oprawy dzieł sztuki – obrazów, prac na papierze, fotografii²⁵. Jego prace musiały cieszyć się estymą, skoro był on autorem opraw dwóch

22 Na przykład seria czterech anonimowych miedziorytów przedstawiających wjazd Henryka III Walezego do Frankfurtu (MNP Gł 534/1–4) czy rzadki widok Grodna Mathiasa Zündta (MNP Gł 528-Gł 529).

23 MNP Gł 741. Oryginał tej ryciny znajduje się m.in. w Muzeum Czartoryskich w Krakowie. Ferdynand Chotomski był uczestnikiem powstania listopadowego, po 1831 roku osiadł we Francji.

24 Na jednym z suchych tłoków widnieje napis: „Bristol français / A. Binant / A Paris” na drugim: „A. B. / PARIS / PHOTOGRAPHIE”.

25 W zbiorach publicznych zachowały się dzieła, na których znajdują się jego oznaczenia, m.in. w muzeum w Tours, na obrazie Léona Cognieta malowanym na tekturze przyklejonej na płótno znajduje się nalepka z napisem: „Papeterie Dessin Peinture Encadrements / A. BINANT / PARIS”.

albumów ofiarowanych cesarzowi Napoleonowi III²⁶. Ryciny pochodzące z omawianej kolekcji zaczęto przyklejać do podkładek najprawdopodobniej w drugiej połowie lat 50. Przemawiają za tym dwa argumenty: rachunek introligatora z 1859 roku oraz znaki kolekcjonerskie Izabelli Czartoryskiej widoczne na części rycin. Rachunek, o którym mowa, został wystawiony przez firmę A. Binant za prace introligatorskie i oprawę starych rycin²⁷. Skoro pod koniec lat 50. Izabella z Czartoryskich Działyńska oprawiała ryciny u Binanta, to albo przyklejono wówczas ryciny do wszystkich tektur znaczo-nych jego suchym tłokiem, albo tylko część opraw Binanta znajdujących się dziś w omawianym zbiorze została wtedy wykonana, pozostałe natomiast podkładowe powstały w innym czasie, jednak niewiele wcześniej lub niewiele później²⁸.

W tym miejscu należy zwrócić uwagę na znaki kolekcjonerskie Izabelli Czartoryskiej. Jak wspomniano wyżej, niemal wszystkie ryciny oznaczone są pieczęcią z monogramem GCC²⁹. Na rycinach pojawiają się oprócz niego jeszcze dwa znaki własnościowe Czartoryskiej, jednak znacznie rzadziej. Pierwszy to prostokątna, niebieska pieczęć z napisem „ZE ZBIO-
RU IZY CZARTORYSKIEJ”³⁰. Druga, czerwona pieczęć przedstawia herb

26 Jeden z nich zawiera fotograficzne portrety uczestników kongresu kończącego wojnę krymską, który odbył się na początku 1856 roku w Paryżu, drugi jest zbiorem widoków Alzacji. Oba są przechowywane w Bibliotece Narodowej Francji w Paryżu, nr inw.: Fb 23859 oraz Ve 162 b et c folio.

27 T. Jakimowicz, *Od kolekcji „curiosites artistiques” ku Muzeum. Zbiór artystyczne Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej w latach 1852–1899*, „Studia Muzealne – Muzeum Narodowe w Poznaniu” 1982, 13, s. 15–73, tu: 67. Do tektur z tłokiem Binanta przyklejono też wszystkie ryciny szkoły staroniemieckiej, por. N. Stogdon, *Prints form...*, op.cit., s. 164–165.

28 Ryciny do omówionych tektur przyklejono jeszcze w Paryżu, ewentualnie noszono się z takim zamiarem i zamówiono tektury, gdy zbiór rycin znajdował się w stolicy Francji. Niemal na pewno nie zamawiano tektur z Paryża, gdy ryciny były już w Gołuchowie – trudno jest sobie wyobrazić, by przewożono ciężki papier na tak duże odległości, gdy można było zamawiać profesjonalne tektury do przyklejania rycin dużo bliżej Gołuchowa, choćby w Berlinie, Dreźnie lub Lipsku.

29 F. Lugt 3512, por. N. Stogdon, *Prints form...*, op.cit., s. 166, il. s. 107.

30 F. Lugt 473.

Pogoń z banderolą z napisem „IZA CZARTORYSKA”³¹. Niebieska pieczęć została zidentyfikowana na zaledwie kilku rycinach, i tylko jednej staroniemieckiej, autorstwa Lucasa van Leydena³². Czerwona jak dotąd została odnaleziona na 88 odbitkach graficznych ze zbioru „do historii polskiej” oraz na około 60 rycinach w zbiorze grafiki „niemieckiej” XV–XVI wieku³³. Wydaje się, że obu tych pieczęci kolekcjonerka używała przed ślubem z Janem Działyńskim w 1857 roku i – co się z tym wiązało – zmianą nazwiska. To tłumaczyłoby, dlaczego pieczęcie z nazwiskiem panięńskim kolekcjonerki są tak rzadkie w zbiorze pochodzącym z muzeum gołuchowskiego.

Nie jest zapewne zbiegiem okoliczności, że ryciny oznaczone „panieńską”, czerwoną pieczęcią z herbem Pogoń i nazwiskiem „IZA CZARTORYSKA” pojawiają się niemal wyłącznie na pracach przyklejonych do podkładek A. Binanta³⁴ datowanych na lata 50. Ryciny przyklejano do tektur Binanta na tym stosunkowo wczesnym etapie tworzenia zbioru „do historii polskiej”, gdy jeszcze niemal wszystkie należące do kolekcjonerki ryciny oznaczone były tym znakiem. Świadczą o tym przypadki, gdy wszystkie lub prawie wszystkie ryciny przyklejone do jednej, białej podkładki oznaczone

31 F. Lugt 2801.

32 N. Stogdon, *Prints form...*, op.cit., s. 166.

33 Ibidem, s. 166. Większość z tych prac to również miedzioryty Lucasa van Leydena. Co istotne, wydaje się, że do pierwszych zakupów graficznych młodej Czartoryskiej, jeszcze w latach 50. XIX wieku, należały właśnie ryciny tego artysty (z 10 stycznia 1852 roku pochodzi kwit marszanda Vignères potwierdzający zapłatę za ryciny Albrechta Dürera i Lucasa van Leydena; Archiwum MNP, Archiwum MNP, sygn. AMNP 2807, k. 7–8; zachował się anonimowy rachunek z 1853 roku na rycinę Lucasa), T. Jakimowicz, *Od kolekcji...*, op.cit., s. 65. Stogdon wskazuje dalszych kilkanaście rycin Lucasa zakupionych w latach 50., co najmniej dziewięć, być może 16 lub więcej z kolekcji Karla Paara w 1854 roku, jedna na aukcji Webera w 1855 roku; N. Stogdon, *Prints form...*, op.cit., s. 176–177, pozycje nr: 310, 339–347, 348, 390, 302–408, 422.

34 Dotyczy to także rycin staroniemieckich (wszystkie znajdują się na podkładkach Binanta). W przeanalizowanej części zbioru w MNP na prawie 90 prac oznaczonych czerwoną pieczęcią tylko trzy ryciny przyklejone są do podkładki zielonej, sześć zostało zamontowanych w powojennych passe-partout, jedna nie ma podkładki.

są czerwoną pieczęcią³⁵. Tematyka rycin oznaczonych czerwoną pieczęcią jest kolejną przesłanką potwierdzającą hipotezę, że oznaczenie rycin czerwoną pieczęcią i przyklejenie ich do tektur Binanta miało miejsce na wczesnym etapie rozwoju zbioru „do historii polskiej”. Oprócz trzech portretów Mikołaja Kopernika i pięciu Jana Zamoyskiego są to wyłącznie wizerunki władców polskich i ich małżonek – od Stefana Batorego do Stanisława Leszczyńskiego. W związku z tym, że są to ryciny ukazujące najważniejsze postacie historyczne swoich czasów – władców i ich żony, potężnego kanclerza Jana Zamoyskiego i najsłynniejszego polskiego uczonego Kopernika – można przypuszczać, że właśnie od takich „podręcznikowych” rycin zaczynała swoją kolekcję młoda Czartoryska.

Przytoczone wyżej wnioski z analizy podkładek i znaków własnościowych nie są jedynymi argumentami, które przemawiają za tezą, że Izabella z Czartoryskich Działyńska od początku działalności kolekcjonerskiej gromadziła ryciny do „historii polskiej”. Z tego okresu zachowały się anonimowy rachunek za rycinę Lucasa van Leydena, 10 portretów polskich i 10 rycin *petits maitres*³⁶. Rachunek ten, podobnie jak kilka innych dokumentów z lat 50. XIX wieku, sugerują, że Czartoryska nabywała grafikę staroniemiecką i ryciny „do historii polskiej” w tym samym czasie³⁷.

Kolekcjonerka z pewnością interesowała się tą częścią zbioru, jednak nie został on uporządkowany w pełni za jej życia. Nie wiadomo, czy na przeszkodzie stanęła konieczność ograniczania wydatków, czy niemożność znalezienia specjalisty, który podjąłby się takiego zadania i ukończyłby je. Wielce wymowny jest list Jana Leciejewskiego, opiekuna zamku gołuchowskiego, z 13 kwietnia 1893 roku do Izabelli Działyńskiej, którego większy fragment wart jest przytoczenia: „W końcu muszę poruszyć jeszcze jedną

35 Najbardziej spektakularne przykłady to przypadki, gdy na podkładkach znajduje się ponad pięć rycin, np. Gł 936-Gł 943 (portrety Jana III Sobieskiego), Gł 1150-Gł 1156 (portrety Augusta II).

36 T. Jakimowicz, *Od kolekcji...*, op.cit., s. 65.

37 Duże wrażenie robi lista zakupów, niestety bez daty rocznej, gdzie wypisane zostały zakupy rycin dokonane na przestrzeni kilku miesięcy, następują po sobie nabytki rycin niemieckich XV i XVI wieku oraz polskich; Paryż, Biblioteka Polska, *Izabella z Czartoryskich Działyńska (?), Wykazy zakupionych i darowanych książek i dzieł sztuki*, sygn. BPP 945, k. 23–24.

rzecz, nie bardzo dla mnie przyjemną. Prawdopodobnie przyjedzie tu znów p. Stan razem z JWPanią Hrabinią. Prosiłbym więc bardzo, aby jej nie było wolno beze mnie pracować w sztychach. JWPani nie uwierzy bowiem, jaki był nieporządek w sztychach polskich. Pomieszane [sic] jedne z drugimi, poukładane zupełnie fałszywie, jedna i ta sama osobliwość w dwóch [sic] rozmaitych miejscach. Dla przykładu przytoczę, że n.p. Stanisław I (Leszczyński) i Stanisław August (Poniatowski) były uważane, jako jedna osoba, tak/że [sic] różne sztychy o Nancy i grobie Leszczyńskiego były przy Poniatowskim. Natomiast mamy 3 sztychy królewicza Jakóba, Księcia Kurlandzkiego. Jeden z podpisem łacińskim a 2 z podpisem włoskim »*Giacomo Duca di Curlandia*«. Otóż wyraz *Duca* wzięła p. Stan za nazwisko i włożyła włoskie sztychy w inne miejsce, niż sztych z podpisem łacińskim. Oprócz tego, gdy znalazła jaki sztych, z którym nie mogła sobie dać rady, odkładała go na bok, tak że ja we wszystkich tekach znajdowałem sztychy poodkładane. Skutkiem tego katalog przez nią zrobiony nie ma najmniejszej wartości, przeciwnie, mógłby być tylko szkodliwy. Wszystko to i inne rzeczy pokaże za przyjazdem JWPani Hrabiny. Naturalnie miałem ogromną pracę, nim to wszystko uporządkowałem. Katalog mój zacząłem tam, gdzie skończył Bobowski, tylko małe części katalogu p. Stan mogłem użyć. Bojąc się zatem, aby mi p. Stan znów nie pomieszała sztychów, pozwalałam sobie prosić JWPani Hrabiny, aby jej nie było wolno zajmować się sztychami. Ma ona do tego za mało wiadomości. Może JWPani Hrabina spędzić winę na mnie, że to mój kaprys i przywidzenie, że nie chcę nikomu pozwolić, mieszać się do sztychów³⁸. Z listu tego wynika, że w latach 90. XIX wieku ryciny „do historii polskiej” nie były jeszcze w pełni uporządkowane ani zinwentaryzowane. Podejmowały się tego, jak się zdaje, osoby dość przypadkowe, jak wspomniana przez Leciejewskiego pani Stan³⁹. Z tonu tego, a także innych listów Leciejewskiego można odczytać potrzebę wyznaczenia kompetentnej osoby do opracowania tego zbioru, liczebnie dość dużego. Leciejewski, który miał w swej pieczy zamek i gospodarstwo, nie był w stanie sam zająć się jego uporządkowaniem.

38 Paryż, Biblioteka Polska, *Izabela z Czartoryskich Działyńska, Listy od J. Leciejewskiego*, 1.11.1892 – 18.06.1895, BPP 940, karta 38 (recto-verso).

39 Jej tożsamość nie została jeszcze ustalona.

Dzięki cytowanemu listowi Leciejewskiego wiadomo, że w 1893 roku ryciny nie były jeszcze przyklejone do podkładek z zielonej tektury. Świadczą o tym wspomniane przez niego portrety księcia kurlandzkiego Jakuba Kettlera. Leciejewski narzekał, że pani Stan rozdzieliła liczącą trzy ryciny grupę wizerunków księcia. Dziś te ryciny przyklejone są do dwóch podkładek. Na jednej z nich (z zielonej, grubej tektury) znajdują się dwa portrety: jeden z podpisem w języku łacińskim, drugi – po włosku. Trzecia rycina z wizerunkiem księcia Jakuba, z włoską inskrypcją, została naklejona na inną podkładkę⁴⁰. Opisywane przez Leciejewskiego wydarzenia musiały mieć zatem miejsce przed naklejeniem tych trzech rycin do podkładek⁴¹.

Zamieszanie, które wprowadziła pani Stan, nie byłoby też możliwe, gdyby ryciny miały już numery inwentarzowe. Pierwotne numery, z którymi ryciny przyjechały do muzeum w Poznaniu z Gołuchowa, respektują chronologiczny porządek grup wizerunków poszczególnych postaci historycznych. List Leciejewskiego informuje zatem, że w 1893 roku ryciny jeszcze nie były przyklejone do zielonych podkładek ani nie miały gołuchowskich numerów inwentarzowych.

Prawdopodobnie nie zostały też jeszcze w tym czasie oznaczone wspomnianym wyżej znakiem kolekcjonerskim przedstawiającym monogram CC wewnątrz litery G zwieńczonej koroną. Pieczęć ta nie nawiązuje do nazwiska, które kolekcjonerka przejęła od męża w 1857 roku, odwołuje się natomiast do jej nazwiska rodowego⁴². Oczywiście nie można wykluczyć, że Działyńska oznaczała ryciny taką pieczęcią, choć bardziej prawdopodobne jest, że uczynił to któryś z jej spadkobierców już w XX wieku. Pierwszym był młodszy syn Władysława Czartoryskiego, brata Izabelli, Witold Kazimierz (1876–1911). Po jego przedwczesnej śmierci Muzeum Czartoryskich w Gołuchowie odziedziczył jego brat Adam Ludwik (1872–1937), od 1894 roku właściciel Muzeum Czartoryskich w Krakowie. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na podobieństwo omawianej pieczęci do znaku używanego w ko-

40 Podkładka ta jest wykonana z białego papieru formatu zbliżonego do *in-folio* 4.

41 Można założyć, że co najmniej do roku 1895 nie naklejano w Gołuchowie rycin do podkładek. W listach Leciejewskiego do Izabelli Działyńskiej, z których ostatni pochodzi właśnie z 1895 roku, nie pojawia się wzmianka o takim przedsięwzięciu.

42 Litera C odczytywana jest jako pierwsza litera nazwiska Czartoryski.

lekcji graficznej w muzeum krakowskim⁴³. Bez względu na to, który z braci wprowadził do oznaczania rycin gołuchowskich nową pieczęć, miała ona zapewne podkreślać pokrewieństwo obu muzeów Czartoryskich – w Gołuchowie i Krakowie.

Podsumowanie

Powyższe ustalenia pozwalają w następujący sposób rekonstruować dzieje zbioru rycin „do historii polskiej” Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej. Zaczął on być tworzony w początkach lat 50. XIX wieku⁴⁴. Wtedy miały miejsce pierwsze zakupy. Przed rokiem 1857 Czartoryska oznaczała swoje ryciny dwiema pieczęciami, na których figurowało jej panieńskie nazwisko. Pieczęci tych prawdopodobnie nie używała już po ślubie z Janem Działyńskim i zmianie nazwiska. W latach 50. zaczęto też przyklejać ryciny do podkładek. Stosowane wówczas oprawy pochodziły od paryskiego marszanda A. Binanta, którego suche tłoki pojawiają się na podkładkach z białej tektury. Wydaje się, że przez kolejne lata następowała rozbudowa zbioru rycin „do historii polskiej”, ale w kolekcji tej nie prowadzono poważniejszych prac porządkowych czy muzealnych (oprawienie rycin, wykonanie spisu lub inwentarza, naniesienie numerów inwentarzowych i znaków własnościowych na ryciny itp.). Podejmowanym próbom uporządkowania tego zbioru, przy udziale pani Stan czy Jana Leciejewskiego, brakowało konsekwencji i doprowadzenia do końca podjętego zadania. Zbiór rycin „do historii polskiej”

43 Jest to wiązany monogram CC w owalu; por. F. Lugt 511.

44 Czartoryska nabywała ryciny już wcześniej, o czym świadczy list z 18 sierpnia 1850 roku odnaleziony przez Kamilę Kłudkiewicz, w którym Czartoryska pisze do swej powiernicy i pomocnicy Josephine Rousset: „Niech Pani nie przepuści żadnej okazji na nabycie grafik lub rzeźb [...]”; cyt. za: K. Kłudkiewicz, *Cenne znajomości i najlepsi znawcy. Początki kolekcjonerstwa Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej 1849–1855* [w:] *Sztuka w Wielkopolsce*, M. Błaszczński, B. Górecka, M. Górecki, A. Paradowska (red.), Poznań 2013, s. 157–166, tu: 159. Nie jest również wykluczone, że jakieś ryciny o tematyce historycznej otrzymała młoda Izabella od rodziny (ten wątek był poruszany w referacie na sesji w listopadzie 2012 roku, wymaga on jednak dalszych badań).

został uporządkowany dopiero po śmierci kolekcjonerki, kiedy to na rycinie naniesiono numery inwentarzowe i nowy znak kolekcjonerski (nawiązujący wyglądem do pieczęci Muzeum Czartoryskich w Krakowie). Wówczas też naklejono większość prac na podkładki z zielonkawej tektury.

Nie do końca zbadana pozostaje kwestia rozbudowy tej części zbioru przez spadkobierców Izabelli Działyńskiej. W zbiorze rycin „do historii polskiej” przechowywanym w MNP znajdują się prace polskich artystów wykonane po roku 1900, m.in. Józefa Pankiewicza⁴⁵, Leona Wyczółkowskiego⁴⁶, Kazimierza Sichulskiego⁴⁷, Jana Stanisławskiego⁴⁸. Pewne uzupełnienia zostały wprowadzone także w części ikonograficzno-historycznej. Do tej pory udało się zidentyfikować jedną pracę, która do zbioru trafiła prawdopodobnie już po śmierci Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej. W omawianym zbiorze znajdują się dwie odbitki ryciny Johanna Geорга Willego *Les offres réciproques*. Praca ta dedykowana była księciu Adamowi Kazimierzowi Czartoryskiemu, dziadkowi Izabelli. Jedna z odbitek została oznaczona pieczęcią rosyjskiego kolekcjonera Paula Delaroffa⁴⁹. Wyprzedaż tej kolekcji miała miejsce dopiero wiosną 1914 roku⁵⁰. Nie wiadomo, w jakich okolicznościach rycina ta trafiła do zbioru gołuchowskiego.

Pomimo wielu niepewności dzieje zbioru rycin „do historii polskiej” zaczynają przybierać uchwytny kształt. Dalsze badania pozwolą odrzucić lub potwierdzić postawione wyżej hipotezy oraz odpowiedzieć na istotne pytania badawcze.

45 MNP Gł 2971 – MNP Gł 2973.

46 Na przykład: MNP Gł 2979 – MNP Gł 3000.

47 Na przykład: MNP Gł 2978; MNP Gł 3024– MNP Gł 3031.

48 MNP Gł 2975.

49 F. Lugt 663.

50 Wyprzedaż tej kolekcji obejmującej różnorodne dzieła sztuki najwyższej klasy odbyła się na kilku aukcjach między 17 marca a 2 maja 1914 roku, do których opublikowano trzy katalogi. Ryciny wyprzedawano na aukcji 17 marca. W katalogu tej aukcji wspomniana rycina Willego nie jest wymieniona, ale pozycja 84 obejmuje około 2000 rycin dawnych i współczesnych o różnej tematyce. Nie jest wykluczone, że odbitka *Les offres réciproques* znajdowała się między nimi.

EUROPEJSKA MODA KOLEKCJONERSKA A IDEA POLSKIEGO „ZAKŁADU NAUKOWEGO”. ZBIÓR SZTUKI STAROŻYTNEJ KSIĘCIA WŁADYSŁAWA CZARTORYSKIEGO

Założone przez księcia Władysława Czartoryskiego (1828–1894) krakowskie muzeum zostało otwarte dla publiczności w 1876 roku, a przy wyborze miasta nie bez znaczenia był fakt, że działał tu Uniwersytet Jagielloński i powołano w 1872 roku Akademię Umiejętności. Idea księcia przeniesienia rodzinnych zbiorów z Paryża do Krakowa spotkała się z przychylnością gminy krakowskiej. Na cele muzealne przekazano w wieczyste użytkowanie budynek Arsenалу miejskiego znajdujący się w ciągu murów obronnych między basztami Ciesielską i Stolarską, który połączony został z zakupionym klasztorem Pijarów i trzema kamienicami na rogu ulic św. Jana i Pijarskiej przebudowanymi na tzw. Pałac. Pierwszą ekspozycję sprowadzonych z Paryża zabytków urządzono w Klasztorcu, w 1893 roku otworzono natomiast galerię malarstwa na drugim piętrze Pałacu, do której włączono także obiekty starożytne.

Gdy w 1855 roku książę Władysław odziedziczył puławską kolekcję swojej babki Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej (1746–1835), obejmowała ona nieliczne i całkowicie przypadkowe obiekty związane ze starożytnymi kulturami śródziemnomorskimi¹. Władysław podjął się powiększenia rodzin-

1 W katalogu Domu Gotyckiego (*Poczet pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach*, Warszawa 1828) wymienione są fragmenty marmurowe, ceramiczne i brązowe wmurowane w ściany, w tym pierścionki brązowe, figurki, fragment posagu (por. K. Moczulska, *Deux »souvenirs« antiques de la partie nord de la region de la Mer Noire dans la collection d'Isabelle Czartoryska de Puławy*, „Études et Travaux” 2005, XX, s. 151–156) oraz przechowywane w pokojach nieliczne wyroby rzemiosła (np. paciorki, figurki i lampki rzymskie, por. D. Gorzelany, *Zwei Tonlampen mit Efeu- und Weinranke in Krakauer Sammlungen* [w:] *Studia Archaeologica. Prace dedykowane Profesorowi Januszowi A. Ostrowskiemu w sześćdziesięciolecie urodzin*, E. Papuci-Władyka, J. Śliwa (red.), Kraków 2001, s. 123–131). Na temat zabytków przywiezionych z Egiptu i przekazanych przez generała Henryka Dembińskiego Adamowi Jerzemu Czartoryskiemu w Paryżu w 1834 roku zob. w: K. Moczulska, *O księciu, generale, profesorze i Kuratorze oraz o amuletach przeciw złym mocom*, „Salwator i Świat” 1996, 25, s. 3–5.

nego zbioru, przekształcając go w kolekcję prezentującą rozwój sztuki, począwszy od starożytności.

Trudno jest na podstawie zachowanych materiałów określić precyzyjnie jego pierwotną wizję kolekcji, trudno nawet powiedzieć z całą pewnością, że taka istniała. Zespoły pozyskiwanych obiektów wskazują na to, że zainteresowania księcia poszerzały się pod wpływem nowych znajomości i nawiązywania kontaktów z kolejnymi agentami. Czartoryski nie preferował żadnej grupy zabytków i nie dążył do stworzenia kolekcji o zdefiniowanym profilu. Wydaje się, że dobór zabytków, poparty wprawdzie opiniami antykwariuszy, wynikał raczej z przypadkowych okazji. W początkowych latach wyraźnie widoczne jest ukierunkowanie na znaleziska z terenu Italii – drobne przedmioty rzemiosła rzymskiego, południowoitalskiego, greckiego i etruskiego. W katalogu obiektów przechowywanych w Hotelu Lambert spisano w 1869 roku² 293 antyki, z których kilkanaście pochodziło jeszcze z Puław – są to brązowe pierścionki i klucze³. Znaczna liczba pozycji w tym zestawieniu opatrzona została oszczędnymi opisami – np. „Vulci, coupe sur pied” – stanowiącymi poważne utrudnienie w identyfikacji zabytków. Jest to możliwe w przypadku jedynie 82 obiektów, wśród których znajdują się zarówno znakomite zabytki – jak kyliks czarnofigurowy Malarza Amasisa⁴, czerwonofigurowy kyliks Onesimosa⁵, srebrne medaliony i figurka ze skarbu syryjskiego⁶ czy plastyczne askosy z Canosy⁷ – jak i przeciętnej jakości wyroby masowe, np. figurki brązowe, wyroby

2 *Katalog obiektów w Hôtel Lambert w 1869 r.*, Biblioteka Książąt Czartoryskich, ew. XVII/2342.

3 Muzeum Narodowe w Krakowie, inw. MNK XI-248 do MNK XI-263.

4 K. Bulas, *Corpus Vasorum Antiquorum, Collections de Cracovie* [Pologne 2], Varsovie – Cracovie 1935 (dalej cyt. *CVA Cracovie*), pl. 5[59]1a-b; D. Gorzelany, *Zwei Gottheiten „kurotrophoi” auf einer Schale des Amasis-Malers in Krakau*, „Archeologia” [2006] 2007, LVII, s. 25–31 (z wcześniejszą literaturą).

5 *CVA Cracovie*, pl. 8[62]1a-c.

6 K. Moczulska, *Srebrny medalion z Syrii*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” 1970, X, s. 53–58.

7 *CVA Cracovie*, pl. 17[71]2-3; D. Gorzelany, *Die polychromierten Gefäße aus Canosa im Fürsten Czartoryski-Museum zu Krakau*, „Archeologia” [2003] 2004, LIV, s. 35–41 (z wcześniejszą literaturą).

kościane, przedmioty szklane, amulety egipskie i skarabeusze. Spis ten pokazuje różnorodność załączka późniejszej kolekcji, lecz na tym etapie trudno dopatrzeć się deklarowanego później przez księcia naukowego aspektu jego zbioru. Dominują tu raczej działania pod wpływem panującej wśród kolekcjonerów mody na antyk, najczęściej zdeterminowane trafiającymi się okazjami. Nie wybierał też zabytków samodzielnie. Zlecenie zakupów pośrednikom było wygodne, zważywszy na jego brak wiedzy, i dawało możliwość kontrolowania rynku w kilku miejscach jednocześnie. W Paryżu w transakcje zaangażowana była głównie panna Josephine Rousset (1821–1896), która nabywała zabytki na zlecenie Władysława i jego siostry Izabelli z Czartoryskich hrabiny Działyńskiej (1830–1899)⁸. Nie miała ona jednak całkowicie wolnej ręki, gdyż od początku działalności kolekcjonerskiej Czartoryski akcentował trudne kwestie finansowe, wielokrotnie również wspominał o niezrealizowanych zakupach obiektów, które wydały mu się atrakcyjne⁹.

W lutym i marcu 1865 roku panna Rousset uczestniczyła w wyprzedaży kolekcji, której właścicielem był baron James Alexandre de Pourtalès-Gorgier¹⁰. Stworzył on galerię sztuki i starożytności w Paryżu. Nie ma listy poczynionych wówczas na zlecenie księcia zakupów, jednak – wnioskując ze spisu inwentarzowego – nie były one znaczące, a szkoda, gdyż znakomite zbiory należące do barona trafiły do zbiorów berlińskich, Luwru, Muzeum Brytyjskiego, a egipskie zabytki zakupił baron William Tyssen-Amherst, kolekcjoner dzieł sztuki i książek, twórca krótko istniejącego Muzeum Egipskiego w Didlington Hall.

W kolejnym roku miały miejsce w Paryżu aukcje znanych i dobrych kolekcji wicehrabiego Isidore-Hippolyte'a de Janzé i Alessandra Castellanie-

8 T.F. de Rosset, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795–1919. Między „skarbnicą narodową” a galerią sztuki*, Toruń 2005, s. 264, przyp. 41.

9 Por. np. *List W. Czartoryskiego do J. Rousset, Florencja, 25.02.186(5)*, Biblioteka Książąt Czartoryskich, ew. Iz. 104 oraz niżej przyp. 52.

10 T.F. de Rosset, *Polskie kolekcje...*, op.cit., s. 288–289; O. Boisset, *Les antiqués du comte James-Alexandre de Pourtalès-Gorgier (1815–1830): un introduction* [w:] *Collections et Marché de l'Art en France 1789–1848*, M. Preti-Hamard, P. Sénéchal (éd.), Rennes 2005, s. 187–206.

go. Czartoryski zwrócił uwagę na piękne brązy i terakoty antyczne w kolekcji należącej do de Janzé, u Castellaniego natomiast zachwyił się wazami etruskimi¹¹ (w ten sposób określane były czarnofigurowe wazy greckie). Katalog wyprzedaży zbioru Castellaniego książkę otrzymał od Jana Działyńskiego, lecz nie zdecydował się na konkretne zakupy „bez wyobrażenia co do rzeczy ani co do ceny” i podkreślił, że „woli średniowieczne rzeczy”. Mimo że zachwalał „sarkofag etruski, fajanse, bronzы, les terres cuites”, pozostawił ostateczny wybór siostrze – „co kupisz i wybierzesz będzie dobrze... przewiduję, że ceny będą wysokie, a niech Jaś nie zapuszcza się zanadto”¹². Z wyprzedaży tej pochodzi z pewnością pokrywa urny etruskiej w kształcie głowy męskiej¹³. Z kolekcji de Janzé pozyskano natomiast wspomniany kyliks czerwonofigurowy Onesimosa oraz dwa askosy południowoitałskie z dekoracją plastyczną¹⁴.

Znajomości zawierane przez Czartoryskiego w kolejnych latach w zasadniczy sposób określiły kształt jego kolekcji starożytnej. W okresie 1863–1889 książkę utrzymywał kontakt z francuskim kolekcjonerem, archiwistą i paleografem Charles'em Casatim¹⁵, dzięki któremu poznał François Lenormanta, archeologa i asyriologa, od 1874 roku profesora w Bibliothèque Nationale de France i założyciela w 1875 roku, wraz z baronem Jeanem de Witte, „Gazette archéologique: recueil de Monuments pour servir à la connaissance et à l'histoire de l'art antique”. W 1879 roku Casati zaproponował księciu wizytę Lenormanta i konsultację brązów etruskich. Lenormant rozpoczął

11 *List W. Czartoryskiego do J. Rousset z 4.03.1866*, Biblioteka Książąt Czartoryskich, ew. lz. 104.

12 *Ibidem*.

13 Wcześniej na wystawie w 1865 roku w Paryżu z kolekcji Castellaniego, por. *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, t. II, 1959, s. 314.

14 *Collection de M. le vicomte de Janze*, Vente Hôtel Drouot. 16 avril 1866, nr 140, 137 i 138; por. przyp. 5 i 7.

15 K. Moczulska, *Kontakty kolekcjonerskie Władysława Czartoryskiego we Włoszech (C. Borani, R. Mancini, Ch. Casati)*, „Meander” 1985, 5–6, s. 211–215; W. Dobrowolski, *Antyczne zabytki pochodzenia umbryjskiego w Polsce [w:] Gens antiquissima Italiae. Starożytnej zabytki z Umbrii w Polsce*, H. Szymańska (red.) (katalog wystawy 9 listopada 1989 – 6 stycznia 1990), Kraków 1989, s. 14–25.

wówczas badania w południowej Italii, które zaowocowały kolekcją ceramiki i figurek terakotowych przekazywanych oraz sprzedawanych do zbiorów Luwru. Nie jest pewne, czy wizyta doszła do skutku, lecz kilka lat później książkę nabył książki autorstwa Lenormanta, a „Gazette archéologique” stała się miejscem pierwszych publikacji na temat zabytków Czartoryskiego. Jean de Witte, belgijski archeolog i kolekcjoner numizmatyki, opublikował na jej łamach artykuły o skarbie srebrnym znalezionym w Syrii¹⁶ i o cennej, choć zniszczonej situli etruskiej¹⁷.

Przez Casatiego Czartoryski nawiązał również kontakt z Riccardo Mancinim, antykwariuszem prowadzącym od 1877 roku wykopaliska w Orvieto na nekropolii Canicella i od 1879 roku na Crocefisso del Tufo. W zakupach pośredniczył Carlo Borrani, który w latach 1883–1889 informował księcia o zabytkach oferowanych na włoskim rynku antykwarycznym. Z zachowanej korespondencji wynika, że obiekty etruskie trafiły do muzeum w dwóch partiach. Czartoryski odwiedził w 1884 roku antykwariat Manciniego w Orvieto, gdzie oprócz lokalnych znalezisk zebrane były obiekty z innych terenów Etrurii. Wybrał wówczas trzy sarkofagi toskańskie¹⁸, które Borrani przesłał wraz z nowożytnymi zabytkami i książkami do Krakowa. Sarkofagi, złożone oryginalnie z czterech części każdy, miały uszkodzone skrzynie, a ich konserwacja umożliwiająca bezpieczne eksponowanie miała miejsce dopiero w latach 80. XX wieku¹⁹. Na zle-

16 J. de Witte, *Monuments d'argent trouves en Syrie*, „Gazette archéologique” 1880, VI, s. 138–141. Emblematy z tego skarbu wyróżnione zostały także w artykule Mariana Sokołowskiego promującym muzeum w gazecie „Czas” z 28 stycznia 1882 roku, figurkę opublikował też wybitny szwajcarski archeolog z Uniwersytetu w Bazylei zajmujący się ikonografią grecką i rzymską, por. J.J. Bernoulli, *Römische Ikonographie*, Bd. 2, Berlin 1886, s. 131; por. też przyp. 6.

17 J. de Witte, *Situle étrusque de bronze appartenant au Prince Ladislas Czartoryski*, „Gazette archéologique” 1881, VII, s. 7–8.

18 M.S. Ruxer, *Etruskie terakotowe ossuaria i sarkofagi w zbiorach Muzeum im. XX Czartoryskich w Krakowie*, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk” 1949, s. 102 i nast.; M.D. Gentili, *I sarcofagi etruschi in terracotta di età recente*, „Tyrrhenica” 1994, IV, s. 90, kat. B106; s. 94, kat. B117; s. 78, kat. B78.

19 Prace konserwatorskie przeprowadził Mieczysław Majewski w latach 1979–1980, 1986–1987 i w 1990 roku.

cenie księcia Borroni samodzielnie wyselekcjonował wówczas fragmenty naczyń²⁰, które przez Paryż trafiły po 1890 roku do Krakowa. Wybór ten nie odpowiadał jakością książęcej kolekcji, nawet po zrekonstruowaniu (błędym) jednej z waz w Paryżu.

Drugą transakcję u Manciniego zrealizowano w 1888 roku, a rok później Borroni wyekspediował do Krakowa pakunek z około 40 przedmiotami, wśród których znajdowały się niewybitne, lecz reprezentatywne dla sztuki etruskiej obiekty, niektóre znaleziono z pewnością na nekropolii Canicella: cztery brązowe fibule, cippus grobowy, szpula i przęślik, naczynia bucchero (oinochoe, stamnos, amfora i dwa kielichy), amfora czarnofigurowa Malarza Leagrosa, amfora Malarza Micali, czarnofirnisowany kyliks, fragment kandelabra, fragment dekoracji architektonicznej w formie palmy, aplikacja w formie gorgonejonu²¹. Do muzeum trafiły przy tej okazji także obiekty pozyskane przez Manciniego z innych wykopalisk italskich: kampańska hydria²², amfora²³ i czarnofirnisowany kyliks z głową Aretuzy w medalionie²⁴

20 CVA *Cracovie*, pl. 6[60]3; 6[60]4a-b. K. Moczulska [w:] op.cit., H. Szymańska (red.), s. 32, nota 8 i s. 33, nota 9; K. Moczulska [w:] *Gens antiquissima Italiae. Antichità dall'Umbria a Budapest e Cracovia*, F. Roncalli (ed.), Milano 1989, s. 196, 9.7, s. 198, 9.9. Mancini dysponował znaczną liczbą zdefragmentowanych waz, które trafiły często po niskich kwotach do mniej wymagających kolekcji, np. uniwersyteckich, jako materiał badawczy. Stało się tak w przypadku drugiej części ramion krakowskiego stamnosa nabytych od Manciniego w 1897 roku do zbiorów Instytutu Archeologicznego Uniwersytetu w Getyndze, por. N. Eschbach, *Teile und verdiente: Zu den Wanderbewegungen attischer Keramik um 1900* [w:] *Konservieren oder Restaurieren. Die Restaurierung griechischer Vasen von der Antike bis heute*, M. Bentz, U. Kästner (Hrsg.), München 2007, s. 83–92, zdj. 5.

21 K. Moczulska, op.cit., H. Szymańska (red.), s. 30–32, noty 1–6, 8; s. 34–40, noty 10–15, 17–19, 21; K. Moczulska, op.cit., F. Roncalli (ed.), s. 195–208, 9.1–9.6; 9.8; 9.10–15; 9.17–19; 9.21.

22 CVA *Cracovie*, pl. 18[72]1 a-b; K. Moczulska, op.cit., H. Szymańska (red.), s. 39, nota 20; K. Moczulska, op.cit., F. Roncalli (ed.), s. 207, 9.20.

23 CVA *Cracovie*, pl. 18[72]2 a-b.

24 CVA *Cracovie*, pl. 19[73]6; D. Gorzelany, *Arethusa Cups in the Collection of the Princes Czartoryski Museum in Krakow – the Coin as a Decorative Element in Pottery*, „Notae Numismatae” 2012, VII, s. 37–48.

oraz fragment reliefu²⁵ i sarkofagu rzymskiego²⁶. W transportach przysyłanych z Paryża po śmierci księcia znalazły się jeszcze dwie amfory bucchero, nabyte najpewniej również od Manciniego, a wyekspediowane najpierw do Paryża, być może ze względu na konieczność przeprowadzenia poważnej konserwacji jednej z nich²⁷.

Zabytki etruskie w muzeum uzupełniła ponadto pozyskana podczas italskiej podróży księcia w 1879 roku tarcza etruska, dość poważnie zniszczona, konserwowana najpierw w Paryżu, a następnie w Sieniawie przed zawieszeniem jej w zbrojowni muzeum²⁸, oraz terakotowa urna etruska²⁹ przysłana do Krakowa w 1882 roku. Najcenniejsze obiekty w tej grupie pochodzą jednak z innych źródeł. Są to dwie złote bransolety z VII wieku przed naszą erą, z których jedna należała do kolekcji hrabiego Michała Tyszkiewicza, a następnie do Alessandro Castellaniego, wystawione na aukcji w Hotelu Drouot w Paryżu w roku 1884. Czartoryski kupił je podczas tej wyprzedaży lub wkrótce potem od paryskiego antykwariusza Henriego Hoffmanna. Jedną z nich przysłano do Krakowa dopiero po śmierci księcia, w 1894 lub 1895 roku³⁰. Najprawdopodobniej właśnie od Castellaniego

25 P. Bieńkowski, *O rzeźbach klasycznych z marmuru w Krakowie*, „Prace Komisji Historii Sztuki PAU” 1919, I, 2, s. 270; K. Moczulska, op.cit., H. Szymańska (red.), s. 40, nota 22; K. Moczulska, op.cit., F. Roncalli (ed.), s. 208, 9.22; CSIR III.2, nr 6.

26 A. Sadurska (red.), *Corpus Signorum Imperii Romani Pologne*, volumen II.2: *Les sarcophages et les fragments de sarcophages dans les collections polonaises* (dalej: CSIR II.2), Warszawa 1992, nr 55.

27 CVA Cracovie, pl. 15[69]4 i 5; K. Moczulska, op.cit., H. Szymańska (red.), s. 36, nota 16; K. Moczulska, op.cit., F. Roncalli (ed.), s. 208, 9.16.

28 Inw. MNK XI-283. Biblioteka Książąt Czartoryskich, ew. 2087.

29 Inw. MNK XI-422.

30 P. Chevallier, *Calogue des objets d'art: antiques du moyen-age et de la renaissance dépendant de la succession Alessandro Castellani*, Paris 1884, s. 13, nr 116; M. Ruxer, *Un braccialetto ceretano dalla ex collezione Tyszkiewicz* [w:] *Munera philologica L. Œwikliński oblata*, Posnaniae 1936, s. 478–483; M. Ruxer, J. Kubczak (oprac.), *O kilku zabytkach złotnictwa antycznego w zbiorach Czartoryskich w Krakowie*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” 1970, X, s. 98–100.

Czartoryski nabywał sukcesywnie zabytki złotnictwa greckiego, etruskiego i rzymskiego³¹.

Niezwykle rzadkim zabytkiem etruskim jest również lustro reliefowe z połowy IV wieku przed naszą erą zakupione w 1885 roku na wyprzedazy w Hotelu Drouot w Paryżu kolekcji Juliana Gréau³² obejmującej figurki terakotowe, ceramikę rzymską, numizmaty, gemmy czy znakomite szkła rzymskie, które trafiły do wielu muzeów europejskich i amerykańskich. Zwierciadło pochodzi z dobrze udokumentowanych i niezwykle bogatych w wysokiej jakości znaleziska wykopalisk księcia Luciano Bonaparte de Canino na nekropolii w Vulci. Odkryte w maju 1831 roku weszło rok później do literatury naukowej i wielokrotnie było tematem badań³³. Pomimo pewnej proweniencji wzbudzało kontrowersje ze względu na rzadki wśród lusterek etruskich sposób wykonania dekoracji w reliefie wypukłym oraz ikonografię przedstawienia Prometeusza uwalnianego przez Heraklesa i Kastora.

Z włoskich kontaktów antykwarycznych istotna dla kolekcji Czartoryskiego była także ponaddwudziestoletnia znajomość z konserwatorem muzeum

31 Ze zbioru liczącego pierwotnie około 160 obiektów zachowało się po drugiej wojnie światowej jedynie kilkanaście sztuk – ukryte w lecie 1939 roku w Sieniawie zostały rozgrabione przez żołnierzy Wehrmachtu. Na temat strat wojennych por. M. Ruxer, J. Kubczak, *Bijouterie antique de l'ancienne collection Czartoryski a Cracovie*, „Archeologia” 1974, XXV, s. 53–83; M. Ruxer, J. Kubczak, *Bijouterie antique de l'ancienne collection Czartoryski a Cracovie*, „Archeologia” 1975, XXVI, s. 95–116; M. Ruxer, J. Kubczak, *Bijouterie antique de l'ancienne collection Czartoryski a Cracovie*, „Archeologia” 1976, XXVII, s. 107–132.

32 W. Fröhner, *Collection J. Gréau. Catalogue des bronzes antiques et des objets d'art du moyen-âge et de la renaissance dont la vente aura lieu à l'Hôtel Drouot, Salle No 3 du Lundi 1er au Mardi*, Paris 1885, nr 580. Podczas aukcji kupiono też statuetkę Marsa (nr w katalogu 901; inw. MNK XI-779), która okazała się falsyfikatem.

33 Zob. zestawienie literatury w: W. Dobrowolski, *Krakowskie lustro z Prometeuszem. Oryginał czy falsyfikat* [w:] *Archeologia śródziemnomorska w Uniwersytecie Jagiellońskim 1897–1997. Materiały sympozjum naukowego, Kraków, 21–23 października 1997*, J. Śliwa (red.), Kraków 1998, s. 190, przyp. 1. Autor błędnie podaje datę zakupu lustra i datuje je na lata 440–420 przed naszą erą, co zostało skorygowane przez Alexandra Ann Carpino, por. A.A. Carpino, *Disc of Splendor: Relief Mirrors of the Etruscan*, Wisconsin 2003, s. 48, pl. 68–71.

w Neapolu Giuseppe Mele i z jego synem Augustem. Zabytki pozyskiwane za ich pośrednictwem stworzyły zasadniczy człon greckiej części kolekcji, w której reprezentowane są prawie wyłącznie ceramika i figurki terakotowe. Wiosną roku 1890 Czartoryski kupił m.in. czerwonofigurowy stamnos z Nola i pelike z Kapui, czarnofigurowy krater, kyliks i skyfos³⁴. Większość waz od Melego została sklejana z fragmentów i mocno przemalowana. Były to konserwacje dobrej jakości, wówczas niezauważalne, dzięki którym sprzedawano ceramikę po wyższej cenie. Wazy takie trafiły do Czartoryskiego – są wymienione stamnos i krater oraz przysłane w 1893 roku: kyliks Siana, czerwonofigurowa hydria, kyliks i amfora³⁵. Mele współpracował jednak z wieloma muzeami i dbał o opinię, dlatego dysponował również wazami lepszej jakości³⁶. Od niego pochodzą też zabytki terakotowe: w 1893 roku wraz z wazami greckimi nadeszła kobieca główka figurki południowoitalijskiej, dwie etruskie głowy wotywnie i aplika w formie gorgonejonu³⁷.

Figurki terakotowe, tworzące drugi człon grupy obiektów greckich, wzbudzały w czwartej ćwierci XIX wieku powszechny zachwył. Kupujących nie zrażały kontrowersje związane z falsyfikatami pojawiającymi się bardzo często na rynku antykwarycznym po 1873 roku. W zbiorze Czartoryskiego występują najpewniej autentyczne statuetki nabyte jeszcze w latach 70., w przypadku pozostałych mamy natomiast do czynienia z zakupami bezpośrednio od najaktywniejszych greckich antykwariuszy – Lambrosa i Evangelosa Triantaphyllosa – oferujących rekonstrukcje, kopie i falsyfikaty lub pośrednio od nich przez innych kolekcjonerów i antykwariuszy³⁸. Przykładowo w 1891 ro-

34 CVA *Cracovie*, pl. 11[65]1 a-b; 13[67]4; 4[58]1 a-b; 5[59]2; 5[59]4.

35 CVA *Cracovie*, pl. 4[58]3 a-b; 12[66]1 a-b; 8[62]2 a-c; 12[66]3 a-b.

36 CVA *Cracovie*, pl. 9[63]2 a-b; 13[67]2.

37 Inw. MNK XI-1241, MNK XI-1240, MNK XI-1230, MNK XI-1242.

38 *List W. Czartoryski do I. Działyńskiej, Paryż, 28.06.(1890)* Biblioteka Książąt Czartoryskich, ew. 2150: „Grek... przyniósł 3 terra cotty greckie bardzo piękne – 3 kobiety. Jedna siedzi na krześle w stroju nocnym, na głowie chustka – trzyma zwierciadło i maluje się. Druga siedzi na skale i w lewym ręku trzyma jabłko czy gałkę, druga ręka podniesiona, trzecia jest leżąca Leda z łabędziem”. Wszystkie figurki zostały pozytywnie zaopiniowane przez Fröhnera. Pierwszą Czartoryski kupił dla Izy, pozostałe to prawdopodobnie fałszywe obiekty, inw. MNK XI-1272 i MNK XI-1271. Por. D. Gorzelany, *The Art of Re-creation: Terracotta Statuettes and Their Copies. About one 'Tanagra' from*

ku książę nabył z kolekcji Gréau oryginalne figurki z warsztatów małoazjatyckich przedstawiające Tyche oraz naśladownictwo Afrodyty Knidyjskiej Praksytelesa³⁹, a prawdopodobnie także wątpliwą figurkę Erosa wspartego na podporze i kobiety wspartej na posągu satyra⁴⁰. Warto zaznaczyć, że oba katalogi kolekcji Gréau, z lat 1885 i 1891, obejmują niezwykle cenne wazy oraz obiekty z terakoty i brązu. Wybór Czartoryskiego był skromny, a oferta aukcyjna na pewno umożliwiła dokonanie cenniejszych nabytków.

Grecką kolekcję uzupełnił kilkoma obiektami profesor Marian Sokołowski, dyrektor muzeum w latach 1884–1911. Towarzysząc Karolowi Lanckorońskiemu w wyprawie do Pamfilii i Pizydii w 1884 roku, kupił w Atenach za fundusze księcia „lekythos ateński czarny, przedstawia młodzieńca robiącego toaletę, paxis do klejnotów toaletowe z ateńskich grobowców, głowę kobiety w płaskorzeźbie z marmuru z Aten, głowę Efeba z marmuru, Saloniki, ozdobę marmurową z Aten, gryffon marmurowy pod krzesła, amorka tanagryjskiego z pozłotą wyraźną, nagrobek marmurowy z greckim napisem i trzema figurami en relief, razem za 865 fr.”⁴¹. W 1912 roku, po śmierci Sokołowskiego, do muzeum trafiły jeszcze dwa lekyty białogruntowe, pozyskane wówczas w Atenach od Lambrosa⁴². Wazy te są częściowymi falsyfikatami – wyblakłe przedstawienia zostały całkowicie przemalowane.

the Princes Czartoryski Museum, „Studies in Ancient Art and Civilization” (dalej: SAAC) 2012, 16, s. 213–221.

39 W. Fröhner, *Collection J. Gréau. Catalogue des vases peints et marbres anti-ques dont la vente aura lieu à l'Hôtel Drouot, Salle No 3 du Lundi 11 au Samedi 16 Mai 1891*, Paris 1891, kat. 678 (Smyrna?) (Inw. MNK XI-1274), kat. 1112 (Myrina) (inw. MNK XI-1268).

40 W obu przypadkach występuje jednak różnica wysokości w stosunku do katalogu, por. W. Fröhner, *Collection J. Gréau...*, op.cit., kat. 730 (Smyrna?) (inw. MNK XI-1295 – różnica 1.5 cm) i kat. 137 (Italia?) (inw. MNK XI-1270, różnica ok. 3 cm). Cennym nabytkiem z tej wyprzedaży, choć nie najlepiej zachowanym, jest natomiast polichromowana, południowoitalska oinochoe, por. CVA *Cracovie*, pl. 19[73]7; D. Gorzelany, *Die polychromierte...*, op.cit., s. 36, przyp. 9 (z pozostałą literaturą).

41 *List M. Sokołowskiego do W. Czartoryskiego z 9.01.1885*, Biblioteka Książąt Czartoryskich, ew. 2141.

42 P. Bieńkowski, *O hellenistycznych naczyniach w zbiorach krakowskich*, Kraków 1922, s. 12, przyp. 1.

Nie najlepszy jest także stan zachowania czerwonofigurowego lekytu oraz pyksis – oba naczynia skleiono niestarannie z licznych fragmentów w sposób znacznie odbiegający standardem od rekonstrukcji waz wykonywanych przez rzemieślników italskich. Ceramiki tej, niestety, nie można uznać za dobry wybór w porównaniu z wysoką jakością nabytych przez Sokołowskiego zabytków marmurowych⁴³.

W inwentarzu starożytności zagranicznych założonym w 1880 roku przez kustosza Leona Bentkowskiego na 363 obiekty tylko 39 pochodziło z Egiptu. Czartoryski zaczął interesować się cywilizacją egipską dopiero z początkiem lat 80., pod wpływem relacji z wyjazdu zdrowotnego jego syna Augusta. Młody książę zwiedził wraz z francuskim dyplomata Adamem Sienkiewiczem Muzeum Bulaq w towarzystwie dyrektora Gastona Maspero oraz okolice Teb aż do Asuanu. August nie omieszkiał sprawić swemu ojcu prezentu – od Arabów kupił 25 przedmiotów (w tym falsyfikaty): dwie rączki mumii, naszyjniki, amulety, skarabeusze, figurkę Bastet i Ozyrysa⁴⁴. Towarzyszący mu ksiądz Stanisław Kubowicz opisywał Czartoryskiemu atrakcje podróży, informował go o zdrowiu Augusta i przy okazji o egipskim rynku antykwarycznym. Gromadzenie zabytków dla muzeum zlecono cieszącemu się dobrymi rekomendacjami austriackiemu agentowi Koptowi Makariosowi Szenudzie, który miał doskonałe kontakty z Arabami i bezpośredni dostęp do materiału wykopaliskowego, co miało niebagatelne znaczenie dla oryginalności obiektów, często fałszowanych przez lokalnych rzemieślników. Zwłoka Szenudy, dysponującego funduszami przekazanymi mu przez księcia, spowodowała za radą księdza Kubowicza przekazanie zlecenia Stefanowi Marusieńskiemu, młodemu korespondentowi „Wędrowca”, który przybył do Egiptu w celu nauki języka arabskiego⁴⁵. Ostatecznie w latach 1884 i 1885 do Krakowa dotarły dwa transporty zabytków zakupionych głównie

43 P. Bieńkowski, *De capite mulieris atticae* [w:] *Stromata in honorem Casimiri Morawski*, Cracoviae 1908, s. 66–67; P. Bieńkowski, *O rzeźbach klasycznych...*, op.cit., s. 244–248, 288–289; *CSiR* III.2, nr 19, 28.

44 K. Moczulska, *Prince August Czartoryski in Egypt, 1882. A Contribution to the History of the Czartoryski Collections* [w:] *Les civilisations du bassin méditerranéen*, K.M. Ciałowicz, J.A. Ostrowski (red.), Kraków 2000, s. 434.

45 H. Szymańska, *Gromadzenie zabytków egipskich dla zbiorów krakowskich*, „Prace Archeologiczne” 1972, 14, s. 105–114.

przez Marusieńskiego (trzecia mała paczka przyszła w roku 1888/1889)⁴⁶. Jego wiedza o zabytkach egipskich była na poziomie turystycznym (sam określił się mianem „słabego dyletanta”⁴⁷), lecz dzięki informatorom miał możliwość kupowania bezpośrednio od fellachów otwierających grobowce, a zachowane spisy pokazują, że zadał sobie trud zebrania informacji (choć nie zawsze trafnych) o poszczególnych obiektach i ich pochodzeniu. Wybór poprzedzały też konsultacje z Czarotoryskim i kustoszem Bentkowskim. Niemniej jednak w pierwszym transporcie z rozczarowaniem przyjęto uszkodzony sarkofag z mumią zdefragmentowaną od wilgoci w czasie podróży, której na miejscu ponownie zagrażała wilgoć, tym razem panująca w muzeum⁴⁸. Ocena drugiego transportu przez Sokołowskiego była jednoznaczna: „Wczoraj odpakowaliśmy przesyłkę egipską, która się w tej chwili inwentaryzuje zanim ją wciągną do katalogu postępującego naprzód. Przyznam się jednak, że przesyłka zawiodła mię, gdyż jest gorsza stosunkowo od poprzedniej (...) kilka brązów i statuetek bazaltowych, (...) okazy podrzędne i w najgorszym stanie będące. Sądzę, że suma zapłacona za to wszystko jest za wielka, w każdym razie napelniają one nasz zbiór i dlatego mają dla muzeum swą wartość”⁴⁹. Nadesłany przez Marusieńskiego zbiór 154 obiektów nie obejmuje wprawdzie dzieł wybitnych, lecz daje wyobrażenie o typowym wyposażeniu grobowym – są to sarkofag z kartonazem⁵⁰ i drugi sarkofag⁵¹ подарowany przez Szenudę jako przeprosiny za zwłokę,

46 K. Moczulska, J. Śliwa, *Identyfikacja zabytków egipskich ze Zbiorów Czarotoryskich z wykazami zakupów z lat 1884 i 1885*, „Prace Archeologiczne” 1972, 14, s. 85–104.

47 *List S. Marusieńskiego do W. Czarotoryskiego, 5.02.1885*, Biblioteka Książąt Czarotoryskich, ew. 2113.

48 *List L. Bentkowskiego do S. Marusieńskiego w Negade, 15.09.1885 i W. Czarotoryskiego do L. Bentkowskiego, Sieniawa 20.09.1885*, Biblioteka Książąt Czarotoryskich, ew. 2112.

49 *List M. Sokołowskiego do W. Czarotoryskiego, 19.01.1886*, Biblioteka Książąt Czarotoryskich, ew. 2150.

50 Konserwację przeprowadzili w 1988 roku Marian Paciorek i Ireneusz Płuska. Por. E. Liptay, *The cartonnage and coffin of Js.t-m-3hbj.t in the Czarotoryski Museum, Cracow*, SAAC 6, 1993, s. 7–26.

51 E. Liptay, *The wooden inner coffin of Takhenemet in the Czarotoryski Museum, Kraków*, SAAC 13, 2009, s. 83–117.

brązowy sarkofag sokoła, osiem stel kamiennych i drewnianych, kilka figurek brązowych i drewnianych, płytki okładzinowe, trzy naczynia gliniane, dwa lustra, stożki grobowe, a ponadto figurki uszebti, koszyki, naczynka kamienne, naszyjniki fajansowe, amulety i drobna biżuteria.

Wartość egipskiej części kolekcji wzrosła dopiero w czasie podróży odbytej przez Czartoryskiego zimą roku 1889/1890. Trasa od Aleksandrii po Asuan i wyspę File, przez Luksor i Kair, urzekła księcia – „Dopiero teraz zaczynam poznawać i rozumieć Egipt” – martwiły go natomiast finanse: „Strach co tu do kupienia, ale tak drogie. Kiedy Gucio tu był to wszystko było za bezcen. Anglicy i Amerykanie, nawet Niemcy popsuli ceny”; „Nie mogąc zwiedzać kupuję i rujnuję się. Co dzień coś się zdarzy”; „Będziesz musiała mnie wykupić z tąd, bo bezrozumnie kupuję” – pisał do siostry⁵². Dla powiększenia zbiorów zasadnicze znaczenie miała znajomość zawarta z francuskim archeologiem Urbain Bouriantem, który opiniował zakupy Czartoryskiego. Rok później do muzeum trafiły bardzo wartościowe zabytki, m.in. kamienna stela Merera⁵³, dwa portrety mumiiowe⁵⁴, tkaniny egipskie i koptyjskie oraz płaskorzeźby koptyjskie⁵⁵. Przy okazji inwentaryzacji Sokółowski dopytywał księcia: „Proweniencja, czy z wyższego, niższego lub środkowego Egiptu i z jakiej miejscowości byłaby konieczna do zapisania w inwentarzu. Wśród tych egipskich rzeczy są i rzymskie klasyczne a może i greckie. Czy te także z Egiptu pochodzą i skąd? To jeszcze rzecz ważniejsza, a nic o niej nie wiemy. Pozwolę sobie zwrócić uwagę (...) i prosić usilnie, aby JOXiążę nabywając nowe okazy zechciał wypytać się dokładnie o pochodzenie i takowe z łaski swej zanotować. Ponieważ antykwarze bardzo często ślad pochodzenia zacierają i przypisują okazy miejscowościom, z których one nie pochodziły, należałoby przeto zanotować jednocześnie skąd wiadomość o pochodzeniu pochodzi. Raz może być pewne, drugi raz

52 *Listy W. Czartoryskiego do Izy Działyńskiej, Luksor 14.01.1890, 17.01.1890, 24.01.1890*, Biblioteka Książąt Czartoryskich, ew. 2150.

53 J. Černý, *The Stela of Merer in Cracow*, „Journal of Egyptian Archaeology” 1961, 47, s. 5–9.

54 K. Parlasca, *Ritratti di mummie*, „Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano” 1977, B-II, nr 346, 395.

55 K. Moczulska [w:] *Wystawa Sztuka koptyjska w Muzeum Narodowym w Warszawie*, Warszawa 1988, kat. 17, 19, 20, 141, 153, 154, 161.

wątpliwe i zawsze da jakąś podstawę czy punkt wyjścia do badań i naukowego sprawdzenia. Będziemy bardzo nudzili (...), aby z pamięci JOXięcia zanotować to co u nas zanotowane nie jest⁵⁶. Niestety, prośba Sokołowskiego pozostała niespełniona, mimo że sam książkę widział konieczność stworzenia katalogu kartkowego zbiorów niezbędnego do prawidłowego funkcjonowania muzeum jako miejsca badań naukowych zabytków⁵⁷.

Pozostałe przedmioty egipskie, wysłane z Paryża w 1891 roku, a odnotowane w Krakowie rok później, pochodzą z rynku antykwarycznego. Są to: posąg Izdydy z Horusem⁵⁸, figurka Amona-Mina⁵⁹, sarkofag sokoła⁶⁰, dwie skrzynki grobowe⁶¹, dwa fragmenty tkanin⁶², kamienna stela grobowa⁶³, dwa naczynka fajansowe⁶⁴ oraz ponad 80 amuletów i skarabeuszy. Podczas aukcji Czartoryski nabywał również fragmenty papirusów z tekstem *Księgi umarłych*, które znajdowały się już w pierwszych przesyłkach zabytków z Paryża do Krakowa i włączane były jako rękopisy do zbiorów bibliotecznych – w 1877 roku przysłano papirus kapłana Neferhotepa z XVIII dynastii⁶⁵ i kapłana Paszerenmina z IV–III wieku przed naszą erą⁶⁶. Fragmenty

56 List M. Sokołowskiego do W. Czartoryskiego, 16.01.1891, Biblioteka Książąt Czartoryskich, ew. 2152.

57 List W. Czartoryskiego do L. Bentkowskiego, Rzym 6.03.1882, Biblioteka Książąt Czartoryskich, ew. 2112.

58 M. Budzanowski, *Isis, Harpocrates and Lion-Throne – an Unknown Statue in the Czartoryski Museum in Cracow*, „Światowit Supplement Series E: Egyptology” 2001, I, s. 15–20.

59 J. Śliwa, *Egipskie figurki brązowe w Muzeum Narodowym w Krakowie*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” 1970, X, s. 31, nr 14.

60 Ibidem, s. 34, nr 20.

61 Inw. MNK XI-1139 i MNK XI-1140.

62 K. Moczulska [w:] *Wystawa...*, op.cit., kat. 171, 172.

63 Inw. MNK XI-1141.

64 Inw. MNK XI-1132 i MNK XI-1133.

65 T. Andrzejewski, *Księga Umarłych kapłana pisarza Neferhotep. Papirus egipski Muzeum Czartoryskich w Krakowie*, Kraków 1951; I. Munro, *Untersuchungen zu den Totenbuch-Papyri der 18. Dynastie*, Londyn 1987, s. 283.

66 T. Andrzejewski, *Le Livre des Morts du «père de dieu P-šr-n-Mn»*, „Rocznik Orientalistyczny” 1956, 20, s. 83-109; M. Barwik, *Du nouveau sur le papyrus de Pa-*

papirusu Uja z XVIII dynastii pojawiły się w 1888 roku⁶⁷, papirus Ptahmose z XIX dynastii⁶⁸ zinwentaryzowany został natomiast dopiero w latach 50. XX wieku. Różne źródła pozyskiwania zabytków egipskich wpłynęły na znaczną niejednorodność tej części zbioru. Około połowy z nich stanowią tanie, drobne obiekty, a pozostała część to zespół standardowych wyrobów rzemieślniczych⁶⁹.

Równocześnie z pozyskiwaniem zabytków greckich, etruskich i egipskich pojawiały się w muzeum obiekty rzymskie. W 1888 roku nadeszła z Paryża alabastrowa głowa Serapisa⁷⁰, nieantyczna głowa kobieca⁷¹, portretowa głowa kobieca⁷² oraz noga stołu w formie statuetki Ganimede-

cherenmin au Musée Czartoryski à Cracovie, „Revue d'Égyptologie” 1995, 46, s. 3–7. Fragmenty papirusu Paszerenmina trafiły też do zbiorów Luwru w latach 1852–1857, a kolejne, z kolekcji Raifé, w 1867 roku. Jego część znajduje się również w Pierpont Morgan Library w Nowym Jorku (z kolekcji lorda Amhersta, wcześniej, do 1868 roku kolekcja Johna Lee) oraz w Musées Royaux d'Art et d'Histoire w Brukseli (z kolekcji Raifé, a następnie Émile'a de Meester de Ravestein, 1874 r.), por. U. Verhoeven, *Internationales Totenbuch-Puzzle*, „Revue d'Égyptologie” 1998, 49, s. 225–227.

67 Papirus ten wymieniony jest jako własność księcia Władysława Czartoryskiego w publikacji Édouarda Naville'a, por. É. Naville, *Das ägyptische Tottenbuch der XVIII. bis XX. Dynastie*, t. I–III, Berlin 1886, Tb III, s. 108 (Pp); I. Munro, *Untersuchungen zu den Totenbuch-Papyri der 18. Dynastie*, Londyn 1987, s. 60 i nast., 277 (nr 14).

68 Fragmenty papirusu Ptahmose przechowywane są również w Luwrze, por. U. Luft, *Das Totenbuch des Ptahmose*, *Papyrus Kraków MNK IX-752/1-4*, „Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde” 1977, 104, s. 46–75; M. Hildo van Es, *Das Totenbuch des Ptahmose. Ein Beitrag zur weiteren Diskussion*, „Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde” 1982, 109, s. 97–121; B. Lüscher, *Die Verwandlungssprüche (Tb 76–88)*, „Totenbuchtexte” 2006, 2, s. XVIII.

69 D. Gorzelany, *Die ägyptische Sammlung des Czartoryski Museums In Krakau*, „Kemet” 2003, 12, 2, s. 41–45.

70 T. Mikocki (red.), *Corpus Signorum Imperii Romani Pologne*, volumen III, fascicule 1: *Les sculptures mythologiques et décoratives dans les collections polonaises* (dalej: CSIR III.1), Warszawa 1994, nr 39.

71 Inw. MNK XI-773.

72 A. Sadurska (red.), *Corpus Signorum Imperii Romani Pologne*, volumen I: *Les portraits romains dans les collections polonaises*, Warszawa 1972, nr 3.

sa/Parysa⁷³. Rok później Czartoryski kupił od neapolitańskiego antykwarisza V. Barone marmurowy posąg Wenus typu Medici⁷⁴, w 1891 roku natomiast dobrej jakości obiekty różnych kultur italskich: hellenistyczną główkę terakotową, fragmenty rzymskich fresków z maską i z mężczyzną w wieńcu, etruskie naczynko kosmetyczne w formie głowy kobiecej, brązową patelnię z uchwytem w kształcie kurosa⁷⁵ oraz, zważywszy na zapłaconą cenę, większą liczbę monet⁷⁶. Równocześnie nabył też fresk ze sceną sakralno-idylliczną, jedyny w polskich zbiorach tak dużych rozmiarów przykład malarstwa w czwartym stylu pompejańskim, pochodzący z czasów panowania Nerona⁷⁷.

73 *List L. Bentkowskiego do Dyrekcji Skarbu, 4.07.1888*, Biblioteka Książąt Czartoryskich, w. 2087; T. Mikocki (red.), *Corpus Signorum Imperii Romani Pologne*, volumen III, fascicule 2: *Les sculptures mythologiques et décoratives dans les collections polonaises* (dalej: CSIR III.2), Warszawa 1999, nr 12.

74 CSIR III.1, nr 66.

75 Inw. MNK XI-1089, MNK XI-1087, MNK XI-1088, MNK XI-1152, MNK XI-1153.

76 Oprócz zabytków wpisywanych do inwentarza muzeum Czartoryski posiadał nie w pełni zewidencjonowany zbiór monet antycznych. Obejmował on 14 monet rzymskich z kolekcji Tadeusza Czackiego zakupionych wraz z jego księgozbiorem w 1817 roku do biblioteki puławskiej, 259 monet pozyskanych w Paryżu i przysłanych do Krakowa w 1873 roku, spisanych w katalogu numizmatów (Biblioteka Książąt Czartoryskich, ew. 3130), monety zakupione w 1891 roku oraz 68 monet (w tym polskie) przysłanych z Paryża w 1895 roku, już po śmierci księcia. Bezspornie prywatną własnością rodziny było około 170 monet odziedziczonych po Janie hrabim Zawiszy, złożonych w Muzeum XX Czartoryskich 30 listopada 1925 roku i później (por. K. Moczulska, *Krakowskie zbiory sztuki starożytnej*, [w:] *Archeologia śródziemnomorska...*, op.cit., s. 105). Brak precyzyjnych opisów monet uniemożliwia identyfikację tego prywatnego zbioru, który trafił na listę depozytową po włączeniu Muzeum XX Czartoryskich w 1950 roku do Muzeum Narodowego w Krakowie. Niemniej jednak w latach 1999 i 2000 Adam Karol Czartoryski wycofał ze zbioru monet antycznych, liczącego 532 obiekty, 71 wysokiej jakości monet, pozostałe zostały natomiast wykupione od niego do zbiorów muzealnych przez właściciela kolekcji Fundację XX Czartoryskich. Monety te, wedle obecnego statusu fundacji, jako nabytki po 1939 roku nie stanowią niezbywalnej części kolekcji.

77 J.A. Ostrowski, *Rzymskie malowidło ścienne ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, „*Studia z Archeologii Śródziemnomorskiej*” 1972, 1, s. 61–68.

W tym samym roku Czartoryski pozyskał, prawdopodobnie z kolekcji Alessandra Torlonia, wartościową grupę rzeźb mających pochodzić z Ostii, wśród których znajdują się niebanalne nowożytnie kompilacje. W dwóch przypadkach fragmenty posągów – tors kobiety⁷⁸ i tors z paludamentum na ramieniu⁷⁹ – zostały osadzone na elementach architektonicznych, odpowiednio: kapitelu jońskim i bazie kolumny jońskiej. Tors męski w chlamidzie⁸⁰ został umieszczony w XVIII wieku na płycie grobowej⁸¹ odwróconej inskrypcją do dołu, z trzema bokami przerzeźbionymi w motyw girland podtrzymywanych przez putta, na czwartym natomiast, odpowiadającym stronie tylnej steli w jej nowej funkcji bazy, znajduje się oryginalne przedstawienie dzbana. Pełniejszą rekonstrukcję wykonano w przypadku posągu młodzieńca w chlamidzie z okresu Antoninów⁸², do którego dodano grecką głowę efeba⁸³ i który uzupełniono kilkoma brakującymi elementami, a następnie umocowano na nowożytnej bazie. W tym samym transporcie z Rzymu znajdowały się ponadto dwie, w znacznym stopniu uzupełnione hermy z głową młodego i starego centaury⁸⁴, głowa Sylena z hermy⁸⁵, nowożytny posąg śpiącej Ariadny i dwie płyty reliefowe. W 1893 roku do muzeum trafiły jeszcze cztery rzymskie inskrypcje grobowe z kolumbarium⁸⁶ kupione od signora Mele z Neapolu oraz pozyskane w Rzymie: fragment sarkofagu rzymskiego⁸⁷, częściowo zrekonstruowana w XIX wieku mozaika z posadzki

78 CSIR III.1, nr 89.

79 Ibidem, nr 80.

80 Ibidem, nr 79.

81 R. Fabretti, *Inscriptionum antiquarum quae aedibus paternis asservantur explicatio at additamentum*, Roma 1699–1702, s. 629, nr 249; A. Sadurska (red.), *Corpus Signorum Imperii Romani Pologne*, volumen II.1: *Les monuments funéraires : autels, urnes, stèles, divers dans les collections polonaises*, Warszawa 1990, nr 10.

82 CSIR III.1, nr 78.

83 P. Bieńkowski, *O rzeźbach klasycznych...*, op.cit., s. 150–151.

84 CSIR III.2, nr 81 i 82.

85 P. Bieńkowski, *O rzeźbach klasycznych...*, op.cit., s. 269, nr 17, fig. 20.

86 Inw. MNK XI-1221, MNK XI-1222, MNK XI-1223, MNK XI-1224; *List W. Czartoryskiego do B. Biskupskiego, Rzym 26.03.1893*, Biblioteka Książąt Czartoryskich, ew. 2177.

87 CSIR II.2, nr 15.

grobowca w Ostii⁸⁸ wykonana w *opus tessalatum* i *opus vermiculatum* przedstawiająca Herkulesa z bykiem kreteńskim, dwie urny marmurowe: jedna znaleziona na początku XVI wieku w Rzymie, druga w Ostii w 1893 roku, obie kupione w studiu architekta Luca Carimini koło Lateranu⁸⁹, oraz trzy fragmenty sarkofagów wczesnochrześcijańskich⁹⁰. Pozostałe części dwóch z nich – sarkofagu ze sceną *traditio legis* i sarkofagu z apostołami – przechowywane są w Museo Pio Cristiano, gdzie można obecnie zobaczyć w ekspozycji ich rekonstrukcję z uwzględnieniem kopii krakowskich elementów. Przed pozyskaniem tych zabytków przez Czartoryskiego zostały one uwzględnione w publikacji Raffaele'a Garrucciego na temat sztuki wczesnochrześcijańskiej⁹¹, podobnie jako tzw. złote szkło z przedstawieniem Adama i Ewy nabyte od Hoffmana, lecz pochodzące z kolekcji hrabiego Michała Tyszkiewicza⁹². Łącznie z portretami mumiiowymi kupionymi w Egipcie zabytki rzymskie stanowią grupę mocno zróżnicowaną pod względem wartości, analogicznie do pozostałych zespołów zabytków, licznie uzupełnioną przez pozyskiwane na terenie Italii i w Paryżu naczynia szklane, drobne fragmenty szkła inkrustacyjnych oraz lampki oliwne.

Sztukę cypryjską i ów ciekawy, mozaikowy krąg kulturowy reprezentuje w kolekcji jedynie skromna grupa obiektów z brązu i kamienia kupiona krótko przed śmiercią Czartoryskiego m.in. od Mariusa Panayiotisa Tanosa z Larnaki, z którym ksiądzę korespondował w latach 1892–1893⁹³.

88 W. Daszewski, *Corpus of mosaics from Egypt*, Mainz am Rhein 1985, s. 78–86.

89 CSIR II.1, nr 23 i 41 (urna pochodzi z kolekcji kardynała Bartolomeo Pacca).

90 CSIR II.2, nr 108 (z katakumb św. Sebastiana w Rzymie?), nr 109 (znaleziony w 1632 roku na nekropolii watykańskiej), nr 105 (znaleziony w Rzymie w pobliżu Villa Medici).

91 R. Garrucci, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*, V, Prato 1879, tav. 349, 334, 335, 357.

92 R. Garrucci, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*, vol. III, Prato 1876, tav. 172 (wówczas w Museo Borgiano di Propaganda Fide); A. Snitkuvienė, *Unikalios ankstyvosios krikščionybės vertybės Mykolo Tiškevičiaus kolekcijoje: auksinio stiklo rinkinys*, „Menotyra” 2005, 39, 2, s. 31–32.

93 K. Moczulska, *La correspondance entre Władysław Czartoryski et l'antiquaire Tanos et l'achat d'antiquités chypriotes (1892–1893)*, „Folia Orientalia” 1978, 19, s. 191–200; A. Marczevska, *Zabytki cypryjskie w zbiorach krakowskich [w:] Archeologia śródziemnomorska...*, op.cit., s. 126.

Jeszcze mniej liczny jest zespół zabytków z terenu Bliskiego Wschodu, którym książę nigdy nie wykazywał zainteresowania. Wydaje się, że obiekty te trafiły do kolekcji raczej przypadkiem. W grupie tej warto zaznaczyć przede wszystkim zabytki piśmiennictwa, a wśród nich kamienne płyty z pismem klinowym nadesłane z Paryża w 1882 roku, które stały się w Krakowie „wielką ciekawością”⁹⁴. Określenie to pasuje zasadniczo do całego zbioru sztuki starożytnej – wartościowego, ale niewybitnego, zawierającego kilka bardzo cennych zabytków, znaczną liczbę wyrobów przeciętnych i takąż masowych⁹⁵. Liczne zachwyty nad oferowanymi dziełami nie przekładały się na ich zakupy, co może wynikać z wielokrotnie podkreślanych wysokich cen⁹⁶.

94 S. Przeworski, *Ein assyrisches Relieffragment aus einer Krakauer Sammlung*, „Rocznik Orientalistyczny” 1928, VI, s. 84–88; J. Oelsner, *Inschriften mittelelamischer, neuassyrischer und Neubabylonischer Herrscher auf Ziegeln in Krakow und Jena* [w:] *From the Archeological Collections of Cracow and Jena*, J. Śliwa (red.), Kraków 1988, s. 17–18.

95 Amulety egipskie, skarabeusze, uszebti, lampki oliwne, fragmenty szkieł i fiolek stanowią około 35% kolekcji.

96 Dla kontrastu warto tu zaznaczyć, że cena bywa środkiem motywującym do zakupu. Wysokich kosztów za zabytki odznaczające się wyjątkowym pięknem nie wahał się ponosić chociażby Ludwik I Wittelsbach, którego zbiory eksponowane są w monachijskiej Głiptotece. Mając świadomość, że ze względów finansowych nie dorówna kolekcjom wielkich muzeów pod względem liczby obiektów, zwracał uwagę na najwyższą jakość nabywanych rzeźb. Jego agentem był Johann Martin v. Wagner, którego kolekcja stała się podstawą muzeum Uniwersytetu w Würzburgu. Por. R. Wünsche, *Glyptothek München. Meisterwerke griechischer und römischer Skulptur*, München 2005, s. 7–8; *Begegnungen mit der Antike. Zeugnisse aus Jahrtausenden mittelmeerischer Kultur im Südflügel der Würzburger Residenz*, U. Sinn, I. Wehrgartner (Hrsg.), Würzburg 2001, s. 11–12. Innym przykładem jest realizacja estetycznych założeń kolekcji w powiązaniu z prezentacją chronologicznego rozwoju sztuki antycznej dokonana z sukcesem przez miłośnika sztuki Carla Jacobsena, który przekazał swój prywatny zbiór narodowi duńskiemu w 1888 roku, tworząc jedno z najważniejszych muzeów w tym kraju. Dbając o wysoką jakość pozyskiwanych zabytków, Jacobsen wybierał najlepsze obiekty podczas paryskich aukcji, a w Atenach i Rzymie doradzał mu archeolog i antykwarisz Wolfgang Helbig. Na terenie Egiptu natomiast znaczącą rolę jako jego agent odegrał egiptolog Valdemar Schmidt. Nie

Przy braku własnej wiedzy doświadczony doradca umiał pokierować wyborami księcia, co poświadczają zabytki z rekomendacją Bourianta. Kontakty Czartoryskiego z uznanymi archeologami były jednak rzadkie, brak jest też oznak zainteresowania ówczesnymi, znakomitymi odkryciami archeologicznymi⁹⁷ czy chęci sponsorowania wykopaliisk – dobrego sposobu pozyskiwania oryginalnych obiektów. Nabytki poczynione przez jego agentów są przypadkowym wyborem artefaktów danej kultury, a jakość ich wielokrotnie rozczarowywała księcia, który jednak sam kierował się najpierw ceną, potem dopiero wartością historyczną zabytków. Niewątpliwie cenil ładne przedmioty, kompletne (nawet jeśli stan ten był wynikiem daleko idącej konserwacji) i zamierzał wymieniać niezadowolające go ekspozyty, wbrew opinii dyrektora muzeum profesora Mariana Sokołowskiego: „Książę zrobi jak będzie uważał za właściwe, ale ja osobiście i jako dyrektor muzeum zasadniczo byłbym przeciwny, aby przedmioty wchodzące w skład zbiorów były w jakibądź sposób pozbywane. Co raz do muzeum wejdzie staje się kapitałem żelaznym i nieruchomym i wychodzić z muzeum nie powinno (...). Wobec piękniejszych okazów gorsze nabierają wartości,

bez znaczenia okazało się też finansowanie wykopaliisk W.M.F. Petriego, z których Jacobsen uzyskał znaczną część znalezisk, por. J. Christiansen i in., *„Wo Statuen sich in Festlichkeit und Harmonie zeigen“*. *Die Ny Carlsberg Glyptotek in Kopenhagen*, „Antike Welt” 2012, 2, s. 86–89.

97 Przykładowo od 1863 roku pracował w Efezie z ramienia British Museum inżynier John Turtle Wood, któremu udało się zidentyfikować w 1869 roku świątynię Artemidy, jeden z cudów świata starożytnego, a przebieg przedsięwzięcia opublikowany został przez niego w „Discoveries at Ephesus” w 1877 roku. W 1870 roku Heinrich Schliemann rozpoczął prace sondażowe w Troi, a trzy lata później odkrył szeroko komentowany tzw. skarb Priama, pokazany publiczności w latach 1877–1880 w South-Kensington-Museum. Rok 1875 przyniósł początek prac wykopaliskowych Ernsta Curtiusa w sanktuarium Zeusa w Olimpii, z którego znaleziska wystawione zostały w muzeum założonym tam 13 lat później. W 1876 roku – roku otwarcia Muzeum XX Czartoryskich w Krakowie – Heinrich Schliemann rozpoczął wykopaliska w Mykenach, które przyniosły mu spektakularne odkrycie grobów szybowych z niewyrabowanym, bogatym wyposażeniem. Zarówno wykopaliska w Troi, jak i w Mykenach były na bieżąco publikowane i dyskutowane na łamach prasy przez naukowców z różnych krajów europejskich.

tworzy się z nich seria, jeden dopełnia drugi i zbiór staje się tym bardziej interesujący⁹⁸.

Obecnie wśród tych „ładnych” zabytków i kupowanych w dobrej wierze ujawniane są falsyfikaty (lub częściowe falsyfikaty) obniżające wartość kolekcji, lecz pokazujące mechanizmy rynku antykwarycznego. Pomimo tych pomyłek kolekcjonerskich nie można odmówić księciu zamiaru metodycznego kształtowania muzeum jako „zakładu naukowego”⁹⁹. Specjalnie w tym celu nastąpiła zmiana dyrekcji – profesora Józefa Łepkowskiego, zajmującego się zbiorami od 1866 roku, zastąpił profesor Marian Sokołowski, założyciel Katedry Historii Sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim¹⁰⁰. Czartoryskiemu udało się zgromadzić różnorodny kulturowo zbiór na średnim poziomie światowym, lecz cenny wśród polskich kolekcji, który umożliwiał już wówczas historykom sztuki (m.in. samemu profesorowi Sokołowskiemu) prowadzenie badań bazujących na zabytku i zgromadzonych o nim danych¹⁰¹. Mając świadomość pytań zadawanych przez badaczy, na początku lat 80. książkę zlecił założenie katalogu kartkowego i odnotowywanie w nim wszelkich zdobytych wiadomości o poszczególnych obiektach, które deklarował uzupełniać swoją wiedzą¹⁰². W planach były też artykuły, naukowe katalogi rozumowane i popularny przewodnik po muzeum, gdyż „staraniem naszym powinno być rozszerzanie tradycji o zabytkach (...). Pamiątka umiera bez tradycji”¹⁰³.

W tym kontekście zamiary księcia realizowane były i są przez następne pokolenia pracowników muzeum. W okresie powojennym, w stosunku do nielicznych publikacji w latach wcześniejszych, sukcesywnie ukazują

98 *List M. Sokołowskiego do Skrzyńskiego, Czyżew 11.09.1890*, Biblioteka Książąt Czartoryskich, ew. 2150.

99 *List J. Łepkowskiego do L. Bentkowskiego, 9.03.1882*, Biblioteka Książąt Czartoryskich, ew. 2140.

100 *List W. Czartoryskiego do I. Działyńskiej, Kraków, 9.10.1883*, Biblioteka Książąt Czartoryskich, ew. 2112; M. Rostworowski, *Kraków [w:] Muzeum Czartoryskich. Historia i zbiory*, Z. Żygulski jun. (red.), Kraków 1998, s. 157–158.

101 Por. wyżej przyp. 16 i 17.

102 *List W. Czartoryskiego do L. Bentkowskiego, Rzym, 6.03.1882*, Biblioteka Książąt Czartoryskich, ew. 2112.

103 Zob. wyżej przyp. 99.

się artykuły i katalogi zabytków starożytnych, kolekcja jest przedmiotem zainteresowań badaczy o różnych specjalizacjach, a stała ekspozycja¹⁰⁴ (łącznie z wypełniającymi luki w zbiorze Czartoryskiego kolekcjami Muzeum Narodowego w Krakowie i Rodziny Potockich z Krzeszowic) czynna od 1993 roku jest w Polsce, obok wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, miejscem umożliwiającym przekrojowe poznawanie kultur starożytnych.

104 D. Gorzelany, *Przewodnik po Galerii Sztuki Starożytnej Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 2007; D. Gorzelany, „Przeszłość-przyszłości?” *Rola Galerii Sztuki Starożytnej Muzeum Narodowego w Krakowie w kształtowaniu wiedzy o antyku* [w:] *Muzeum XXI wieku – teoria i praxis. Materiały z sesji naukowej organizowanej przez Muzeum Początków Państwa Polskiego i Polski Komitet Narodowy ICOM, Gniezno, 25–27 listopada 2009 roku*, E. Kowalska, E. Urbaniak (red.), Gniezno 2010, s. 200–207.

„KAŻDY Z NAJWAŻNIEJSZYCH OBRAZÓW Z TEJ KOLEKCJI MA SWÓJ MAŁY LIBRUM VERITATIS...”. UWAGI O ARCHIWUM GALERII ATANAZEGO RACZYŃSKIEGO, JEGO HISTORII, STATUSIE I ZNACZENIU

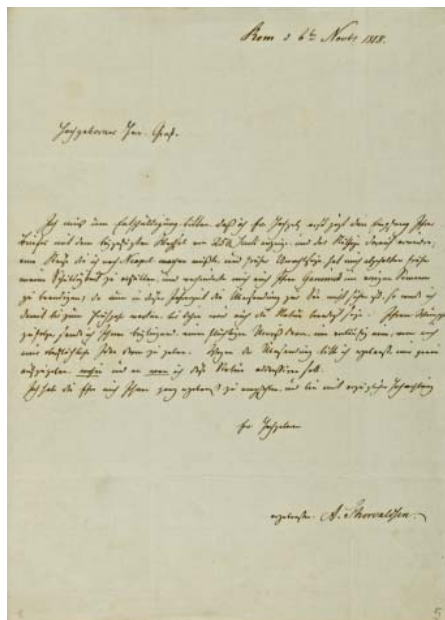
Znakomita galeria obrazów dawnych mistrzów i malarstwa XIX-wiecznego związanej z Wielkopolską należąca do dyplomaty, mecenasu i kolekcjonera, historyka i krytyka sztuki Atanazego hrabiego Raczyńskiego od ponad stu lat stanowi perłę poznańskich zbiorów muzealnych¹. Równie unikatowy jak kolekcja, choć mniej znany, jest przechowywany w Muzeum Narodowym w Poznaniu zespół dokumentów – archiwum galerii Atanazego – znanych jako *Libri Veritatis* (*Księgi Prawdy*)². Atanazy Raczyński, na-

1 Kolekcja Atanazego znajduje się w poznańskim muzeum od 1903 roku. Na temat zbiorów Raczyńskiego i jego historii przede wszystkim: M.P. Michałowski (red.), *Galeria Atanazego Raczyńskiego, Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, Poznań 2005. O Raczyńskim ostatnio liczni autorzy w tomie pokonferencyjnym: *Edward i Atanazy Raczyńscy. Dzieła – Osobowości – Wybory – Epoka*, A.S. Labuda, M. Mencfel, W. Suchocki (red.), Poznań 2010. Zob. także: *Sammlung Graf Raczyński. Malerei der Spätromantik aus dem Nationalmuseum Poznań*, (Ausst. Kat.), K. Kalinowski, Ch. Heilmann (Hrsg.), München 1992; Z. Ostrowska-Kęmbłowska, *Galeria Atanazego Raczyńskiego. Na marginesie wystawy w Muzeum Narodowym w Poznaniu*, „Studia Muzealne” 1984, XIV, s. 13–28; A. Dobrzycka, *Atanazy Raczyński [w:] Myśl o sztuce. Materiały Sesji zorganizowanej z okazji czterdziestolecia Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, listopad 1974, Warszawa 1976, s. 235–251; tam też dalsza literatura.

2 *Libri Veritatis* jako zespół archiwalny wpisany jest do inwentarza Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu pod sygnaturą MNPA-1414 od 1 do 47d (dalej: LV). Do tej pory *Libri Veritatis* były głównie przedmiotem zainteresowania Anny Dobrzyckiej, autorki takich tekstów jak: *Listy Leopolda Robert. Ze studiów nad mecenatelem Atanazego Raczyńskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1964, XXVI, 3, 3, s. 191–196; *Ganymède, trois lettres inédites de Thorvaldsen à Athanase de Raczyński*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1966, 7, s. 27–32 (w wersji pol.: *Ganimed: nieznanne listy Thorvaldsena do Atanazego Raczyńskiego* [w:] *Sarmatia artistica: księga pamiątkowa ku czci Profesora Władysława Tomkiewicza*, Warszawa 1968, s. 249–253); *Madrazo i Raczyński*, „Muzealnictwo” 1973, 21, s. 21–26. Do *Księgi Prawdy* sięgał

bywając obiekty do swoich zbiorów, gromadził równolegle pełną ich dokumentację. Wielokrotnie podkreślał, jak wielką przywiązywał do tego wagę: „(...) zawsze dbałem o to, by zbierać dokumenty dla ważnych dzieł sztuki [z mojej kolekcji] i starannie je przechowywać” – pisał w liście do jednego ze swych przyjaciół artystów w maju 1840 roku³, „moje wszystkie ważniejsze artystyczne nabytki mają swą własną, oprawioną w twardą okładkę, dokumentację” – informował żonę Wilhelma Kaulbacha, jednego z najsłynniejszych wówczas niemieckich malarzy⁴.

Raczyński zbierał wszystko, co wiązało się w jakikolwiek sposób z jego nabytkami. Charakter *Libri*

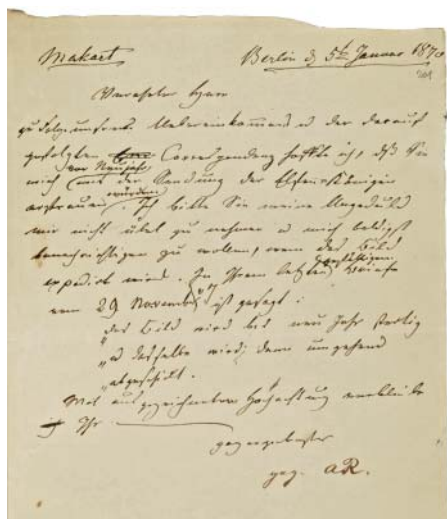


1. List Berthela Thorvaldsena do Atanazego Raczyńskiego w sprawie zlecenia na wykonanie posagu Ganimeda (1820–1821), Rzym, 6 listopada 1818. *Libri Veritatis*, tom: Thorvaldsen.

Andrzej Ryszkiewicz w swoim artykule: *Obrazy Wilhelma Schadowa w zbiorach polskich*, „Studia Muzealne” 1968, 6, s. 87–101. Z badaczy reprezentujących wiek XIX i początek XX stulecia, którzy korzystali z *Libri Veritatis*, trzeba wymienić takie nazwiska, jak: H. Riegel, *Peter Cornelius. Festschrift zu des grossen Künstlers hundertstem Geburtstage*, Berlin 1883, s. 316–340; H. Müller, *Wilhelm Kaulbach*, Erster Band, Berlin 1893, s. 287–339; K. Simon, *Aus dem Briefwechsel zwischen dem Grafen Athanasius Raczyński und Wilhelm von Kaulbach*, „Historische Monatsblätter für die Provinz Posen” 1904, V, 11, s. 174–184; *Aus dem Briefwechsel des Grafen Athanasius Raczyński mit Wilhelm von Schadow*, „Kunstchronik” 1905/1906, N.F., XVII, 6, s. 82–86.

3 „(...) ich habe es mir stets angelegen sein lassen, für wichtige Hervorbringungen der Kunst [aus meiner Sammlung] Documenta zu sammeln u[nd] sorgfältig aufzubewahren”; LV, *Cornelius*: Atanazy Raczyński do Petera Corneliusa, 7.05.1840, s. 13.

4 „Bei mir haben alle wichtige[n] künstlerische[n] acquisitionen gebundene Belege”; LV, *Makart*: Atanazy Raczyński do Józefiny Kaulbach, 19.12.1868, s. 45.



2. Brudnopis listu Atanazego Raczyńskiego do Hansa Makarta w sprawie zlecenia na namalowanie Królowej Elżbety (1869–1870), Berlin, 5 stycznia. *Libri Veritatis*, tom: *Makart*.

Veritatis jest zatem heterogeniczny – składają się na nie listy wymieniane ze współczesnymi artystami, u których zamawiał poszczególne dzieła, kontrakty, korespondencja z handlarzami dzieł sztuki i ekspertami, dyrektorami muzeów, konserwatorami obrazów, jak też gronem osób powiązanych z hrabią stosunkami towarzyskimi czy służbowymi. Zachowała się również spora liczba brudnopisów bądź odpisów własnych listów hrabiego. Skrupulatny Raczyński, który otwarcie przyznawał: „(...) lubię mieć dokumenty odnośnie mojej małej kolekcji w należytym porządku”⁵, nie mniejszą

wagę przykładał do różnego rodzaju rachunków i kwitów, zbierał nadto wycinki prasowe, rysunki, grafiki, katalogi aukcyjne czy wypisy z dzieł uznanych nowożytnych historiografów sztuki, jeśli tylko odnosiły się do obiektów z jego galerii. W efekcie, dzięki systematycznej i wcześniej – bo już w 1816 roku – zapoczątkowanej akcji współcześni badacze mają do dyspozycji 50 tomów dokumentów zawierających łącznie ponad dwa i pół tysiąca kart⁶.

Zasadniczy zrąb owego zespołu stanowią materiały uporządkowane, oprawione i opatrzone tytułami przez samego Atanazego Raczyńskiego. Jest to zbiór 44 oprawnych zeszytów poświęconych poszczególnym obiektom lub pewnym ich grupom, przy czym Raczyński przyjął konsekwentną zasadę tytułowania tomów nazwiskami artystów. Pierwotnie zapewne wszystkie tomy podporządkowane były jednemu, wspólnemu układowi alfabetycznemu, na co wskazuje wykaz sporządzony przez

5 „(...) ich habe gerne die Belege für m[eine] kl[eine] Sammlung in Ordnung”; LV, *Schadow*: Atanazy Raczyński do Wilhelma Schadowa, 28.10.1838, s. 91.

6 Zob. M.P. Michałowski, *Galeria Atanazego...*, op.cit., s. 509 oraz załączony aneks.

hrabiego, dostępny w katalogach jego kolekcji⁷. System obowiązujący obecnie, wprowadzony wtórnie, dzieli materiał na dokumenty dotyczące mistrzów dawnych i XIX-wiecznych⁸. Pierwszych 11 tomów poświęconych jest najważniejszym nabytkom dzieł starych mistrzów, m.in. Sofonisby Anguissoli, Bronzina, Canaletta, Domenichina, Quentina Massysa, Siciolante da Sermonety, Snydersa, Velázquez, Zurbarana, zawartość pozostałych 33 tek odnosi się do artystów współczesnych Raczyńskiemu, wśród których pojawiają się takie sławy, jak Duńczyk Bertel Thorvaldsen, Francuzi – Léopold Robert czy Paul Delaroche, ale przede wszystkim artyści niemieckiego pochodzenia – Friedrich Overbeck, Wilhelm Schadow, Peter Cornelius, Wilhelm Kaulbach, Carl Friedrich Lessing czy Hans Makart.

Można wszakże przyjąć, że pierwotnie zespół ten był nieco większy. Atanazy sam bowiem w spisie zamieszczonym w katalogach galerii podaje informację o istnieniu dwóch kolejnych poszytów zatytułowanych: *Riedel* i *Steinbrück*. Dzieła obu Niemców znajdują się do dziś w kolekcji Atanazego, losy dotyczącej ich dokumentacji nie są jednak znane⁹.

Materiał zgromadzony w zachowanych do dziś 44 tomach uzupełniają dwa kolejne opracowane przez Raczyńskiego. Pierwszy to wolumin nazwany *Beläge [!] zu meinen Gemälde Ankaufen (Dokumenty tyżące moich zakupów obrazów)* – osobna księga korespondencji i kwitów zbierająca razem wszelkie dowody innych, głównie pomniejszych zakupów i zleceń z lat 1816–1840, choć warto wskazać, że tutaj właśnie Raczyński umieścił

7 A. Raczyński, *Katalog der Raczyńskich Bildersammlung*, Berlin 1869 (oraz wyd. 1871, 1873; indeks na końcu katalogu); taki układ powtarzała również lista tomów *Libri Veritatis* sporządzona w momencie przekazywania kolekcji Atanazego w depozyt berlińskiej Nationalgalerie (Geheimes Staatsarchiv, Berlin, I. HA Rep. 84a, Nr 45517: *Die Graf von Raczyńskische Fideikommißstiftung (I) (1817–1882)*, k. 320 r.).

8 Jego autorką była Anna Dobrzycka, wieloletni pracownik Muzeum Narodowego w Poznaniu, kustosz Galerii Malarstwa Obcego.

9 A. Riedel, *Dziecko i opiekunka*; olej, płótno; 75,5 x 95,5 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu (dalej: MNP); E. Steinbrück, *Maria wśród elfów*; olej, płótno; 63 x 126 cm, MNP. Zob. M.P. Michałowski (red.), *Galeria Atanazego...*, op.cit., kat. 85, s. 256–257 oraz kat. 129, s. 354–355. Oba poszyty są również wzmiankowane w materiałach depozytowych z Geheimes Staatsarchiv, por. przyp. 7.

rachunki za cenne tondo Botticellego czy *Porwanie Europy* Strozziiego¹⁰. Jest także zeszyt zatytułowany *Statuen an meinem Hause* (*Statuy na moim domu*) dokumentujący powstanie terakotowych posągów przedstawiających największych, zdaniem Atanazego, współczesnych artystów, którymi hrabia przyozdobił swój pałac i galerię w Berlinie przy ówczesnym Königsplatz¹¹.

Całości dopełniają cztery teki dokumentów, które przez wiele lat były przechowywane w nieładzie, ujęte jedynie w tekturową okładkę. W roku 1932 rzeczowo posegregował i opracował je w Obrzycku spadkobierca Atanazego Józef Raczyński¹².

Trzeba zaznaczyć, że owa skrupulatność w przechowywaniu dokumentów, której owocem są *Libri Veritatis*, była właściwa Raczyńskiemu w ogóle. Nie mniej pieczołowicie prowadził hrabia dokładną dokumentację swej działalności społeczno-politycznej, spraw majątkowo-gospodarskich, gromadził też materiały do historii własnej rodziny, których znakomita

10 S. Botticelli, *Madonna wśród Aniołów*, ok. 1476. Obecnie w Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin. O historii i losach obrazu Botticellego wraz z cytowaną literaturą, na temat obecnie zastępującej oryginał kopii zob. M.P. Michałowski (red.), *Galeria Atanazego...*, op.cit., kat. 32, s. 124–125; B. Strozzi, *Porwanie Europy*, ok. 1640–1644; olej, płótno; 225 x 342 cm, MNP. Zob. M.P. Michałowski (red.), *Galeria Atanazego...*, op.cit., kat. 24, s. 108–111.

11 Plac ów, położony w pobliżu Bramy Brandenburskiej, nosił w momencie stawiania pałacu nazwę Exerzierplatz, w następnych latach przemianowano go na Königsplatz. Obecnie nosi nazwę Platz der Republik. Pałac Atanazego został zburzony, na jego miejscu stanął w latach 1884–1894 gmach Reichstagu. Na ten temat zob. przede wszystkim artykuły: M.S. Cullen, *Das Palais Raczynski. Vom Bauwerk, das dem Reichstag weichen musste*, „Berlin in Geschichte und Gegenwart. Jahrbuch des Landesarchivs Berlin” 1984, s. 25–48; *Das Palais Raczynski* [w:] *Sammlung Graf Raczynski...*, op.cit., s. 61–69.

12 Józef Raczyński w słowie wstępnym do usystematyzowanej już dokumentacji pisał: „Listy i dokumenta, które teraz są oprawione w 4 tomy pod tytułem »Teki zawierająca: korespondencję z artystami i handlarzami dziełami sztuki, kwity, notatki, rękopisy« dotąd były przechowane zupełnie nieuporządkowane w luźnej okładce tekturowej. W kwietniu i wrześniu 1932 roku uporządkowałem wszystkie akta, zszylałem je, kazałem je oprawić i ułożyłem dokładne spisy treści. Wspomniane 4 tomy, szczególnie dwa pierwsze należy uważać za uzupełnienia »Libri Veritatis«, ponieważ zawierają przede wszystkim notatki i kwity dotyczące zakupów do galerii”.

część mimo wojny zachowała się do dziś¹³. W sferach, z których pochodził, była to sprawa naturalna. Gromadzono dokumenty po przodkach, przechowywano dokumenty bieżące, pieczołowicie kolekcjonowano korespondencję z ważnymi, znanymi i wysoko postawionymi osobistościami. By zaś mieć przed oczyma prawdziwy i rzetelny obraz własnej sytuacji majątkowej oraz finansowej, prowadzono księgi notujące dochody i rozchody, gromadzono allegata, czyli – wedle dzisiejszej terminologii – dowody kasowe, do których niejednokrotnie dołączano też kontrakty i różne inne załączniki. Wśród tych ostatnich można znaleźć niejedną wiadomość o artystycznych przedsięwzięciach dawnych elit. Jednym z najbardziej znanych tego typu dokumentów jest choćby *Pamiętnik Interesów samego J.O. Stanisława Kostki Potockiego Senatora i Wojewody* będący nieocenionym źródłem informacji o zakupach i wszelkich transakcjach dokonywanych przez Potockiego, w tym także tych związanych z pozyskiwaniem dzieł sztuki do jego kolekcji¹⁴. Tym, co jednak różni Raczyńskiego od Kostki Potockiego, jest jeszcze większa świadomość kolekcjonerska. Wielkopolski hrabia bowiem



3. Drzeworyt z pierwszej wersji obrazu Carla Ferdinanda Sohna *Dwie Leonory*, według której Raczyński zamówił powtórzenie do swej galerii, z własnoręczną notatką kolekcjonera. *Libri Veritatis*, tom: Sohn.

13 Mam tu na myśli przede wszystkim obszerne materiały przechowywane w Bibliotece Raczyńskich w Poznaniu, Archiwum Państwowym w Poznaniu oraz w prywatnych zbiorach rodzinnych w Londynie.

14 Na temat *Pamiętnika* zob. przede wszystkim: I. Malinowska, *Pamiętnik Interesów St. Kostki Potockiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1972, XXXIV, s. 121–132; *Grand Tour. Narodziny kolekcji Stanisława Kostki Potockiego* (katalog wystawy w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, 15 listopada 2005 – 7 maja 2006), Warszawa 2006, passim.

„interesy” związane z budowaniem kolekcji wydzielił z pozostałych spraw i utworzył samodzielne archiwum swej galerii.

Posunięciem tym, jak też wyjątkowym statusem, który nadał swym księgom (o czym poniżej), wyróżniał się zresztą hrabia zarówno na tle minionych pokoleń, jak i współczesnych mu mecenasów oraz kolekcjonerów, jak na przykład bankiera i konsula szwedzko-norweskiego Johanna Heinricha Wilhelma Wagenera w Berlinie czy Adolfa Friedricha hrabiego von Schacka w Monachium¹⁵.

Należy podkreślić, że *Libri Veritatis* pozostawały w ścisłej łączności z kolekcją obrazów, traktowane jako integralna z nią całość. Przechowywane były w sali, gdzie eksponowano obrazy, a dokładnie we wnętrzu po-

15 Archiwalia dotyczące kolekcji Wagenera znajdującej się w berlińskiej Neue Nationalgalerie przechowywane są obecnie w Zentralarchiv Staatliche Museen zu Berlin. Większość z nich trafiła prawdopodobnie do archiwum wraz z przekazaniem kolekcji muzeum, część zaś dopiero w początku XX wieku. Na całość składają się cztery teki chronologicznie ułożonych listów od współczesnych mu artystów, niekiedy handlarzy dzieł sztuki czy przedstawicieli kunstvereinów, obejmujących okres 1834–1856, nadto teczka brudnopisów bądź odpisów własnych listów Wagenera za lata 1841–1859 oraz tom luźnych listów od artystów uporządkowanych alfabetycznie według nazwisk twórców. Materiał swój porządek zdaje się zawdzięczać już XX-wiecznym wytycznym dotyczącym opracowywania spuścizny, jest więc pozbawiony tak typowego dla *Libri Veritatis* zindywidualizowanego charakteru. Nie miał go chyba zresztą od samego początku, trudno bowiem uwierzyć, by nie zachowano go, gdyby takowy istniał. Dokumentacja ta jest też bardziej wycinkowa niż w przypadku *Ksiąg Prawdy* Ałanazego. Wagener, choć swego pierwszego zakupu dokonał w 1817 roku, materiały dokumentujące nabytki do własnej kolekcji rozpoczął gromadzić dopiero od roku 1834. Równoprawnej wagi w stosunku do samej kolekcji nie zyskały też materiały zgromadzone przez hrabiego Schacka. Większość dokumentacji do wchodzącego obecnie w skład Bayerische Staatsgemäldesammlungen zbioru obrazów, przez długi czas znajdująca się w rękach rodziny, trafiła w 1935 roku wraz ze znaczącą częścią spuścizny piśmiennej kolekcjonera do Mecklenburgisches Landeshauptarchiv w Schwerinie, część materiałów znalazła się w dziale rękopisów Bayerische Staatsbibliothek München. Znajdujący się w Schwerinie tom listów pisanych przez artystów do Schacka, zawierający również rachunki (opiewający na 300 pozycji), został wydzielony z luźnej korespondencji hrabiego przez pracowników archiwum.

stumentu, na którym spoczywała wielka marmurowa, antykizowana waza zamówiona u Johanna Niklása Byströma w Rzymie w 1821 roku¹⁶.

Księgi tworzyły całość z kolekcją obrazów Raczyńskiego także w wymiarze prawnym. Ich trwałość, podobnie jak było to w przypadku zbiorów dzieł sztuki, zagwarantował hrabia, włączając je w roku 1854 w skład majoratu obrzyckiego utworzonego 24 grudnia 1825 roku. *Explicite* dał temu wyraz również w swoim testamencie, podkreślając dobitnie: „Biblioteka galerii – w dwóch szafach na książki i [materiały] w cokole wazy Byströma – są z galerią nierozłączne”¹⁷. W takim też komplecie (dzieła sztuki, biblioteka, archiwalia) galeria Atanazego trafiła, najpierw jako depozyt, na 20 lat do berlińskiej Nationalgalerie, a potem do muzeum w Poznaniu¹⁸.

16 Informację tę – począwszy od wydania z roku 1866 – podaje Raczyński we wstępie do katalogów swojej galerii. Na temat wazy zob. M.P. Michałowski, *Galeria Atanazego...*, op.cit., kat. 179, s. 464–465. Postument został zaś wykonany najprawdopodobniej w 1855 roku, o czym świadczyłby rachunek wystawiony przez G. Netto, zachowany w *LV, Teki...*, t. II, s. 2011.

17 „Die Gallerie-Bibliothek – in den zwei Bücherschränken und [die Materialien] in dem Socle [!] der Vase von Bistrom [!] – sind von der Gallerie unzertrennbar. Im Socle befinden sich Authographen, Briefe, Notizen und Beweise in Beziehung auf die bedeutendste[n] Werke der Bildersammlung”: Archiwum Państwowe w Poznaniu, Majątek Rogalin Raczyńskich, 53/958/0/59: Testamenty; 1846–1879, s. 246 (uzupełnienie Atanazego Raczyńskiego z 15.09.1865 do testamentu spisane go 18.04.1854).

18 *Libri Veritatis* wraz z niektórymi książkami i obiektami artystycznymi wymienione zostały w załączniku do umowy depozytowej na przechowanie kolekcji Atanazego w Nationalgalerie, zob. Geheimes Staatsarchiv, Berlin, I. HA Rep. 84a, Nr 45517: *Die Graf von Raczynskische Fideikommißstiftung (I) (1817–1882)*, k. 320 r. W Poznaniu podręczna biblioteka Raczyńskiego została wcielona do zbiorów biblioteki muzealnej i zatraciła tym swój samoistny charakter. Jej obraz częściowo oddaje rękopiśmienny spis sporządzony w momencie przekazywania jej wraz z kolekcją Atanazego w depozyt berlińskiej Nationalgalerie (Geheimes Staatsarchiv, Berlin, I. HA Rep. 84a, Nr 45517: *Die Graf von Raczynskische Fideikommißstiftung (I) (1817–1882)*, k. 321–322) oraz obszerniejszy maszynopisowy wykaz *Handbibliothek der Gräfl. Raczynski'schen Gemälde-Galerie*, który został przygotowany w 1942 roku, tuż przed planowanym wycofaniem z muzeum dzieł sztuki wraz z archiwaliami i biblioteką oraz przewiezieniem ich do posiadłości Raczyńskich w Obrzycku i Gaju Małym. Zachowane książki znajdują się dziś w Bibliotece Muzeum Narodowego w Poznaniu.



4. Szkic Wilhelma Amberga do obrazu *Czytanie „Wertera” Goethego* (1870–1871). *Libri Veritatis*, tom: Amberg.

Dla współczesnego badacza *Libri Veritatis* to oczywiście wymarzony materiał do rozważań nad kolekcjonerstwem i mecenatem Atanazego Raczyńskiego. Trzeba najpierw podkreślić znaczenie *Ksiąg Prawdy* jako nieocenionego źródła do badań nad historią kształtowania się kolekcji wielkopolskiego arystokraty. W sumie spośród 221 dzieł, które włączane były w różnym cza-

sie do galerii hrabiego, i 197 obiektów, które tworzyły ją w chwili jego śmierci i z których 180 zachowanych jest do dziś, trzy czwarte bądź posiada obszerną dokumentację, bądź jest przynajmniej wzmiankowana w materiałach przez niego zebranych. Na tej podstawie można stworzyć niemal kompletne kalendarium nabytków Atanazego i dość dokładnie prześledzić, w jaki sposób Raczyński doszedł do swego znakomitego zbioru. Można odpowiedzieć na pytania, kiedy i jakimi drogami wzbogacał swoją kolekcję o kolejne obiekty, jakie sumy na nie wydawał, mając przy okazji sposobność wglądu w funkcjonowanie ówczesnego rynku sztuki. Idąc tropem kolejnych artystycznych zdobyczy, jesteśmy w stanie wykreślić mapę i coraz to szerszy profil zainteresowań artystycznych Atanazego: począwszy od uznanych mistrzów europejskiego malarstwa XVI- i XVII-wiecznego, przez obrazy malarzy włoskich z epok quattroceto, a nawet trecento, następnie przez malarstwo współczesne (głównie niemieckie), aż po sztukę hiszpańską oraz nieznaną i niedocenianą wówczas dawną sztukę portugalską czy wreszcie zakupywane już w latach 60. rokokowe malarstwo francuskie. Obszerna korespondencja relacjonująca starania o zdobycie cennych obiektów do galerii pozwala na dookreślenie motywacji kolekcjonerskich Raczyńskiego, jego zapatrywań na sztukę, koncepcji własnej galerii. Listy wymieniające ze współczesnymi artystami, opowiadające niemal dzień po dniu o realizacji wielu zamówień, włącznie z towarzyszącymi im niekiedy perypetiami, pozwalają bliżej przyjrzeć się obustronnym relacjom między artystą a mecenasem. Na koniec materiał ten

odmalowuje osobowość Atanazego Raczyńskiego jako kolekcjonera, mecenasa i człowieka.

Z *Libri Veritatis* wyłania się przede wszystkim obraz człowieka, który w obliczu zmieniającego się rozumienia pojęcia „znawcy sztuki” (coraz bardziej odległego od pojęcia „miłośnika sztuki”) udowadnia, że spełnia wymagania, którym winna sprostać osoba pretendująca do tego miana. By zasłużyć na ten tytuł u progu XIX wieku, nie wystarczyło bowiem tylko posiadanie pewnej wiedzy o obrazach, umiejętności słownego uzasadniania uczuć przez nie wywołanych i odwoływania się do zasad mających kierować każdym dobrym malarzem oraz norm, do których musi się on stosować. Obok wydania oceny o wartości estetycznej dzieła wynikającej z „pojmwania zasad malarstwa” w równym stopniu trzeba było umieć kompetentnie wypowiedzieć się w kwestiach jego atrybucji i stopnia autentyczności¹⁹. Prawo do wyrokowania w tych sprawach przypisywali sobie najpierw marszandzi, potem historycy sztuki. Coraz powszechniejsze stawało się przekonanie, że prawdziwym znawcą malarstwa można być tylko wtedy, gdy owo znawstwo uprawia się z takiego czy innego tytułu jako zawód, a największą zaletą kolekcjonera jest po prostu umiejętność dokonania wyboru eksperta doradcy.

Księgi Prawdy Atanazego są wręcz aktem demonstracji, że nowe kryteria oceny dzieła sztuki żywo go interesują (w przypadku jednej trzeciej kolekcji dawnego malarstwa poruszane są kwestie związane z ustaleniem, potwierdzeniem lub weryfikacją autorstwa obrazu) i że posiada on kompetencje nieodzowne do prawomocnego dokonywania atrybucji. Manifestował to, odsłaniając swój warsztat pracy – na wskroś nowoczesny, budowany na ideałach, które przyświecały rozwijającej się wówczas metodzie historyczno-krytycznej w badaniach nad historią sztuki. Jednym z pierwszych kroków w długim procesie potwierdzania metryki obrazu było badanie proveniencji. Raczyński gromadził więc świadectwa dotyczące pochodzenia i wcześniejszych właścicieli dzieł, a prawdziwym cer-

19 Na temat owej głębokiej przemiany świadomości zbierackiej, datującej się na drugą połowę XVIII wieku, kiedy to piękno traci swą wartość jako główne kryterium oceny dzieła, a równie ważny, jeśli nie ważniejszy, staje się problem jego atrybucji i wartości historycznej, zob. m.in. K. Pomian, *Marszandzi, znawcy i zbieracze w Paryżu w XVIII wieku* [w:] idem, *Zbieracze i osobliwości: Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, Lublin 2001, s. 191–231.

tyfikatem autentyczności malowidła były dla niego wzmianki na ich temat w dokumentach historycznych, w tym także w dziełach wielkich biografów. Przykładowo w tomie poświęconym słynnej *Grze w szachy* Sofonisby Anguissoli powoływał się na Vasarięgo, który miał okazję podziwiać obraz w domu ojca Sofonisby w Cremonie w 1566 roku. Można tam znaleźć ponadto wypisy z dzieł Lomazza i Lanziego poświadczające autentyczność płótna. Nie mniej cenił sobie hrabia pisma Carla Cesare'a Malvasii, Giana Pietra Belloriego, Benvenuta Celliniego czy Pietra Camucciniego²⁰. W atrybuowaniu Raczyński kładł duży nacisk na to, co dawało się bezpośrednio uchwycić wzorkiem. Rozpoczął od skwapliwej analizy sygnatury, ale odpowiedzi na pytanie o autora i czas powstania malowidła poszukiwał też w samym dziele, poddając je analizie stylistyczno-porównawczej, nieustannie konfrontując obiekty z własnej kolekcji (fakturę malowideł, dukt pędzla, opracowanie detali) z dziełami obecnymi w innych zbiorach – w Berlinie, Paryżu, Wiedniu, Florencji, Parmie.

Swą praktyką pochodzący z Wielkopolski hrabia realizował nie tylko obowiązujący w tym czasie, ale też własny ideał znawcy, którego portret nakreślił we wstępie do trzytomowego dzieła na temat współczesnej sztuki niemieckiej²¹. Do cech wyróżniających „prawdziwego konesera” zaliczył

20 „Ich muß (...) gestehen, daß (...) in Hinsicht der originalität nur das Zeugniß der gleichzeitigen Schriftsteller – ein Vasari Malvasia Lomazzo etc. meines Erachtens nach Bürgschaften sind aber auch das mit Gewißheit ausgesprochene Zeugniß großer Kenner wie Benvenuti für die Florentinische Schule, Pietro Camucini und mehrere andere”; *LV, Teka...*, t. II: Raczyński do artysty i handlarza dziełami sztuki Jeana Metzgera, odpis listu z 1.03.1826, s. 851–852.

21 Dzieło wydane zostało w latach 1836–1841 w dwóch językach: po francusku w Paryżu pod tytułem *Historie de l'art moderne en Allemagne* i w niemieckim przekładzie Friedricha von der Hagena w Berlinie jako *Geschichte der neueren deutschen Kunst*. O wyobrażeniach hrabiego na temat znawcy zob. rozważania w: A. Raczyński, *Geschichte...*, op.cit., Bd. I, Berlin 1836, s. 32–41 (poniższe cytaty również według wydania niemieckiego). Ogólnie na temat tej publikacji zob. H. Börsch-Supan, *Die »Geschichte der neueren deutschen Kunst« von Athanasius Graf Raczyński* [w:] *Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts* (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, 29), W. Schadendorf (Hrsg.), München 1975, s. 15–26; F. Büttner, *Athanasius Graf Raczyński als Apologet der Kunst seiner Zeit*

tam: „znajomość starego malarstwa, sztukę rozróżniania szkół, epok i artystów, rozpoznawanie dzieł autentycznych od kopii, dostrzeganie przemalowań i wiedzę o wartości rynkowej dzieła”, które miały być wsparte przez „wielkie doświadczenie” oraz „dobrą pamięć”. Za nieodzowne przymioty znawcy sztuki uznał Raczyński także „wyrobiony smak, szczere uczucie, umiłowanie rzeczy a nie krytyki, dar rezygnowania z miłości własnej” – miały one budzić w nim poczucie odpowiedzialności za wydawane sądy oraz zapobiegać przed ogłaszaniem opinii obliczonych na poklask²².

Wierny takiemu wizerunkowi znawcy, który powinien wystrzegać się zarozumiałości i wiary we własną nieomylność, Atanazy w niezwykle trudnych przypadkach konsultował się z uznanymi specjalistami prowadzącymi najlepsze publiczne europejskie galerie, niekiedy również z osobami prywatnymi. Wśród znawców wykonujących dla niego ekspertyzy znalazły się takie autorytety jak Sulpiz Boisserée, Carl Friedrich von Rumohr, Gustav Friedrich Waagen, Albertus Brondgeest, José i Federico de Madrazo. Raczyński był jednak daleki od potrzeby dokonywania definitywnych atrybucji. Rozwiązanie problemu autorstwa i autentyczności obrazu nie zawsze polegało, jego zdaniem, na przypisaniu danego dzieła określonemu twórcy i wydaniu bezapelacyjnego wyroku w tej materii, lecz niekiedy po prostu na stwierdzeniu, że wiedza o tym pozostaje nieosiągalna. Dlatego w wątpliwych przypadkach Atanazy Raczyński był wyjątkowo ostrożny, ograniczał się do ogólnego przyporządkowania obrazu jakiejś szkole, do użycia słowa „przypisywany” lub innych równoważnych bądź – jeśli zdania na temat atrybucji malowidła były podzielone – oddawał głos każdej stronie, zachowując dowody wszystkich wypowiedzi.

[w:] *Sammlung Graf Raczyński...*, op.cit., s. 45–60. Nad dysertacją na temat pracy Raczyńskiego o sztuce niemieckiej pracuje obecnie Uta Kaiser, doktorantka z Uniwersytetu Technicznego w Dreźnie.

22 „(...) die Kenntnis alter Gemälde, die Kunst die Schulen, Zeitalter und Urheber zu unterscheiden, zu sehen ob ein Gemälde das Urbild oder Nachbild ist, die Übermalungen zu entdecken, sich auf den Preis der Gemälde zu versehen (...) ein gebildeter Geschmack, ein inniges Gefühl, Unabhängigkeit der Meinung, Liebe zur Sache und nicht zur Kunstricherei, die Gabe, sich über die Einflüsse der Eigenliebe zu erheben: das ist es, meine ich, was einen Kunstkenner ausmacht”; A. Raczyński, *Geschichte...*, op.cit., Bd. I, Berlin 1836, s. 33 i 35.

Błędem byłoby jednak sądzić, że w *Księgach Prawdy* Atanazego roztrząsanie spraw związanych z autorstwem dzieła przynależy włącznie sztuce dawnej. Zła wola współczesnych, nieuczciwość handlarzy parających się sprzedażą dzieł artystów żyjących, w końcu nieuczciwość samych twórców, którzy przejawiali niekiedy obojętność wobec autentyczności dzieł sygnowanych własnym nazwiskiem, powodowały, że problem ten absorbował Raczyńskiego również w przypadku sztuki współczesnej.

W odniesieniu do sztuki najnowszej wartość równorzędną miała dla niego oryginalność, innowacyjność dzieła. Dowodem niech będzie praktyka mecenasa, który w przypadku dzieł, których nie mógł nabyć, zamawiał ich powtórzenie dla swej galerii, zastrzegając jednakże, by obraz nie był kopią, lecz swobodnym powtórzeniem pierwowzoru.

Nie były to jednak jedyne życzenia Raczyńskiego skierowane pod adresem artystów, którym zlecał wykonanie dzieł do swego zbioru. W większości przypadków to on sam rozstrzygał o tematyce zleconych przez siebie prac, a nawet kiedy decyzję w tej materii pozostawiał artyście, to wymagała ona przynajmniej jego akceptacji. Wielokrotnie wypowiadał się odnośnie do rozwiązania kompozycyjnego i detali obrazu, określał jego wymiary. Zasadniczo charakter poczynań Atanazego, który wyłania się z kart *Libri Veritatis*, odbiegał od rodzącego się wówczas modelu mecenatu, który zaczął ogólnie odnosić się po prostu do kolekcjonowania sztuki współczesnej²³. Raczyński należał do tych, którzy swoją działalność mecenasowską pojmowali w tradycyjny sposób – jako dyktaturę wobec sztuki bądź współpracę z nią. Podtrzymywał więc wychodzący już z mody koncept zleceniodawcy jako współtwórcy dzieła, kontaktując się z artystą, inicjując powstanie pracy, podpisując kontrakt, a potem pilnując warunków jego realizacji. Przekonany o wychowawczej funkcji sztuki i artysty, o ich społecznych powinnościach, pojmujący muzeum jako „świętynię smaku”²⁴ tak rozumiał swoją rolę i misję mecenasa.

Atanazy Raczyński, wierny też formom tradycyjnego mecenatu rzymsko-renesansowego, któremu bliskie były bezpośrednie relacje mecenas – ar-

23 F. Haskell, [hasło:] *Mecenatismo e patronato* [w:] *Enciclopedia Universale dell'Arte*, t. VIII, Venezia – Roma 1958, szp. 955.

24 A. Raczyński, *Geschichte...*, op.cit., Bd. III, Berlin 1841, s. 16–17.

tysta, szukał przyjaźni z artystami, chętnie wspierał kariery ulubionych twórców, popularyzował ich dzieła z własnej kolekcji, posyłając je na wystawy do innych miast, przyznawał stypendia na naukę, pośredniczył w sprzedaży prac, zabiegał o nowe zlecenia i angaże, pisał listy polecające, dawał dach nad głową... Przeglądając materiały dotyczące kolejnych zamówień do galerii, co krok można natrafić na ślady takiej mecenasowskiej protekcji. Przykładowo w tomie poświęconym Peterowi Corneliusowi pobrzmiwają echa rozmów Raczyńskiego z Charlesem Eastlake'em – teoretykiem sztuki i malarzem, autorem angielskiego przekładu *Farbenlehre* Goethego, późniejszym prezydentem brytyjskiej Królewskiej Akademii i pierwszym dyrektorem londyńskiej Galerii Narodowej – a nawet samym księciem Albertem, małżonkiem królowej Wiktorii, które toczył na początku lat 40. w sprawie sprowadzenia do Wielkiej Brytanii artystów niemieckich i zatrudnienia ich przy prestiżowym zleceniu dekoracji budynku parlamentu brytyjskiego, który spłonął w pożarze w 1834 roku²⁵. Z listów pochodzących z nieco późniejszego okresu wynika, że Atanazy wspomagał dwóch młodych portugalskich malarzy – Antonia Tomasa da Fonseca i Tomasa da Anunciação – przyznając im stypendium na naukę w najważniejszych uczelniach w Niemczech: w Monachium, Düsseldorfie i Berlinie²⁶. Dowodem szczególnie cennej opieki połączonej z przyjaźnią jest korespondencja hrabiego z Bawarczykiem Wilhelmem Kaulbachem²⁷. Swoim zleceniem na historyczny obraz przedstawiający *Bitwę Hunów* Raczyński otworzył młodemu twórcy drzwi do kariery, ale przy okazji zamówienia wystarał się dla niego o nową pracownię i wysłał go w podróż do Włoch. Na tym nie poprzestał. Kilka lat później szukał kupca na kolejne monumentalne płótno artysty – *Zburzenie Jerozolimy* – zabiegał

25 Zob. zwłaszcza odpis listu Atanazego z 18.08.1842 w *LV, Cornelius*, s. 47. Sumarycznie na temat dekoracji westminsterskiego pałacu zob. T.S.R. Boase, *The Decorations of the New Palace of Westminster 1841–1863*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1954, 17, s. 319–358.

26 *LV, Teki...*, t. I: korespondencja między Atanazym a Antonio Tomaszem da Fonseca i jego ojcem Antonio Manuelem z czasu 1844–1848, s. 141–240.

27 Listy wymieniane z Wilhelmem Kaulbachem stanowią jeden z najpotężniejszych tomów *Libri Veritatis*. Część korespondencji – ze względu na pośrednictwo, którego artysta podjął się między mecenasem a Hansem Makartem – znalazła się również w poszycie zatytułowanym *Makart*.

też dla niego o posadę profesora w Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie. W latach 1854–1864, kiedy Kaulbach zaangażowany w prace w berlińskim Neues Museum przebywał każdego lata w stolicy Prus, gościł go w swym pałacu przy Königsplatz. Odmalowując stosunki wielkopolskiego arystokraty z jednym z najslawniejszych malarzy swoich czasów, trudno nie wspomnieć o wyrazach sympatii artysty wobec swego protektora, takich jak niezliczone podarunki w postaci własnoręcznych rysunków czy kolacje wyprawiane na cześć hrabiego w Monachium, które mecenas w listach do Wilhelma Kaulbacha i jego żony wspominał z niezwykłym rozrzewnieniem: „Takich kurczą, jakie się jada u Państwa, tutaj [w Berlinie] wcale nie ma!”²⁸.

W owych kontaktach nie brakowało oczywiście sytuacji, w których dochodziło do spięć czy konfliktu interesów. Dlatego przyjrzenie się narodzinom galerii Atanazego niejako od kuchni tym bardziej stwarza wrażenie, że dotykamy autentycznego życia. Rodzi się przekonanie o możliwości dokonania wręcz „rekonstrukcji” przeszłości i opisanie, jak to było naprawdę, ukazania prawdziwego oblicza oraz osobowości Atanazego Raczyńskiego jako mecenasa i kolekcjonera. Przekonanie tym bardziej uzasadnione, że tradycyjnym celem zachodnioeuropejskiej filozofii jest dążenie do prawdy, a sam Raczyński jakże zachęcająco nazywa swe dokumenty *Księgami Prawdy*.

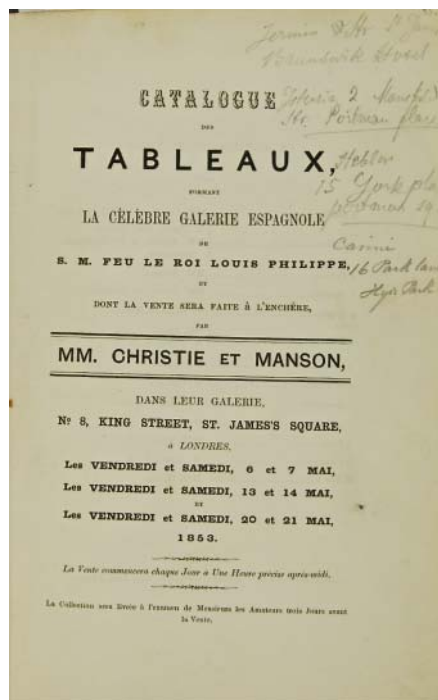
Ów optymizm szybko jednak hamuje świadomość utopijności wiary w to, że opierając się na źródłach – że w ogóle – można dotrzeć do absolutnej i pełnej prawdy. Już przecież kilka dekad temu Hayden White, amerykański historyk historiografii i krytyk kultury – by posłużyć się odważnym sformułowaniem jego uczennicy i komentatorki jego pisarstwa Ewy Domańskiej – „zrujnował” prestiż źródeł historycznych²⁹. Pozostaje jednak fascynacja autentyzmem utrwalonych w tej hrabiowskiej dokumentacji jej przebłysków. Określenie

28 „Solche Hühner wie bei Ihnen gegessen werden, gibt es hier gar nicht.“: LV, Kaulbach: odpis listu Raczyńskiego z 18.12.1835, s. 13.

29 Jego najbardziej znana książka to *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore 1973. Polskie przekłady jego tekstów, które ukazują warsztat tego wybitnego teoretyka pisarstwa historycznego: *Poetyka pisarstwa historycznego*, E. Domańska, M. Wilczyński (red.), Kraków 2000. Ze Wstępu tej publikacji, s. 7, pochodzi przytoczony powyżej cytat: *Proza Historyczna*, E. Domańska (red.), Kraków 2009.

przebłysków prawdy wydaje się tym bardziej właściwe, że nieodparcie nasuwa się kolejna refleksja – iż materiał zebrany w *Libri Veritatis* należałoby postrzegać nie tylko jako fragmentaryczny, ale też jako materię twórczo ukształtowaną, na której ostateczną postać Raczyński miał istotny wpływ. Nie chodzi bynajmniej o to, że mielibyśmy tu do czynienia z mistyfikacją, a Atanazego należałoby nazwać fałszerzem tworzącym fikcję. Raczej można by go porównać do rzeźbiarza, który twórczo operuje zastanym materiałem. Bo czyż kolekcjonowanie – i to nieważne czy dzieł sztuki, czy dokumentów, bo z tym faktem mamy tu niewątpliwie do czynienia – nie jest w ogóle rodzajem twórczego działania³⁰?

Co ważniejsze, nie tylko ogląd rzeczywistości w *Libri Veritatis* rysuje się jako poddany pewnemu przefiltrowaniu ze względu na postać hrabiego, twórcy owego zespołu, ale też charakter tego materiału w ogóle jawi się jako wyraźnie intencjonalny. Nie wolno zapominać, że jego integralność z kolekcją polegała także na tym, że był to materiał udostępniony szerokiej publiczności. Atanazy otwarcie i zachęcająco informował przecież o jego przystępności w katalogach galerii, a Joaquim António da Fonseca Vasconcelos, wielki entuzjasta badań Raczyńskiego nad sztuką Portugalii, który odwiedził galerię hrabiego na początku lat 70. XIX wieku, w napisanej przez siebie biografii Atanazego wspominał nawet, że ów postument mieszczący w sobie dokumentację do dziejów kolekcji ozdobiony był specjalnym



5. Pierwsza strona katalogu aukcyjnego zbiorów Galerie Espagnole po królu Ludwiku Filipie (Christie's & Manson w Londynie, 1853). Na licytacji zakupił Raczyński m.in. słynną *Madonnę różańcową* Francisca de Zurbarána (1638–1639). *Libri Veritatis*, tom: *Velasques, van Kessel, Zurbaran, Al. Cano*.

30 Zob. np. M. Sommer, *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, Warszawa 2003, s. 206–208.

szyldem z napisem: *Libri Veritatis*³¹. Goście zwiedzający galerię wielkopolskiego arystokraty nie mogli tego więc przeoczyć czy pominąć. Raczyński musiał zdawać sobie doskonale sprawę z potencjału „medialnego” owego upublicznionego zbioru oraz jego możliwości w kreowaniu swego wizerunku i byłoby dziwne, gdyby nie chciał go wykorzystać w takim właśnie celu. Zwłaszcza że hrabiego od wczesnych lat zajmowała myśl o upamiętnieniu i rozślawieniu własnego nazwiska, własnej osoby, własnego dzieła³².

Jeżeli wraz z karierą w dyplomacji i majątkiem galeria miała być – co wielokrotnie deklarował hrabia – pomnikiem, tytułem do sławy rodu³³, to dzięki *Libri Veritatis* ta symboliczna wartość kolekcji mogła ulec tylko zdwojeniu. O ile jednak kolekcję można potraktować jako arystokratyczny atrybut, jako manifestację wysokiej społecznej pozycji i bogactwa, o tyle archiwalia miały legitymować Atanazego jako wywodzącego się z wysokich sfer prawdziwego znawcę sztuki, wysokiej klasy kolekcjonera i mecenasa. I o ile kolekcja była pewnym idealizowanym obrazem dziejów sztuki, o tyle na wyłaniający się z *Libri Veritatis* wizerunek Raczyńskiego należałoby spojrzeć jako na pewną autoprezentację, kreację kolekcjonera i mecenasa, jakim hrabia pragnął się widzieć, i obraz, jaki pragnął on zachować dla potomności. Skoro wielkopolski arystokrata sam zadbał o to, by odejść ze świata z przeświadczeniem *non omnis moriar*, to niewątpliwie w wersji przez siebie zaakceptowanej.

Nietrudno wywnioskować, dlaczego Atanazy Raczyński to również *Libri Veritatis* – obok stworzonej galerii i różnych innych podejmowanych na polu

31 J. de Vasconcelos, *Conde de Raczynski (Athanasius). Esboço biographico*, Porto 1875, s. 28.

32 Zob. m.in. dzienniki Raczyńskiego w posiadaniu rodziny w Londynie: *Souvenirs et Bêtises*, t. II, s. 375: wpis z 8.07.1817 z wymownym oświadczeniem: „Mes rêves favoris se reportent tous vers un accroissement de considération pour mon nom”.

33 W *Souvenirs et Bêtises*, t. I, s. 482 (wpis z 2.03.1814) Atanazy o swoich życiowych planach pisał: „Ce qui m’occupe le plus, c’est ma famille. Je veux travailler pour elle. Je veux faire un Majorat (...) Pour réussir dans ce projet, ne faut il pas avoir quelque mérite auprès du Gouvernement? Il faut dont embrasser une carrière. Celle qui me convient le plus, c’est la diplomatie (...) Plus un bon mariage sous le rapport de la noblesse et de la fortune”. Ponadto 26.02.1822 (t. III, s. 14) zanotował, że jego celem jest „former une Galerie de tableaux classiques qui puisse etre un titre de gloire pour ma famille”.

sztuki inicjatyw – powierzył swą sławę, dlaczego to one stały się odpowiednim do tego narzędziem. Z jednej strony, paradoksalnie, o działalności kolekcjonerskiej i mecenasowskiej Atanazego więcej mogły powiedzieć bodaj właśnie dokumenty pisane niż same dzieła sztuki. Z drugiej strony – nie małą rolę musiał tu odgrywać kult, jakim Raczyński otaczał dokument pisa-ny jako źródło historyczne. Jego przejawy można było zaobserwować już w dociekaniach autorstwa i autentyczności dzieł z własnej kolekcji – priorytetowi źródła dobitnie dał wyraz zarówno w swych badaniach nad dziejami własnej rodziny, której owocem były *Geschichtliche Forschungen*³⁴, jak i w badaniach nad sztuką Portugalii³⁵, które przyniosły mu w historii sztuki zaszczytny tytuł odkrywcy i pierwszego wydawcy pism portugalskiego artysty i teoretyka sztuki, autora *Dialogów Rzymskich z Michałem Aniołem* Francisca da Hollandy³⁶.

Kult ten niewątpliwie wynikał w ogóle ze statusu, jaki źródło osiągnęło w rozwijających się wówczas badaniach historycznych. Na XIX wiek przypadł też wielki ruch wokół publikowania źródeł, chociaż metryka jego jest nieco odleglejsza. W całej Europie ukazywały się wówczas monumentalne zbiory odpisów najważniejszych tekstów źródłowych dotyczących historii poszczególnych krajów³⁷. W prace edytorskie źródeł zaangażowany był

34 A. Raczyński, *Geschichtliche Forschungen*, Bde. I–II, Berlin 1860–1863 (nieprzeznaczone do księgarskiego obiegu).

35 O Raczyńskim jako badaczu sztuki portugalskiej przede wszystkim: M. Danilewicz-Zielinska, *Atanazy Raczyński jako historyk sztuki portugalskiej* [w:] *Fermentum massae mundi: Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 1990, s. 444–451; A. Dobrzycka, *Raczyński au Portugal*, „Bulletin du Musée national de Varsovie” 1989, 30 (1–2), s. 4–26; S. Deswarte-Rosa, *Athanase Raczyński au Portugal, 1842–1848. Luz e sombra*, „Artis” 2010/2011, 9/10, s. 19–92 (w skróconej wersji w j. ang. i pol. [w:] *Edward i Atanazy Raczyńscy...*, op.cit., s. 285–303).

36 M. Rzepińska, *Polacy pierwszymi wydawcami „Dialogów Rzymskich” Francisco da Hollanda*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1966, XXVII, 3/4, s. 334–339.

37 Ludovico Antonio Muratori, włoski uczony i humanista, jeszcze w XVIII wieku wydał wielotomowe *Rerum Italicarum scriptores* (1723–1751) i *Antiquitates Italiae medii aevii* (1738–1742), w 1826 roku pojawił się pierwszy tom niemieckiej serii *Monumenta Germaniae Historica*, niedługo potem Polacy wydali swe *Monumenta Poloniae Historica* (1864–1893) – by wymienić kilka spośród najbardziej pomnikowych dzieł.

J'ai reçu de M. Raczyński la somme
de Deux mille Cinq cents francs pour la valeur
d'un Tableau de Sandro Botticelli qui m'a été
cédé à bout. Paris le 20 février 1824
N. Verily
~~Don pour 2500~~

6. Rachunek za *Madonnę wśród Aniołów* Sandra Botticellego (ok. 1476), Paryż, 20 lutego 1824. *Libri Veritatis*, tom: *Beläge...*

również najbliższy Atanazemu brat Edward, który wydał m.in. *Kodeks dyplomatyczny Wielkiej Polski* (1840) oraz takie pomniki literackie, jak: *Listy Jana III, króla polskiego, pisane do królowej Marii Kazimierzy w ciągu wyprawy pod Wiedeń w r. 1683* (1823), *Pamiętniki do historii Stefana, króla polskiego, czyli korespondencja tego monarchy* (1830) czy *Pamiętniki Jana Chryzostoma Paska* (1836)³⁸.

Niewątpliwie właśnie na gruncie tych doświadczeń źródło historyczne zdobyło w przekonaniu Raczyńskiego tak uprzywilejowaną pozycję, że pomiędzy nim a prawdą postawił znak równości, co przybrało szczególnie na wyrazistości, gdy zebranych materiałom nadał tytuł *Libri Veritatis* – *Księgi Prawdy*³⁹. W zgodzie z owym ideałem badawczym zrodziły się świadoma idea zmierzająca do zachowania pamięci o sobie u potomnych w tak oryginalny sposób oraz przekonanie, że poczesne miejsce w historii i zain-

38 Na temat działalności wydawniczej Edwarda zob. W. Molik, *Edward Raczyński*, Poznań 1999, zwł. s. 136–154.

39 Udokumentowane użycie przez Raczyńskiego nazwy *Libri Veritatis* pojawia się po raz pierwszy w katalogu jego galerii z roku 1866, gdzie na początku informuje zwiedzających o dostępnych i znajdujących się w postumencie wazy Byströma dokumentach „Die vorzüglichsten Gemälde dieser Gallerie haben ihr librum veritatis in dem Postament der Bistrom'schen Marmorvase” i potem wielokrotnie jeszcze w tekście. Czas około roku 1866 należy też łączyć z datą ich upublicznienia.

teresowanie przyszłych biografów można zapewnić sobie tylko poprzez nowoczesne naukowe podejście do własnej działalności. Zwłaszcza że już słynny francuski uczonec i benedyktyn Jean Mabillon ponad sto lat wcześniej podkreślał, iż „nie godzi się już (...) twierdzić cokolwiek bez dowodów”⁴⁰.

Mówiąc o nazwie *Libri Veritatis*, o *Księgach Prawdy* jako o narzędziu „medialnym”, ważny wydaje się jeszcze jeden aspekt. Miały one utwierdzić czytelnika w przeświadczeniu, że są nie tylko prawdziwe, ale też obiektywne, że Raczyński – w akcie udostępnienia samych, nieopatrzonych od autorskim komentarzem źródeł – ujawnia w nich czystą i bezpośrednią prawdę. Przekonanie Atanazego, że tylko abstrahując od własnej osoby, *sine ira et studio*, a zatem siłąc się na bezstronność, można spowodować, by przemówiła sama prawda, ma długą tradycję. Pobrmiewają tu echa przekazywanych od czasów starożytnych toposów nagiej prawdy i bezstronności, obecnych u Lukiana, Cyserona czy Tacyta, popularnych w epoce oświecenia, ale aktualnych jeszcze w XIX wieku w pismach historyków współczesnych Raczyńskiemu, jak Barthold Georg Niebuhr czy Leopold von Ranke⁴¹. Ten ostatni, zapewne znany osobiście Atanazemu, wykładowca uniwersytetu berlińskiego, z tytułem historiografa państwa pruskiego, w 1860 roku w jednym ze swych późnych dzieł konsekwentnie pisał: „Życzę sobie, aby całkowicie zanikło moje własne ja, aby przemawiały jedynie sprawy, aby jawiły się potężne moce”⁴².

Ten postulat Rankego zrealizował Raczyński dosłownie. Pragnąc poręczyć, że abstrahuje od własnych interesów, że dąży do obiektyw-

40 Cyt. za: K. Pomian, *Utopia i poznanie historyczne*, „Studia Filozoficzne” 1965, 1 (40), s. 21–75, tu: 70.

41 O metaforyce bezstronności: R. Koselleck, *Więzy stanowiska a czasowość. Przyczynek do historiograficznej eksploracji świata dziejów* [w:] idem, *Semantyka historyczna*, Poznań 2001, s. 193–227. Zob. też: R. Vierhaus, *Ranke's Begriff der historischen Objektivität* [w:] *Objektivität und Parteilichkeit in der Geschichtswissenschaft*, R. Koselleck, W.J. Mommsen, J. Rüsen (Hrsg.), (Beiträge zur Historik, t. 1), München 1977, s. 63–76. Wiele uwagi temu problemowi poświęcił także: K. Pomian, *Utopia...*, op.cit.

42 „Ich wünschte mein Selbst gleichsam auszulösen, und nur die Dinge reden, die mächtigen Kräfte erscheinen zu lassen”: L. von Ranke, *Englische Geschichte*, Bd. II, Berlin 1860, s. 3.

nej prezentacji, hrabia usunął się w cień, oddając gościom swej galerii *Księgi Prawdy* – w swoim głębokim przekonaniu – nagie, nieupiększone, obiektywne fakty w postaci tekstowych źródeł, pozwalając, aby to one przemówiły.

Współczesny badacz musi oczywiście zdemaskować złudzenie owej obiektywności. Jak wskazywano powyżej, Raczyński mimo wszystko jest tu narratorem, choć ukrytym. Tylko z pozoru przemawiają tu same obiektywne fakty. Fakty byłyby nieme, gdyby nie Atanazy narrator, który każe im przemówić, a rzeczywistość, która się wyłania z *Libri Veritatis*, jest rzeczywistością przefiltrowaną przez autorskie „ja” Raczyńskiego. Zresztą nawet nie może nie być przez nieprzefiltrowana. Twórcze „ja” demaskuje się poprzez częściowo selektywny charakter *Libri Veritatis*, bo jednak jest tu wiele luk, i hierarchizowanie dokumentów dotyczących pewnych dzieł, określonych artystów, ujawniających te sprawy, które go żywotnie interesują. *Księgi Prawdy* pozwalają mu mówić we własnym imieniu, zachowując jedynie pozory obiektywnej prezentacji.

Niemal mistyczny stosunek do prawdy Atanazego zdaje się nie tylko korelować z wizją Rankego, historycystycznym ideałem obiektywności oraz postulatem ujawniania niezdeformowanej prawdy, ale też mieć charakter natury moralnej i znakomicie wpisywać w arystokratyczny habitus Raczyńskiego. Przyglądając się hrabiemu jako człowiekowi, czytając jego pamiętniki, nietrudno spostrzec, że to właśnie prawdzie – wraz z dobrem, prawem i sprawiedliwością – przypisywał bodaj największą wartość. Był wrogiem dwuznaczności i kłamstwa, nie budziły jego zaufania sprawy, których nie dawało się zamknąć w formule jasnej i przejrzystej, miłował szczerłość i prawdomówność. „Był żądny odkrywania prawdy, której żadna zasłona nie mogła ukryć przed jego wzrokiem; troski o własne interesy, ani obawa, że się komuś nie spodoba, nie były dla niego przeszkodami” – pisali o nim współcześni⁴³. Prawda, jako najwyższa idea, której hołdował, znalazła też swe miejsce w jego dewizie życiowej, którą zresztą

43 „(...) avide de découvrir la vérité, aucun voile ne pouvait la dérober à sa vue; ni les préoccupations d'intérêt, ni la crainte de déplaire n'étaient pour lui des obstacles”; A. d'Antioche, *Deux diplomates. Le Comte Raczyński et Donoso Cortés, Marquis de Valdegamas. Dépêches et correspondance politique 1848–1853*, Paris 1880, s. IX.

umieścił w swoim hrabiowskim herbie: „Vitam impendere vero! – Życie poświęcić dla prawdy!”⁴⁴.

Zastanawiając się z kolei nad impulsami, które mogły bezpośrednio zaainspirować Raczyńskiego do wyboru takiej, a nie innej nazwy dla swych dokumentów, można z całą pewnością stwierdzić, że nie małą rolę odegrał tu Claude Lorrain, który ponad 200 lat wcześniej takim tytułem – tyle że postępując się liczbą pojedynczą: *Liber Veritatis* (*Księga Prawdy*) – opatrzył swój szkicownik zawierający 195 rysunków według jego malarskich kompozycji, zaopatrzonych nadto w informacje o patronie, dla którego dzieło zostało wykonane, lub miejscu, do którego było przeznaczone, oraz dacie powstania. Ów „katalog” sporządzony przez artystę w trosce o upamiętnienie własnej twórczości i w akcie obrony przed kopistami oraz fałszerzami był wyrazem dbałości o renomę własnego nazwiska⁴⁵.

Czy ową Lorrainowską *Księgę Prawdy* mógł Atanazy oglądać osobiście – nie wiadomo. Od około roku 1728 znajdowała się ona w posiadaniu książąt Devonshire w Londynie, gdzie Raczyński wielokrotnie bawił i w którego najwyższych kręgach posiadał liczne znajomości. Hrabia znał z pewnością Chatsworth House, siedzibę książąt Devonshire w Derbyshire⁴⁶, ale o tym, by bywał w ich słynnym londyńskim pałacu przy Picadilly, nigdzie w swych pismach nie wspomina. Mimo tego niepodobna, by o *Księdze Prawdy* Lorraina nie słyszał. Funkcjonowała ona w powszechnej świadomości zainteresowanych sztuką i parających się nią artystów od czasów Filippa Baldinucciego, który ją widział i opisał w swym słowniku biograficznym artystów *Notizie de' Professori del Disegno* (1681–1728),

44 Etym. z Juwenalisa (*Satyry*, 4, 91); była to także dewiza Jeana-Jacques'a Rousseau. Zob. W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, <http://www.slownik-online.pl/kopaliniski/4C1CEC54E646D6BA412565B20050973B.php> [dostęp: 1 grudnia 2012].

45 Lorrainowska *Księga Prawdy* znajduje się obecnie w British Museum w Londynie. Zob. wyczerpującą jej charakterystykę w: M. Kitson, *Claude Lorrain. Liber veritatis*, London 1978, oraz tenże wcześniej: *Claude Lorrain and the Liber Veritatis*, „Burlington Magazine” 1959, 101, s. 17–25, 330–336. Informacje na temat *Księgi Prawdy* Lorraina w niniejszym tekście za powyższym autorem.

46 Zob. zapiski w pamiętnikach Atanazego pod datą 6–8.08.1824: *Souvenirs et Bêtises*, t. III, s. 372–373.

wznawianym regularnie w wiekach XVIII i XIX⁴⁷. Do popularyzacji tego szczególnego dzieła Lorraina przyczyniła się nie mniej jego edycja w grafice – w latach 1777 i 1819 w Londynie⁴⁸ oraz w roku 1815 w Rzymie⁴⁹ – każdorazowo zaopatrzona w objaśniający tekst. W przypadku Atanazego decydująca mogła być – jeśli nie było to dzieło Baldinucciego – szeroko znana w kręgach kolekcjonerskich publikacja francuskiego autora Dezallier d'Argenville'a *Abregé de la vie des plus fameux peintres*, w której dziełu Lorraina poświęcono wiele miejsca⁵⁰. Jak wskazują źródła, Raczyński musiał tę pracę świetnie znać⁵¹. Warto też nadmienić, że o *Liber Veritatis* pisał zaprzyjaźniony z Raczyńskim, wspomniany już tutaj, historyk sztuki i dyrektor berlińskiej Galerii Gustav Friedrich Waagen w książce *Kunst-*

47 F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del Disegno*, t. IV, Firenze 1728, s. 357 (gdzie podana została także wiadomość, że *Liber Veritatis* informuje również o cenach prac Lorraina – błędna, ale być może mająca pewne znaczenie dla Raczyńskiego – jeśli oczywiście czytał *Notizie*...). Kolejne wznowienia: 1725–1730 (Firenze); 1809–1812 (Milano); 1845–1847 (Firenze).

48 *Liber veritatis, or a Collection of Prints, after the Original Designs of Claude Le Lorrain in the Collection of His Grace the Duke of Devonshire. Executed by Richard Earlom, in the Manner and Taste of the Drawings*, London 1777; wyd. 2: London 1819.

49 *Liber Veritatis di Claudio Gellee Lorenese, ovvero Raccolta di Duecento Stampe Tratte Dalli di lui Disegni Nella Collezione del duca di Devonshire incise in Londra da Riccardo Earlom ed ora da Ludovico Caracciolo Pittore Romano Ripetute*, Roma 1815.

50 A.-J. Dezallier d'Argenville, *Abregé de la vie des plus fameux peintres et la maniere de connoitre les dessins et les tableaux*, t. I–III, Paris 1745–1752, t. II, s. 268 (z podaniem Londynu jako aktualnego miejsca przechowywania i książąt Devonshire jako właścicieli). Drugie wydanie ukazało się w 1862 roku, książka była ponadto w XIX wieku tłumaczona na języki angielski i niemiecki. Na temat szerokiej recepcji tego dzieła zob. P. Michel, *Dezallier d'Argenville's „Abrégé de la vie des plus fameux peintres”: a guide for contemporary collectors or a survey of the taste for paintings of the northern schools?*, „Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art” 2009/2010, 34, 3/4, s. 212–225.

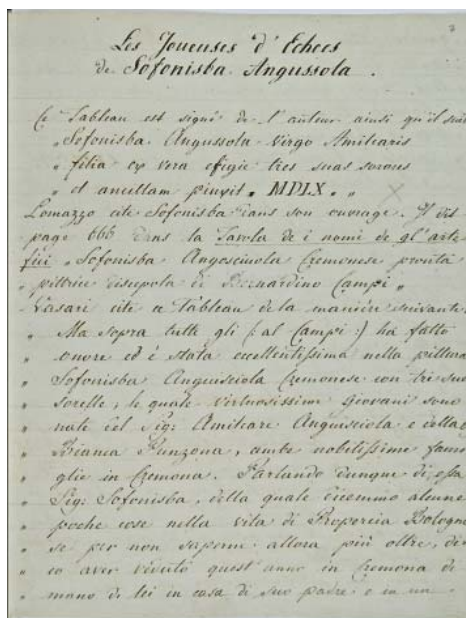
51 Dezalliera d'Argenville'a Raczyński wymienia w: *Geschichte...*, op.cit., Bd. III, s. 446, jako jednego z wielce wartościowych, „starszych” pisarzy o sztuce.

werke und Künstler in England und Paris⁵², którą hrabia wspierał się przy opracowaniu rozdziału na temat sztuki w Anglii w swojej *Geschichte der neueren deutschen Kunst*.

Co znamienne jednak, *Liber Veritatis* Clauda Lorraina i księgi Atanazego budzą nieodparte skojarzenia nie tylko w kwestii samego nazewnictwa. Nie sposób nie zauważyć pewnych dalszych ideowych i genetycznych analogii.

Należy podkreślić, że zarówno Raczyńskiemu, jak i Lorrainowi tworzącym swe dokumentacyjną dzieła przyświecały podobne motywy – względy prestiżowe. Podobieństwa te są jeszcze bardziej wyraźne w postępowaniu: tak jak Claude Lorrain swą *Liber Veritatis* – z załączonymi informacjami o tym, komu i kiedy sprzedawał swoje obrazy – tworzył katalog własnych, autentycznych dzieł, tak Atanazy – zbierając materiały na temat: od kogo pozyskiwał malowidła, kiedy, na jakich warunkach i za jaką cenę – uwierzytelniał historię własnych nabytków oraz swój udział w ich zakupie czy powstaniu. Potwierdzał tym samym swoją tożsamość jako mecenas i kolekcjoner, udowadniał najbliższemu otoczeniu oraz kolejnym pokoleniom, że jest w rzeczywistości tym, za kogo się podaje.

Nie bez znaczenia będzie też, że Lorrain swój pomysł stworzenia *Księgi Prawdy* opierał na znanym w czasach nowożytnych zwyczaju tworzenia przez malarzy (lub ich współpracowników) pomniejszych replik dzieł



7. Notatka Atanazego Raczyńskiego dotycząca sygnatury na *Grze* w szczy Sofonisby Anguissoli (1555) oraz wzmianek na temat obrazu u Giovanniego Paola Lomazza (*Trattato dell'arte della pittura scultura et architectura*, Milano 1584) i Giorgia Vasariego (*Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori...*, Firenze 1568). *Libri Veritatis*, tom: Bellino, Agnusiola.

52 G.F. Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, Bde. I–III, Berlin 1837–1839; Bd. I, s. 94–96.

opuszczających pracownię, zwanych z włoskiego *ricordo* (wspomnieniem)⁵³. Swoistą formą takiego *ricordo* były także materiały zgromadzone przez Atanazego: rejestrowały minione wydarzenia i zarazem były zdolne ponownie je przywołać. Powołanie się na *Księgę Prawdy* francuskiego mistrza pozwalało Raczyńskiemu w czytelny sposób stworzyć nawiązanie do owego postępowania oraz skonstruować jednocześnie niezwykle oryginalną formułę dla dokumentacji własnej kolekcji i działalności, która w ten sposób łączyła w sobie dawne tradycje szlacheckie, nowsze obyczaje naukowe i praktykę artystyczną⁵⁴.

Wszystko to sprawia, że *Księgi Prawdy* Atanazego Raczyńskiego tak jak *Liber Veritatis* Lorraina są niejako dziełem samym w sobie. Nie pozbawia ich to bynajmniej – co należy podkreślić – wartości źródłowej i przydatności do badań historycznych. Wspomniany Hayden White, twierdząc, że „przeszłość nie jest tekstem”, że nie mamy do niej bezpośredniego dostępu, utrzymywał zarazem, iż jest ona dostępna historykowi właśnie poprzez tekst, że źródło jest nicią łączącą nas z przeszłością⁵⁵. Nie mogąc zająć się przeszłością jako taką, nie mogąc zbadać jej empirycznie, utrzymywał, że pozostają nam teksty źródłowe, które o niej opowiadają – a to, w jaki sposób o niej opowiadają, jest nie mniej ważne.

Skany *Libri Veritatis* dostępne są na stronie internetowej Muzeum Narodowego w Poznaniu pod adresem: <http://www.mnp.art.pl/muzeum/dzialy/archiwum/archiwa-raczynskich/>.

53 J. Meder, *The mastery of drawing*, New York 1978, s. 531.

54 Być może z żywymi tradycjami wykonywania *ricordo* zetknął się Atanazy bezpośrednio podczas swoich podróży po Włoszech – choć trudno to poświadczyć.

55 H. White, *Poetyka...*, op.cit., s. 24, 34.

ZAKOPIAŃSKIE KOLEKCJE PRYWATNE I MUZEALNE KOŃCA XIX WIEKU

Zakopane było w czwartej ćwierci XIX stulecia oraz na przełomie wieków XIX i XX miejscem spotkań polskiej elity intelektualnej i artystycznej przyjeżdżającej pod Tatry nie tylko ze wszystkich trzech zaborów, ale także z Paryża, Monachium, Petersburga, Madrytu, Bretanii. O Zakopanem tego czasu wiemy już немало, od wielu lat prowadzone i publikowane są badania nad działalnością Stanisława Witkiewicza jako inicjatora stylu zakopiańskiego, środowiska intelektualnego końca XIX i początku XX wieku, znany jest kontekst polityczny rodzenia się projektu Republiki Zakopiańskiej w 1918 roku, a z listów, literatury i wspomnień dowiadujemy się o sekwencjach zdarzeń, poglądach, napięciach i przemianach w tym rozrastającym się intelektualnym środowisku.

Na tym tle warto przypomnieć historię tworzenia kolekcji etnograficznych, artystycznych, historycznych i przyrodniczych, które dały początek pierwszemu w Polsce muzeum regionalnemu – Muzeum Tatrzańskiemu w Zakopanem (il. 1), warto także przywołać kolekcje prywatne przekazane



1. Pierwszy budynek Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem zbudowany w 1892 roku według projektu Piusa Dziekońskiego (fot. J. Ryś, 1903).

po latach do zbiorów publicznych: począwszy od zbiorów Róży z Potockich Krasińskiej (później kolekcji Krasińskich), poprzez kolekcje Dembowskiich czy Zygmunta Gnatowskiego, a skończywszy na innych ciekawych zbiorach, których ślady znajdujemy dzisiaj w zakopiańskich domach i klasztorach (war- te wspomnienia są m.in. księgozbiór, zbiór map i rycin u ojców jezuitów na Górcie w Zakopanem). Na podstawie relacji literackich i archiwalnych można odtworzyć, jak wyglądały niektóre z kolekcji zaginionych lub nieistniejących. Rola Fundacji Zamoyskich i utworzenie pierwszego w Polsce projektu parku narodowego wraz ze zbiorami przyrodniczymi jest tej panoramy uzupełnieniem. Całości zaś dopełnia towarzysząca tworzonej kolekcji refleksja historyczna i teoretyczna nad rolą zbiorów narodowo-regionalnych, czyniąca z Zakopanego miejsce wymiany myśli i poglądów na temat roli kolekcjonerstwa w ruchu patriotycznym¹.

Ten bardzo aktualny we współczesnej muzeologii temat powraca na początku XXI wieku w próbie identyfikacji ścieżki biegnącej od narodzin pojęć: „regionu”, „narodu”, „nacionalizmu”, „tożsamości narodowej”, a zmierzającej do pojęć „etniczności” i „regionalizmu” jako koncepcji odrębności kulturowej w czasach uświadomionej globalizacji².

Fenomen Zakopanego

Rozpowszechnienie się w XIX wieku idei plenerów artystycznych, malowania w pejzażu było – o czym niekiedy się zapomina – częścią XIX-wiecznych wizji kultury, sztuki i nauki „narodowej”. Istniał wyraźny, a często pomijany dzisiaj związek między tworzeniem muzeów narodowych i kolekcji regionalnych a malarskim opisem miejsca dopełniającym tej etnograficzno-historycznej wizji. Idealna forma „muzeum narodowego” i „muzeum regionalnego” w Europie Środowej, zwłaszcza powoływanych tam, gdzie

1 Pisałam na ten temat m.in. w: D. Folga-Januszewska, *Temples of Memory: Museum and Art Schools in the Service of the National Identity* [w:] *Leonardo da Vinci and Splendor of Poland. A History of Collecting and Patronage*, L. Winters (ed.), Yale 2002, s. 204–218.

2 Por. F.E.S. Kaplan, *Making and Remaking National Identities* [w:] *A Companion to Museum Studies*, S. Macdonald (ed.), Chichester 2011, s. 152–169.

nie było niepodległej państwowości (np. Węgry, Czechy, Morawy, Polska, Słowenia³), zawierała zazwyczaj opis specyfiki miejsca w danym języku narodowym połączony z obrazem tego miejsca w przeszłości (geologicznej, przyrodniczej, agrarnej, historycznej, etnograficznej, antropologicznej) i terażniejszości. Tworzenie narodowych i regionalnych kolekcji było więc budowaniem takiego zobrazowanego i zegzemplifikowanego opisu. Było czymś więcej niż kolekcją pojedynczych, prywatnych fascynacji przedmiotami, dziełami sztuki czy rzemieślniczymi umiejętnościami. Stawało się konstrukcją złożoną z wielu prywatnych pasji i fascynacji, które inspirowane regionem przekształcały się w formacje muzealnych zbiorów.

W tym procesie ustanawiania tożsamości regionalnej i narodowej, a w Polsce pojęcia te były bardzo sobie bliskie⁴, szczególną rolę pełniły inspiracje sztuką zwaną regionalną i ludową oraz wzajemne relacje między ludowymi twórcami a profesjonalnymi, wykształconymi artystami i przyjezdźnymi kolekcjonerami. XIX-wieczne rozumienie „patriotycznego obowiązku”

3 Zjawisko tworzenia muzeów narodowych jako instytucji dokumentujących dokonania naukowe, historię, kulturę i sztukę było powszechne w Europie Środkowej pierwszej połowie XIX wieku. Często muzea narodowe i regionalne (nie zawsze można tu jasno określić kryteria rozróżnienia między nimi) tworzone były równoległe z powoływaniem uniwersytetów, akademii i szkół zawodowych prowadzących nauczanie w języku narodowym lub miejscowym dialekcie. Takie idee przyświecały utworzeniu m.in.: Muzeum Historii Naturalnej fundacji Sternberga (1802) przy Uniwersytecie Karola w Pradze, a wkrótce potem Muzeum Narodowego w Pradze (1818), Węgierskiemu Muzeum Narodowemu w Budapeszcie (1802) blisko związanemu z wydziałem artystycznym Uniwersytetu, Muzeum Archeologicznemu przy Uniwersytecie w Tartu w Estonii, związkom między Uniwersytetem Humboldta w Berlinie (1809) i kielkującą w strefie jego promieniowania Nationalgalerie w Berlinie (1830), także przy Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie powstało muzeum (1815) wykorzystujące zbiory Towarzystwa Naukowego Krakowskiego, Morawska Galeria Narodowa powiązana była ze studiami prowadzonymi na Uniwersytecie w Brnie na Morawach, Muzeum Przyrodnicze w Lublanie w Słowenii (1821) czy utworzone w tym samym roku Muzeum Mazowieckie w Płocku łączyły zbiory naukowe, regionalne i artystyczne. Por. m.in.: D. Folga-Januszewska, *Temples of Memory...*, op.cit.

4 Piszę o tym szerzej w: D. Folga-Januszewska, *Muzea narodowe i muzea regionalne w Polsce* [w:] *Muzea Polskie*, D. Folga-Januszewska (red.), Olszanica 2012, s. 24–54.

oparte było także na dokumentowaniu kultury narodu/regionu w określonych miejscach. Zbiory śladów kultury narodu traktowano jako dowody odrębności i tożsamości, a zjawisko powszechne było niemal w całej Europie – od Skandynawii po Sycylię.

Ten rodzaj kolekcji i muzeów uwzględniał także „naukowe” podejście do świata otaczającego regionalną kulturę, stąd nauki przyrodnicze – w tym geologia, botanika, zoologia – traktowane jako punkt wyjścia do wiedzy o „ziemi ojczystej”. Wprowadzony na początku XX wieku podział na muzea przyrodnicze, historyczne i artystyczne wówczas jeszcze nie istniał, zróżnicowane profile zbiorów uznawano za komplementarne.

Wiek XIX był zresztą czasem, gdy w Europie tworzone programowo kolekcje inspirowane duchem miejsca⁵, kultura i sztuka ludowa były zaś w tym kontekście dowodem obecności tego ducha „wśród ludu”. W dotychczasowych studiach (do końca XX wieku) z zakresu historii sztuki i kultury zajmowano się głównie zjawiskami architektury, sztuki i literatury (języka), rozumiejąc pojęcie *vernacular* (łac. *vernaculus* oznaczało: domowy, wrodzony) jako łączące te dziedziny sztuki ze specyfiką klimatu, sposobem życia, dopasowaniem się typu budownictwa do otaczającej przyrody. Studia prowadzone niemal w całej Europie, a wychodzące od porównań języków regionalnych, ukazywały, jak spłot codziennego życia ze sztuką dawał niepowtarzalne rezultaty, specyficzne dla danego regionu, narodu, społeczności i kultury. Wszystkie przedmioty, sprzęty codziennego użytku, budynki, interwencje w przyrodę (ogrody) stały się formą odmienną, określającą tożsamość miejsca, jak powiedzielibyśmy dzisiaj – zaprzeczeniem globalizacji. Ta odmienność rzutowana bywała jednak nie tylko na kulturę określonych regionów, nierzadko elementy sztuki i zdobnictwa ludowego stawały się „własnością kulturową” całego narodu, budując zespoły cech wychodzących daleko poza topografię regionu⁶.

5 Por. także kształtowanie się i popularność w XIX wieku pojęć takich jak: *Geistesgeschichte*, *Zeitgeist*, *Volksgeist*, zarówno w ujęciu Georga Wilhelma Friedricha Hegla, jak i Jacoba Burckhardta, o których pisze: A.O. Lovejoy, *Wielki tańcuch bytu*, A. Przybysławski (przeł.), Warszawa 1999.

6 Por. J. Purchla (red.), *Vernacular Art in Central Europe*, Kraków 2001. W zbiorze tekstów por. m.in. artykuły Franciszka Ziejki, Jacka Woźniakowskiego, Zbigniewa Możdzierzka, Rafała Sobolewskiego, Barbary Tontos, Marii Zachorowskiej i Andrzeja Rataja na temat stylu zakopiańskiego.

Zaryzykowałybyśmy twierdzenie, że żadne ze wspomnianych zjawisk „etnologizacji” kultury narodowej nie byłoby możliwe, gdyby nie istnienie kolekcji konkretnych wzorów, modeli, form, przedmiotów. Budowa willi czy rezydencji w stylu regionalnym (zakopiańskim, rosyjskim czy szwajcarskim), zdobienie wnętrz i adaptowanie poszczególnych motywów do stroju wymagało jednocześnie tworzenia „baz danych” – zasobów konkretnych przykładów, artefaktów, „przedmiotów rzeczywiście” – paternów, które gromadzono w kolekcjach, animując tym samym nowy rodzaj ruchu kolekcjonerskiego. Rozwój etnografii jako nauki, muzykologii, badań ludoznawczych i religioznawczych sprzyjał tym działaniom, wspierając naukowo ruch na rzecz tworzenia kolekcji regionalnych. Etnologia, idea Adama Františka Kollára (1718–1783)⁷ zrodzona właśnie w Europie Środkowej, stała się akademickim wsparciem nowych tendencji zakorzenionych także w filozofii Hegla⁸.

Na ten ruch tworzenia kolekcji regionalnych w drugiej połowie, a zwłaszcza w trzeciej ćwierci XIX wieku nałożyło się w wielu krajach i zakątkach Europy także zjawisko coraz częściej tworzonych sezonowo lub całorocznych kolonii artystycznych⁹. Wszędzie tam, gdzie przyroda i kultura regionu oferowały „ducha miejsca”, przyjeżdżali artyści, pisarze, muzycy i towarzyszący im krytycy, miłośnicy sztuki, a potem turyści, letnicy i kuracjusze. Z czasem powstawały ciekawe i różnorodne kolekcje. Czy to w Skagen w Danii, czy w Abramcewie (Абра́мцево) pod Moskwą, w Pont-Aven we Francji, w St. Ives czy Newlyn w Anglii, w Dachau w Bawarii, czy Darmstadt w Hesji, w Kazimierzu nad Wisłą, w Gödöllő na Węgrzech, w Asconie w Szwajcarii czy Laren w Holandii. Wynikiem pobytów artystów były gromadzone na miejscu zbiory ich prac, a nieco później tworzono tam muzea regionalne łączące kulturę regionu ze sztuką i twórczością przyjezdnych. Skagens Museum powstało w 1908 roku, Muzeum w Abramcewie w 1917 roku, w latach 20. XX wieku udostępniono kolekcje i muzeum w St. Ives, w 1922 roku – w Asconie, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym otwarto dla publiczności w 1926 roku. Można na mapie

7 A.F. Kollár, *Historiae ivrisqve pvblici Regni Vngariae amoenitates*, Wien 1783.

8 M. Żelazny, *Heglowska filozofia ducha*, Warszawa 2000.

9 Por. *Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene Und des Himmels* (katalog wystawy), C. Pese (Hrsg.), Nürnberg 2001.

Europy znaleźć co najmniej 40 podobnych ośrodków, które ukształtowały nowy rodzaj kolekcjonerstwa i muzealnictwa łączącego sztukę, antropologię (w tym etnografię), przyrodę i historię. Niemal wszystkie bazowały na kolekcjach prywatnych zainicjowanych w czwartej ćwierci XIX wieku.

Na tym tle Zakopane jako ośrodek sztuki, kultury, a zwłaszcza „naukowego” kolekcjonerstwa wyróżnia się jednak w szczególny sposób, będąc fenomenem na skalę europejską. Powołanie pod Giewontem pierwszego w Polsce muzeum regionalnego prowadzonego przez społeczne Towarzystwo Muzeum Tatrzańskiego pozostawało w ścisłym związku z tym właśnie ruchem rozwijanym już od połowy XIX wieku. Jednocześnie skala i zasięg działań pisarzy, artystów, uczonych, filozofów, muzyków i aktorów czyniły z Zakopanego miejsce szczególne, co było rezultatem zlokalizowania pod Tatrami centrum polskości w okresie rozbiorów. Połączenie wątku kuracyjnego (sanatoria i „nowoczesna” medycyna), badań geologicznych, przyrodniczych, ludoznawczych, plenerów artystycznych ze spotkaniami literackimi i politycznymi czyniło z podtatrzańskiej wioski centrum intelektualne. Nie mogło zabraknąć w nim dwóch najważniejszych wyznaczników nowoczesności końca XIX wieku – dworca kolejowego i publicznego muzeum. Muzeum powstało w 1888 roku, z dworca kolejowego można było korzystać od roku 1899.

Kolekcje zakopiańskie – próba typologii

Kontekst przemian końca XIX wieku widoczny jest z perspektywy czasu także w charakterze tworzonych wówczas kolekcji. Trzy modele kolekcjonowania powstawały niemal równolegle.

Pierwszy model zakładał organizację kolekcji etnograficznych i historycznych będących z jednej strony owym „narodowo-regionalnym” poszukiwaniem dowodów tożsamości kultury narodowej, z drugiej zaś – nowoczesną jak na owe czasy, naukową dokumentacją rozwoju kultury regionalnej. W tym obszarze kolekcjonowano wszystko: sprzęty codziennego użytku, narzędzia rolnicze i gospodarskie, stroje, militaria, archiwalia, zarówno miejscowe, jak i te, które znalazły się już pod wpływem góralszczyzny i huculszczyzny.

Drugi model kształtował kolekcje artystyczne, zbiory projektów, dzieł (rysunków, malarstwa, rzeźb grafiki) artystów przybyszów, najczęściej od pewnego czasu związanych z już Zakopanem – artystów, których fascynacja regionem i jego kulturą prowadziła do budowania nowej mitologii. Mit Zakopanego jako miejsca spotkań Polaków ponad rozbiorowymi podziałami, ponad preferencjami politycznymi, ponad przynależnością do Kościołów i wyznawanych religii był tyle piękny, ile utopijny¹⁰. Przetrwał jednak i dzisiaj – kiedy sięgamy do zasobów artystycznych Muzeum Tatrzańskiego czy do kilku istniejących w Zakopanem kolekcji prywatnych, znajdujemy prace artystów, których połączyły przede wszystkim motywy górskie, a także niezwykłą atmosferę oraz fascynację góralszczyzną.

Trzeci w końcu model kolekcjonowania miał od początku stygmat naukowości i wyrastał z postawy oraz sposobu pracy Tytusa Chałubińskiego. Gromadzone kolekcje geologiczne i przyrodnicze tworzone były w wyniku badań i obserwacji prowadzonych *in situ*, ale także w wyniku nowej metodologii nauk, osiągnięć systematyki, studiów porównawczych w zakresie botaniki, zoologii itd.

Te trzy skonsolidowane modele dały początek i siłę trwania Muzeum Tatrzańskiemu, które od 1888 roku stało się przykładem nowego typu muzealnictwa w Polsce. Późniejszy rozwój Zakopanego, zwłaszcza zaś szalone lata 20. XX wieku, dodały kolejną ciekawą kartę do tej księgi zbiorów zakopiańskich. Na początku XX wieku i po pierwszej wojnie światowej działalność kolekcjonerska w Zakopanem przybrała wiele różnorodnych form, a licznie gromadzone kolekcje (jak np. dzieł Witkacego) trafiły w późniejszych latach także do Muzeum Tatrzańskiego. Warto więc przypomnieć owe kolekcjonerskie początki.

Najstarsze w Zakopanem kolekcje – etnograficzne, przyrodnicze i artystyczne – powstały w dwóch ostatnich dekadach XIX wieku. Ich twórcy należeli do owego „wprawdzie nielicznego, ale za to dobrańszego niż indziej towarzystwa”¹¹, jak scharakteryzował Walery Eljasz pierwszych zakopiańskich letników i kuracjuszy, gdyż często byli to ludzie chorzy, którym dłuższe pobyty,

10 Pisałam o tym we wstępie i zakończeniu książki: D. Folga-Januszewska, *Rafał Malczewski i mit Zakopanego*, 1, Olszanica 2006.

11 W. Eljasz, *Szkice z podróży w Tatry*, Poznań 1874, s. 62.

a nawet osiedlanie się pod Tatrami, zalecał doktor Tytus Chałubiński (1820–1889). Stanisław Witkiewicz po latach żartobliwie zauważył, że przez to choroby płuc „odegrały w polskiej cywilizacji rolę opatrnościowego czynnika”¹².

Długie okresy leczenia klimatycznego pod Giewontem sprzyjały rozwojowi zainteresowań ludoznawczych i przyrodniczych, do których grunt był już przygotowany, a badania kontynuowane i wspierane przez pierwszą ponadzaborową polską organizację turystyczną, jaką było Towarzystwo Tatrzańskie założone w 1873 roku. Do Towarzystwa tego należeli niemal wszyscy bywalcy Zakopanego, społecznie angażując się w jego wielostronną działalność, która obejmowała nie tylko poznanie Tatr i góralszczyzny oraz rozwój turystyki, ale również plany modernizacji Zakopanego i starania o poprawę bytu górali. Jedną z najwcześniejszych w tym zakresie inicjatyw Towarzystwa Tatrzańskiego było założenie w 1876 roku szkoły snycerskiej, która miała kształcić młodzież góralską, by stworzyć jej możliwości zarobku w dziedzinie popularnego, drobnego przemysłu pamiątkarskiego. W 1878 roku szkoła snycerska została włączona do austriackiego systemu szkolnictwa i przemianowana na c.k. Die Fachschule für Holzbearbeitung (Szkoła Zawodowa Przemysłu Drzewnego) z poszerzonym programem nauczania – oprócz rzeźby figuralnej i ornamentalnej wprowadzono działy stolarstwa i ciesielstwa. Kierującą szkołą Czech Franciszek Neužil był dobrym organizatorem, ale też rutynowym c.k. urzędnikiem realizującym program ściśle według austriackich metod, podręczników i wzorników, kompletnie oderwanych od miejscowej tradycji i niemających nic wspólnego z oryginalną oraz pełną charakteru własną kulturą górali.

Stanisław Witkiewicz, który zwiedził szkołę w 1886 roku, zauważył, że „będąc zakładem pod innymi względami prowadzonym dobrze i poważnie, nie zrobiła nic z ozdobnych lub charakterystycznych form, które cechują drobne sprzęty góralskie. Oprócz głowy Górala, osadzonej na trzonku noża, wszystkie zresztą drobiazgi, wychodzące ze szkoły, mogłyby ująć za wyrób wiedeński, tyrolski czy jakikolwiek bądź inny”¹³.

12 S. Witkiewicz, *Po latach*, cyt. za: S. Witkiewicz, *Pisma zebrane*, III, *W kręgu Tatr* 2, Kraków 1970, s. 84.

13 S. Witkiewicz, *Tatry w śniegu*, cyt. za: S. Witkiewicz, *Pisma zebrane*, III, *W kręgu Tatr* 1, Kraków 1970, s. 12.

Co ciekawe, już kilka lat przed Witkiewiczem podobnie krytyczną opinię na temat szkoły wyraził obcokrajowiec, Belg Charles Buls¹⁴, i miała ona pewien związek – jak zobaczymy – z najstarszą zakopiańską kolekcją etnograficzną Róży z Potockich Krasińskiej (od 1886 roku *secundo voto* Raczyńskiej) i z pierwszymi próbami wprowadzenia do szkoły góralskiego wzornictwa.

Kolekcje prywatne w Zakopanem

Róża hrabina Krasińska (1849–1937) była nie tylko pierwszą kolekcjonerką, ale też pierwszą zimową (a ściślej – całoroczną) kuracjuszką w Zakopanem. Do zamieszkania pod Tatrami nakłonił ją Tytus Chałubiński, lekarz jej chorujących na gruźlicę dzieci Adama, Elżbiety i Zosi, rzecznik leczenia klimatycznego, a przy tym wybitny taternik. W 1880 roku Krasińska osiadła we własnej willi – jak się okazało, na 10 lat – zbudowanej przy drodze do Kuźnic i nazwanej od imienia syna Adasiówką (il. 2)¹⁵.

Tam też zgromadzona została kolekcja Krasińskich. Nie wiadomo dokładnie, od kiedy i jak powstawała, ale jakiś jej załóżek istniał już w 1882 roku i zwrócił uwagę Balsa, który po zwiedzeniu wystawy prac uczniów w lecie 1882 roku napisał: „Kobieta umysłu wykształconego i smaku wytrawnego hrabina K. lepiej [od nauczycieli szkoły – przyp. aut.] pojęła sposób, jakby można rozbudzić zdolności artystyczne górali. Poleciała ona ozdobić swój domek **na sposób tutejszy**, pomagając sobie tworamia wieśniaków,

14 Ch. Buls, *Z Tatr*, „Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego” 1883, VIII, s. 30–39.

15 H. Kenarowa, *Najpierwsza zimowa kuracjuszka Zakopanego*, „Kraków. Magazyn Kulturalny” 1986, 2, s. 10–12. Dom ten istnieje do dzisiaj przy al. Przewodników Tatrzańskich 2 pod nazwą Księżówka. W latach 1896–1910 lekarz Bronisław Chwistek prowadził w Adasiówce zakład zdrowotny i pensjonat. Tam na „rozmowy istotne” z Leonem Chwistkiem przychodził Stanisław Ignacy Witkiewicz i wprowadził przyjaciela jako barona Brummela de Buffadero-Bluff do swojej pierwszej powieści *622 upadki Bunga czyli demoniczna kobieta*. W pałacu Brummel rozgrywa się też romans Bunga (Witkacego) z demoniczną kobietą, panią Akne (Ireną Solską). W 1910 roku dom kupili księża i prowadzą w nim ośrodek rekolekcyjno-wypoczynkowy.



2. Adasiówka – zakopiański dom Róży hrabiny Krasieńskiej, gdzie mieszkała z dziećmi w latach 1880–1890 i gdzie do 1896 roku znajdowała się kolekcja etnograficzna Krasieńskich (fot. NN, ok. 1885).

i otrzymała wynik prawdziwie zadziwiający (...) **Oto raczej prawdziwe wzory dla młodych górali, niż odlewy z gipsu sprowadzane z Wiednia lub Stuttgartu!**¹⁶ (podkreślenia – aut.).

Nie była to opinia przypadkowego podróżnika. Zwiedzający Zakopane w towarzystwie Krasieńskiej i Chałubińskiego burmistrz Brukseli Charles Buls (1837–1914) należał do prestiżowej grupy reformatorów szkolnictwa belgijskiego i był wcześniej pierwszym dyrektorem pionierskiej w Belgii szkoły, w której rutynowe metody zastąpiono nauką samodzielnego myślenia oraz doświadczeniem. Był też Buls mocno związany z rozwojem belgijskiej sztuki użytkowej bazującej na nowoczesnej estetyce, respektującej funkcję

16 Ch. Buls, *Z Tatry...*, op.cit., s. 35–36. Buls miał również okazję poznać górali na słynnych wycieczkach z Tytusem Chałubińskim w Tatry z udziałem 19 górali i kapeli: „Doktor Chałubiński wziął ze sobą orkiestrę, aby nasi przewodnicy mogli tańcować; jest to dla nich największa przyjemność jaką tylko można im sprawić; toteż ubóstwiają go ci ludzie i słuchają jak prawdziwego jakiego króla gór”. Ibidem, s. 32.

przedmiotu, właściwości materiału oraz zasady konstrukcyjne, a ponadto – co szczególnie tutaj jest ważne – sięgającej do historii, przyrody i tradycji lokalnej kultury jako źródeł artystycznej ekspresji, dochodząc tą drogą do koncepcji sztuki narodowej¹⁷.

Nie dziwi zatem, że zainteresowała go zakopiańska Szkoła Przemysłu Drzewnego, a opinia o niej musiała być krytyczna. Buls wyraził obawę, by „wybór modeli nie zagładził oryginalności sztuki, która może być wrodzoną góralowi” i wskazał na bliższe oraz naturalniejsze źródło wzorów – oryginalną i zrozumiałą dla górali ich własną sztukę, której przykłady zobaczył w zbiorach Krasińskiej. Znaczenie, które góralskiemu rękodzięłu nadawał Buls, prawdopodobnie zachęciło Krasińską do dalszego rozwijania kolekcji, już nie tylko do ozdabiania Adasiówki.

Dzisiaj znamy kolekcję ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego, któremu ofiarował ją Adam Krasiński (1870–1909) w 1896 roku. Zbiór liczy 79 eksponatów, a największą w nim grupę stanowią misternie rzeźbione łyżniki, których jest 26. Pozostałe przedmioty to drobny sprzęt pasterski (czerpaki, formy na sery), instrumenty muzyczne, elementy stroju (głównie metalowe ozdoby, jak spinki, klamry do bacowskich opasków, biżuteria), drewniane baryłki na wódkę itp. W kolekcji znalazły się również dwa obrazy na szkle, wówczas już rzadkość w Zakopanem, gdzie – według relacji Marii Dembowskiej – pierwszy zakopiański proboszcz ksiądz Józef Stolarczyk nakazywał góralom wyrzucanie szklanych „świętoków” i zastępowanie ich oleodrukami. Całość pokazuje, że Krasińscy zbierali głównie przedmioty bogato zdobione, oryginalne w formie, o cechach rękodziela artystycznego – możliwe, że z myślą o zgromadzeniu jak największej liczby wzorów do zastosowania w Szkole Przemysłu Drzewnego. Gdyż inną ważną zasługą Krasińskiej, wyraźnie związaną z postulatami Balsa, było zamówienie w szkole w latach 1885, 1886 i późniejszych mebli wzorowanych na sprzętach góralskich i zdobionych góralską ornamentyką¹⁸. Byłby to więc ciekawy przypadek połączenia kolekcjonerstwa z praktycznym celem

17 Hasło: *Buls*, Charles [w:] *The Dictionary of Art*, J. Turner (ed.), 1996, 5, s. 170.

18 Szczegóły o tym w: Z. Moździerz, *Początki stylu zakopiańskiego* [w:] „*Koliba*”, *pierwszy dom w stylu zakopiańskim*, T. Jabłońska, Z. Moździerz, Zakopane 1994, s. 13–32.

wprowadzenia ludowych motywów do meblarstwa i pamiętkarstwa w wytwórczości szkoły. W 1888 roku ten nowy styl został nazwany zakopiańskim, za niemieckimi terminami Neužil: „zakopaner Möbelstil” i „zakopaner Stil”.

Stanisław Witkiewicz, przyszły główny teoretyk i projektant stylu zakopiańskiego w architekturze i sztuce użytkowej, przyznał, że było to „pierwsze zastosowanie góralskiej ornamentyki nie tylko od czasu założenia szkoły, lecz w ogóle od czasu, kiedy klasy wyższe używają stołków i łóżek”. Skrytykował jednak rezultat, pisząc: „Jeżeli styl ten będziemy mierzyli tym, co widzimy u Górali, to jest on tak daleki od góralskiego, iż tylko po zbadaniu rozmaitych drobiazgowych ornamentów można odkryć, iż coś z góralszczyzny wsiąkło w wyroby szkolne”¹⁹.

W publicystyce tatrzańsko-zakopiańskiej Witkiewicza, a szczególnie w *Stylu zakopiańskim* drukowanym w 1891 roku w jesiennych numerach „Kuriera Warszawskiego”, Szkoła Przemysłu Drzewnego – „rozsadnik tyrolsko-wiedeńskiego gustu, niemieckiej trucizny zabijającej artyzm góralskiego ludu” – stała się punktem wyjścia do szerszej diagnozy kondycji kultury polskiej schyłku XIX wieku: kultury przesiąkniętej „kosmopolityzmem” warstw wyższych polskiego społeczeństwa, bezrefleksyjnie chłonących wpływy nie tylko głównie niemieckie, ale już martwe – eklektyczne i akademickie. Wokół tych zagadnień rozwijał szeroko poglądy związane z edukacją artystyczną i sztuką narodową, a w zakopiańskim planie – z kulturą góralską, koniecznością badań etnograficznych i kolekcjonerstwa oraz ze stylem zakopiańskim rozumianym jako kontynuacja, dalsze rozwijanie zachowanego przez górali „depozytu” powszechnego niegdyś na ziemiach polskich „naszego stylu drewnianego”.

Witkiewicz pierwszy raz przyjechał do Zakopanego w lutym 1886 roku na zaproszenie Marii i Bronisława Dembowskich. Tak też datuje się powstanie kolejnej, a z czasem największej kolekcji etnograficznej Dembowskich. Znany jest jej symboliczny akt założycielski i pierwszy eksponat: łyżnik wy-

19 S. Witkiewicz, *Styl zakopiański*, „Kurier Warszawski” 1891, 241–279 (z przerwami). W drugiej wersji artykułu, dołączonej do wydania *Sztuki i krytyki u nas* z 1898 roku, Witkiewicz usunął akapit o prekursorskiej roli Krasieńskiej. W tym czasie „autorstwo” stylu zakopiańskiego nabrało prestiżu i Witkiewicz przypisał pierwszeństwo w tej sprawie swoim przyjaciołom Dembowskim, głównie Marii Dembowskiej.

niesiony na światło dzienne z ciemnej, góralskiej izby – łyżnik, z którego w przyszłości „ospaliła się wielga watra” Witkiewiczowskiego stylu zakopiańskiego.

Dembowscy zamieszkali w Zakopanem jesienią 1885 roku za radą Tytusa Chałubińskiego, który zalecił chorującej na płuca Marii kurację klimatyczną. Wynajęli dom „dla gości” wybudowany przez znanego przewodnika Wojciecha Roja niedaleko Swobody – domu Tytusa Chałubińskiego (il. 3).



3. Zakopiańska chata Marii i Bronisława Dembowskich (fot. NN, bd).

Chata, jak wkrótce zaczęto nazywać dom Dembowskich, stała się najsynniejszym salonem kulturalnym Zakopanego, gdzie gospodarze podejmowali „niezliczonych magnatów ducha, wędrujących z całej Polski, zarówno jak chłopów siermiężnych i gazdów”²⁰. Stałymi bywalcami byli Stanisław Witkiewicz i Henryk Sienkiewicz, legendarny Sabała, Wojciech Roj i Wojciech Gandara, Władysław Matlakowski i Zygmunt Gnatowski. Gościli w Chacie też Henryk Rodakowski, Józef Mehoffer, Stefan Żeromski, Brat Albert i wiele innych znakomitości tworzących niezwykłą kolonię literacko-

20 T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Warszawa 1910.

-artystyczną przedziwnie opisaną przez Tadeusza Micińskiego w *Nietocie. Księżde tajemnej Tatr*.

Dom urządzony był z prostotą: w pokoju, gdzie przyjmowano gości, wisiały obrazy Witkiewicza (pierwsza i jedyna przypuszczalnie wtedy w Zakopanem kolekcja malarstwa), a z czasem przybywały projektowane przez



4. Pokój z kolekcją etnograficzną w chacie Dembowskich (fot. NN, bd).

niego meble i drobiazgi w stylu zakopiańskim. Zbiory etnograficzne, gromadzone od 1886 roku do śmierci Bronisława Dembowskiego w roku 1893, zajmowały osobne pomieszczenie (il. 4)²¹.

21 W *Nietocie* Micińskiego Mędrzec Zmierchoświt (Stanisław Witkiewicz) wypowiada na tle kolekcji charakterystyczną kwestię: „Mimo pracy naszej i poprzedników, niewielu artystów wnika jeszcze w te motywy roślinne i kosmiczne, niewielu myślicieli odgaduje, jaką jest Mitologia Tatr i jaką ich rzeczywistość ma! Uzbierany widzimy sprzęt góralski dawny niewypowiedzianej wytworności, mocy i prostoty (tu wskazał Mędrzec Zmierchoświt ręką na zbiory): owe Chrystusy, pełne powagi bolesnej, Madonny z twarzami naiwnej miłości, Aniołki, siedzące na jakimś dziwnym tworze, który ma być chmurą – łyżniki, gdzie wyrzeźbiony jest modlitewny nastrój, niby zaklęta w linie modlitwa ranna i wieczorna; te po dawnych bacach pyszne czerpaki, godne

Rok 1886 wyznacza nie tylko początek kolekcji, ale też początek badań etnograficznych prowadzonych przez Bronisława Dembowskiego (1848–1893) i warszawskiego chirurga Władysława Matlakowskiego (1850–1895). Równoległe z kompletowaniem kolekcji Dembowski zbierał wyrażenia gwarowe i legendy ludowe sfinalizowane wydaniem *Spisu wyrazów i wyrażań używanych na Podhalu jako uzupełnienie poprzednich zbiorów* (1889), *Bajek według opowiadania Jana Sabały Krzeptowskiego z Kościelisk* (1892) oraz *Słownika gwary podhalskiej* (wydanie pośmiertne, 1894). W tym samym czasie Matlakowski rozpoczął zbieranie materiałów do dwóch fundamentalnych monografii podhalańskich: *Budownictwo ludowe na Podhalu* (1892) oraz *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu* (wydanie pośmiertne, 1901). Większość tablic rysunkowych w *Zdobieniu* przedstawia przedmioty z kolekcji Krasińskich, Dembowskich oraz z trzeciej dużej i ważnej kolekcji Zygmunta Gnatowskiego, o której będzie mowa dalej.

Również w 1886 roku narodził się pomysł założenia w Zakopanem Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego. Była to inicjatywa Adolfa Scholtzego (1833–1914), chemika i przemysłowca z Warszawy, którego wspierali przyrodnicy i lekarze ze środowiska warszawskiej Szkoły Głównej, przyjaciele i uczniowie Tytusa Chałubińskiego tworzący prywatne grono fundatorów. Wybierając Chałubińskiego na patrona muzeum, założyciele pragnęli upamiętnić jego zasługi dla rozwoju Zakopanego (m.in. uzyskanie w 1885 roku statusu stacji klimatycznej dla wsi pod Giewontem) i poznania Tatr. Sławny lekarz warszawski był nie tylko jednym z najlepszych taterników swojej epoki, nazwanym królem Tatr, ale też wybitnym badaczem tatrzańskiej przyrody.

Towarzystwo Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego zawiązało się w sierpniu 1888 roku. W spisany wówczas statucie działalność kolekcjonerska muzeum prowadzona w Tatrach, Zakopanem i okolicach miała obejmować naturę oraz kulturę. Jednak pierwsze zamówione i kupione z funduszu założycielskiego kolekcje były przyrodnicze, a stano-

przyjąć miodem czy żętycą Króla Bolka na łowach; te zrabowane (trzeba przyznać!) w kościołach węgierskich z ornamentów materie, użyte na gorseciki góralek; te obrazy zbójnickie i święte; spiny wielkie z łańcuszkami, mające w sobie patriarchalny i nawet kapłański charakter”, T. Miciński, *Nietota...*, op.cit., s. 311.

wiły je przygotowane przez Antoniego Kocyana²² zbiory ssaków (73 okazy) i ptaków (408 okazów) tatrzańskich. Kolekcję fauny dopełniły cenne dary Chałubińskiego (okazy geologiczne z Tatr) oraz jego botaniczne zbiory (zielniki i kolekcja mchów tatrzańskich) (il. 5).



5. Preparaty mikroskopowe kolekcji mchów tatrzańskich Tytusa Chałubińskiego (fot. A. Kecor, J. Kubiena, 1999).

Na oficjalnym otwarciu muzeum 1 lipca 1889 roku etnografię reprezentował przekazany w ostatniej niemal chwili (26 czerwca) dar Stanisława Drohojowskiego – kolekcja zebrana w rejonie Czorsztyna, gdzie Drohojowski miał majątek i dwór. Składała się ona w większości z elementów stroju

22 Antoni Kocyan (1836–1916) był wtedy leśniczym w Zubercu, a wcześniej w zakopiańskich Kuźnicach. Cieszył się opinią najlepszego znawcy fauny tatrzańskiej i znakomitego preparatora. Znał Tytusa Chałubińskiego i poczytywał sobie za zaszczyt skompletowanie zbiorów dla muzeum jego imienia. Więcej o nim i początkach Muzeum Tatrzańskiego w: J. Zborowski, *Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego i jego dzieje* [w:] Juliusz Zborowski, *Pisma Podhalańskie*, I, Kraków 1972, s. 109–165.

kobiecego – spódnic, gorsetów, fartuchów, rańtuchów, koszul, nakryć głowy itd. – oraz gęśli i drobnych naczyń gospodarskich. Ten niewielki, liczący 52 eksponaty zbiór, chociaż ciekawy i cenny, pochodził jednak z pogranicza Podhala, Pienin i Spiszu, gdzie kultura ludowa miała odrębne cechy.

Etnograficzne zbiory podhalańskie rozwijały się wolno i przypadkowo z kupowanych okazjonalnie pojedynczych przedmiotów, a przede wszystkim z darów, jak wspomniana darowizna Krasińskich z 1896 roku i kilka pomniejszych, m.in. Wojciecha Gersona.

Również Bronisław Dembowski, od 1889 roku zasiadający w zarządzie Towarzystwa Muzeum Tatrzańskiego, zamierzał przekazać swoją kolekcję do Muzeum Tatrzańskiego, co jednak dopiero w 1922 roku uczyniła Maria Dembowska. Dembowski odkładał decyzję do czasu, kiedy będzie można umieścić kolekcję w całości w oryginalnej bądź wiernie odtworzonej góralskiej chałupie, co przez długie jeszcze lata przekraczało możliwości finansowe zakopiańskiej placówki²³.

Wcześniej trafiła do muzeum duża – licząca 288 eksponatów – i bardzo cenna kolekcja Zygmunta Gnatowskiego (1854?–1906), który w latach 1904–1906 pełnił funkcję prezesa Towarzystwa Muzeum Tatrzańskiego. Przekazany na mocy testamentu w 1906 roku zbiór zawiera zróżnicowane i wyszukane okazy z różnych kategorii przedmiotów: łyżników, ceramiki, sprzętów pasterskich i domowych, mebli, instrumentów muzycznych, ozdobnych przedmiotów z metalu (spinek, klamer, sprzączek, kaganków i innych), ponadto części stroju kobiecego i niewielką kolekcję sztuki ludowej – siedem obrazów na szkle i dziewięć rzeźb. Zbiór Gnatowskiego wyeksponowany został osobno i opatrzony nazwiskiem ofiarodawcy. Przy tej okazji muzeum wydało *Katalog zbiorów etnograficznych* (Zakopane, 1907), które liczyły łącznie 645 eksponatów.

23 Juliusz Zborowski przytacza relację Marii Dembowskiej o pomyśle Bronisława, aby projekt budynku muzealnego dla kolekcji przyrodniczej naśladował z wyglądu góralski budynek gospodarczy, a w przyszłości by wzniesiono obok „oryginalną góralską chatę z kompletnym wewnętrznym urządzeniem”. Zborowski widzi w tym pomyśle wczesne echo idei skansenowskich Hazeliusa, a w działalności założycieli muzeum, pierwszych kolekcjonerów, badaczy kultury ludowej i twórców stylu zakopiańskiego – pierwszych regionalistów na Podhalu, J. Zborowski, *Muzeum Tatrzańskie...*, op.cit., s. 153, 165.

Kolekcja Gnatowskiego była gromadzona w latach 1890–1906. Z nią też – podobnie jak z kolekcją Dembowskich – splotły się ściśle losy stylu zakopiańskiego, wielkiej idei Stanisława Witkiewicza stworzenia stylu polskiego w architekturze i sztuce użytkowej w oparciu o podhalańskie budownictwo ludowe, sprzęty i ornamentykę. Tak się bowiem wypadki ułożyły, że pierwszy dom w stylu zakopiańskim zaprojektowany przez Witkiewicza – Kolibę – Zakopane zawdzięczało Zygmuntowi Gnatowskiemu, ziemianinowi z Jakimówki w guberni kijowskiej (il. 6).



6. Koliba – pierwszy dom w stylu zakopiańskim zbudowany w latach 1892–1894 według projektu Stanisława Witkiewicza dla Zygmunta Gnatowskiego (fot. NN, ok. 1894).

Gnatowski przyjeżdżał pod Tatry od 1883 roku (również on był pacjentem Tytusa Chałubińskiego) i razem z Dembowskimi, Witkiewiczem oraz Matlakowskim należał do wąskiego kręgu znawców i entuzjastów góralszczyzny. Początkowo zamierzał zbudować dla siebie prostą, a nawet szczególnie surową chałupę, nawiązując tym pomysłem do powszechnego wtedy zwyczaju mieszkania w góralskich domach. Sam od lat „rezydował” u Walczaka przy ulicy Kościeliskiej (nieдалeko późniejszej Koliby), gdzie zaczął gromadzić swoje podhalańskie zbiory. Jesienią 1891 roku Witkiewicz

przekonał Gnatowskiego do zmiany planu, argumentując, że „chata zbudowana przez »Pana«” byłaby jedynie kopia „chaty zbudowanej przez »Chłopa«”, gdy tymczasem chodziło o zbudowanie nowoczesnego, wygodnego domu, który byłby rozwinięciem ludowego budownictwa i otaczał mieszkańców „**atmosferą piękną nie gorszą od innych i w dodatku polską**” (podkreślenie – aut.)²⁴.

Niemniej część pomysłu Gnatowskiego zachowano we wschodnim skrzydle Koliby, które ma formę połowy chałupy, a ściślej jej prawej strony, gdzie tradycyjnie znajdowała się tzw. biała izba. W Kolibie była to tzw. izba góralska przeznaczona na kolekcję etnograficzną (il. 7). Piętrowe skrzydło



7. Kolekcja etnograficzna Zygmunta Gnatowskiego w izbie góralskiej w Kolibie (fot. NN, ok. 1894).

zachodnie nawiązywało do architektury willowej, a „chałupę” i „willę” przedziela śień, do której z ganku prowadzą „przepyszne” góralskie drzwi.

24 S. Witkiewicz, *Styl zakopiański. Zeszyt II. Ciesielstwo*, Lwów 1911, cyt. za: S. Witkiewicz, *W kręgu Tatr 1...*, op.cit., s. 398. Por. także: T. Jabłońska, Z. Moździerz, „*Koliba*”..., op.cit.

Do budowy rozpoczętej latem 1892 roku Gnatowski dobrał najlepszych góralskich cieśli i snycerzy: Macieja Gąsienicę, Staszka Bobaka, Klimka Bachledę i Jaśka Stachonia, a do prac snycerskich – Wojciecha Brzegę i Józefa Kasprusia Stocha, absolwentów Szkoły Przemysłu Drzewnego.

Razem z Witkiewiczem, Gnatowskim i Dembowskimi budowę często odwiedzał Władysław Matlakowski, autor wydanego z początkiem 1892 roku *Budownictwa ludowego na Podhalu*, skąd wiele rozwiązań konstrukcyjnych i motywów dekoracyjnych weszło do Koliby. Na ich oczach po raz pierwszy urzeczywistniła się idea „domu”, który od fundamentów do szczytu opierał się na materiale znalezionym w „chałupie”.

Ta zasada dotyczyła również wyposażenia wnętrza. Meble, tkaniny i wiele innych przedmiotów codziennego użytku projektowali Stanisław Witkiewicz, Zygmunt Gnatowski i może również Józef Kasprus Stoch, a wzorów do nich szukali m.in. w kolekcjach Gnatowskiego i Dembowskich.



8. Kaplica św. Jana Chrzciciela z wystrojem wnętrza w stylu zakopiańskim (ołtarz, ławki, konfesjonał, chór, polichromia, witraż, drzwi) zrealizowana według projektu Stanisława Witkiewicza (fot. S. Jarnuszkiewicz, 1900).

Pierwotne, oryginalne wyposażenie Koliby, które można uznać za pierwszą kolekcję sztuki użytkowej w stylu zakopiańskim, niestety nie zachowało się. Przetrwwały natomiast do naszych czasów w znakomitym stanie dwie inne, piękne i unikatowe kolekcje tego rodzaju: pierwszą stanowi wyposażenie kaplicy św. Jana Chrzciciela w zakopiańskim kościele parafialnym, ufundowanej przez Gnatowskiego (il. 8, 9), drugą – wyposażenie (szczególnie pokoju jadalnego i salonu) Domu pod Jedłami – najpiękniejszej z zakopiańskich willi, zbudowanej w 1896 roku według projektu Stanisława Witkiewicza dla Jana Gwalberta Pawlikowskiego.

W Kolbie, uważanej przez Witkiewicza za najlepiej wykonany dom zakopiański, działa od 1993 roku Muzeum Stylu Zakopiańskiego im. Stanisława Witkiewicza – filia Muzeum Tatrzańskiego. Jest to muzeum architektury i wnętrz w stylu zakopiańskim. Pokoje nawiązują do funkcji z czasów Gnatowskiego, a do ich aranżacji wykorzystano trzy unikatowe kolekcje: etnograficzną Zygmunta Gnatowskiego, która wróciła na swoje miejsce w „izbie góralskiej”; kolekcję mebli w stylu zakopiańskim według projektów Witkiewicza, Wojciecha Brzezi, Stanisława Barabasza i Fran-

ciszka Neužila; oraz kolekcję pamiątek po Stanisławie Witkiewiczu z daru Marii Dembowskiej, z bezcennym zbiorem przedmiotów w stylu zakopiańskim, wykonanych według jego najwcześniejszych pomysłów.

Darowizna Marii Dembowskiej (1856–1922) na rzecz Muzeum Tatrzańskiego, zadeklarowana ustnie na posiedzeniu Towarzystwa Muzeum Tatrzańskiego w 1921 roku, obejmowała przede wszystkim kolekcję etnograficzną. Ponieważ zbiory znajdujące się w Chacie nie były skatalogowane, pozostały w jej mieszkaniu do chwili śmierci. Kolekcja liczy 339 okazów etnograficznych, jest największą z trzech XIX-wiecznych kolekcji zakopiańskich i zawiera podobne kategorie przedmiotów. Wyróżnia ją większa liczba obrazów na szkle i rzeźby oraz bogaty zbiór części dawnego stroju kobiecego (il. 10).

Kolekcję etnograficzną Dembowskich już po śmierci Marii przyjmował do nowego, murowanego gmachu przy Krupówkach pierwszy dyrektor Muzeum Tatrzańskiego Juliusz Zborowski. Wcześniej Dembowska wielokrotnie uczestniczyła w zebraniach Towarzystwa Muzeum Tatrzańskiego,



9. Stanisław Witkiewicz w konfesjonale w kaplicy św. Jana Chrzciciela (fot. S. Jamuszkiewicz, 1900).



10. Gorset z kolekcji Dembowskich (fot. J. Możdżyński, 2009).

wyrażając wolę Bronisława i własną, aby zbiór eksponować w całości, we wnętrzu w tym celu urządzonym, z informacją o donatorach. W związku z tym planowano przeniesienie w sąsiedztwo muzeum oryginalnej chałupy góralskiej, jednak brak funduszy wymusił rozwiązanie kompromisowe – kolekcję umieszczono w atrapie chałupy ustawionej w przestrzeni ekspozycyjnej parteru. Prawdopodobnie jednak nie wyekspono-

wano kolekcji w całości, bo jej charakter nie pozwalał na pełne odtworzenie wnętrza góralskich. Mimo że imponująco duży zbiór Dembowskich pozostał wyborem z całości materialnej kultury górali podhalańskich, a jego skompletowanie przerwała nagła śmierć Dembowskiego. Taki plan był możliwy do zrealizowania w oparciu o znakomite monografie Władysława Matlakowskiego, bogato ilustrowane i objaśnione obszernymi tekstami ze wszystkich dziedzin codziennego życia górali.

Wyeksponowanie kolekcji Dembowskich zgodnie z ich wolą nastąpiło w 2009 roku, też z przyjęciem pewnego kompromisu. Muzeum Tatrzańskie otworzyło w XIX-wiecznej góralskiej chałupie nową filię pod nazwą: Muzeum Stylu Zakopiańskiego – Inspiracje, której patronami zostali Maria i Bronisław Dembowski. Ideą tej placówki jest pokazanie ludowych źródeł stylu zakopiańskiego – od budownictwa do przedmiotów użytkowych, rękodzieła i sztuki. Wyposażenie izby czarnej stanowią przedmioty z najstarszych, własnych zbiorów muzeum, a w izbie białej – „salonie góralskim”, jak ją nazywał Witkiewicz – umieszczono niemal cały zbiór Dembowskich zaaranżowany jako wnętrza kolekcjonerskie (il. 11). Rozwinięcie tych wzorów można zobaczyć w pobliskim Muzeum Stylu Zakopiańskiego im. Stanisława Witkiewicza w Kolibie.

W spuściźnie po Marii Dembowskiej znajdowała się również kolekcja sztuki, głównie obrazów Stanisława Witkiewicza, którą przeznaczyła dla



11. Kolekcja etnograficzna Dembowskich w Muzeum Stylu Zakopiańskiego – Inspiracje (fot. J. Moźdzysłowski, 2009).

Muzeum Narodowego w Krakowie. Przez wiele lat kolekcja była przechowywana w Muzeum Tatrzańskim i dopiero w maju 1934 roku kuratorium depozytu zdecydowało o jej przekazaniu do MNK, zastrzegając wszakże, „że o ile w przyszłości powstanie w Zakopanem Muzeum im. Stanisława Witkiewicza (powstało w 1993 roku w Kolibie), ta część zbiorów, która ideowo związana jest z Tatrami i Podhalem, powinna pozostać w tym muzeum w formie depozytu”²⁵.

Dzieje XIX-wiecznego kolekcjonerstwa w Zakopanem zamyka pierwsza nowożytna wystawa geologiczna w Muzeum Tatrzańskim²⁶ i burzliwe wydarzenia, które się wokół niej rozegrały.

Autorem wystawy był Mieczysław Limanowski, student Politechniki Lwowskiej, który przyjechał do Zakopanego w 1898 roku leczyć płuca, a zainteresował się geologią tatrzańską pod wpływem lektury najnowszego dzieła Viktora Uhliga *Die Geologie des Tatragebirges* (1897–1899).

25 Spisana na maszynie notatka kuratorium depozytu.

26 S. Małkowski, *O pierwszej w Polsce nowożytnej wystawie geologicznej*, „Wiadomości Muzeum Ziemi” 1949, IV, s. 287–294.

Wystawa była opowieścią o pochodzeniu i budowie Tatr opartą na współczesnej wiedzy i zbiorach zebranych przez Limanowskiego, który wyszukał 220 okazów geologicznych ilustrujących 10 rozdziałów z przeszłości Tatr²⁷. W ostatnich gablotkach pokazał kości niedźwiedzia jaskiniowego przyniesione jesienią 1900 roku przez Stanisława Witkiewicza z Groty Magurskiej (znanej już z tego znaleziska), na których Witkiewicz dopatrywał się śladów ludzkiej ręki, a które Stanisław Eljasz-Radzikowski zinterpretował jako amulety i grot używany do walki przez człowieka jaskiniowego, jak się później okazało – błędnie. Limanowski uzupełnił znalezisko o schemat chronologiczny i fotografię plastycznej rekonstrukcji *Pithecanthropusa erectus* jako formy pokrewnej człowiekowi neandertalskiemu z Groty Magurskiej. Wystawienie „nagulca *en face*” wywołało oburzenie w gazetach galicyjskich. Limanowskiemu zarzucono nieuctwo, obrazę religii i moralności, a wystraszony tą wrzawą prezes Towarzystwa Muzeum Tatrzańskiego Władysław Florkiewicz (1834–1904) usunął fotografię z wystawy bez wiedzy autora. Limanowski odpowiedział obszernym listem otwartym na łamach „Przeglądu Zakopiańskiego”, w którym wymówił Florkiewiczowi naruszenie praw autorskich i niewdzięczność (wystawę urządził społecznie), a dziennikarzom – ignorancję w sprawach naukowych²⁸. Bezwzględnie osądził prezesa Towarzystwa Muzeum Tatrzańskiego geolog Zygmunt Weyberg, zarzucając mu „drakońskie rządy

27 Na wystawie znalazły się również ilustracje Stanisława Ignacego Witkiewicza (1885–1939) – wtedy ucznia Limanowskiego – z pratatrzańskimi krajobrazami, z potężnym na jednym z nich lepidodendronem, „ojcem” skarłowaciałego po milionach lat widłaka babimora, góralskiej nietoty używanej w ludowej magii i medycynie. Pod wrażeniem wystawy i publikacji Limanowskiego, szczególnie jego *Glossopteris* („Przegląd Zakopiański” 1900, 8, s. 81–87) pozostawał niewątpliwie autor *Nietoty. Księgi tajemnej Tatr* Tadeusz Miciński, który umieścił akcję powieści w fantastycznej scenerii geologicznych krajobrazów pradawnych Tatr oblanych morzem. Mieczysław Limanowski jako prof. Rufin Zawirro wygłasza w jednej ze scen mieszkańcom Turowego Rogu (osobom z towarzyskiego kręgu Stanisława Witkiewicza – Mędrca Zmierchoświta i Marii Dembowskiej – Wieszczyki Mary) wykład geologiczny o Tatrach, „z których miało odrodzenie zejść na Polskę”.

28 M. Limanowski, *List otwarty do przewodniczącego Muzeum Chałubińskiego Zakopanem p. dr Florkiewicza*, „Przegląd Zakopiański” 1901, 39, s. 374–377.

wstecznictwa, które grożą, że muzeum znów pozostanie nieodwiedzanym składem kilkudziesięciu wypchanych skórek ptasich i kilkudziesięciu zakurzonych szmat niewiadomego pochodzenia porzucanych bez sensu po stołach”²⁹.

Wystawie Limanowskiego towarzyszyła seria jego artykułów publikowanych na łamach „Przeglądu Zakopiańskiego” w latach 1899–1903³⁰, a wszystkie te rozgrywające się wokół wystawy wydarzenia zwróciły uwagę opinii publicznej na muzeum i palącą potrzebę stworzenia warunków materialnych dla dalszego rozwoju tej instytucji, przede wszystkim konieczność budowy murowanego gmachu. Ta sprawa przybrała realny kształt dopiero w latach 1911–1914, kiedy członkowie nowej sekcji Towarzystwa Tatrzańskiego – przyrodniczej i ludoznawczej – zaczęli wiązać swoje plany naukowe i kolekcjonerskie z Muzeum Tatrzańskim oraz tworzeniem jego nowego programu.

Koniec XIX wieku nie oznaczał bowiem końca zainteresowań kolekcjonerskich i badawczych. Przeciwnie, rozwinęły się one i nasiliły. Po 1900 roku, do wybuchu pierwszej wojny światowej, która bywa interpretowana jako faktyczne zakończenie epoki XIX-wiecznej kultury, powstało w Zakopanem kilka dużych kolekcji etnograficznych zebranych – m.in. w ramach działalności sekcji ludoznawczej kierowanej przez Bronisława

29 Z. Weyberg, *Towarzystwo Tatrzańskie i Muzeum imienia Chałubińskiego w Zakopanem*, „Wszecławiat” 1901, 51, s. 808. Zaniedbanie muzeum Weyberg uzasadniał konieczność połączenia tej instytucji z Towarzystwem Tatrzańskim i budowy wspólnego, murowanego gmachu na miejscu spalonego w 1900 roku drewnianego Dworu Tatrzańskiego, siedziby Towarzystwa. Fuzja obydwu towarzystw nastąpiła dopiero w 1948 roku, dwa lata przed upaństwowieniem muzeum (1950).

30 Przede wszystkim: M. Limanowski, *Prataty*, „Przegląd Zakopiański” 1899, 17, s. 1–4; M. Limanowski, *Glossopteris...*, op.cit.; *O wspaniałej przeszłości Tatr*, „Przegląd Zakopiański” 1901, 27–38 i 43–49; i 1902, 30, 31, 39–51; także: *Wycieczka IX-go międzynarodowego kongresu geologicznego w Tatry i Pieniny (11–17 sierpnia b.r.)*, „Przegląd Zakopiański” 1903, 32, s. 250–251; oraz *Po wycieczce geologicznej IX międzynarodowego kongresu w Tatry i Pieniny*, „Przegląd Zakopiański” 1903, 35, s. 275–276 – o wycieczce uczestników kongresu pod kierunkiem prof. Viktora Uhliga i Limanowskiego, który oprowadzał też po wystawie swojego mentora w sprawach geologii tatrzańskiej.

Piłsudskiego³¹ – nie tylko na Podhalu, ale też na sąsiednich terenach Orawy i Spiszu.

Należały do nich liczące 300 przedmiotów zbiory Stanisława Barabasza (pierwszego Polaka na stanowisku dyrektora Szkoły Przemysłu Drzewnego, do której wprowadził Witkiewiczowski styl zakopiański), Bronisławy Giżyckiej (200 obrazów na szkle), Konstantego Steckiego (207 przedmiotów, z dużą liczbą obrazów na szkle³²), Józefa Lesieckiego (183 przedmioty, przeważnie rękodziela w drewnie), Mieczysława Jeromina (100 przedmiotów), Ksawerego Franciszka Praussa (101 przedmiotów), Borysa Wigilewa (36 przedmiotów). Z wymienionych wyżej jedynie kolekcja Giżyckiej została sprzedana w 1921 roku do Muzeum Przemysłowego w Krakowie, a pozostałe pozyskało – w formie darów lub zakupów – Muzeum Tatrzańskie w latach 20. XX wieku³³. Przez wiele lat muzeum pozyskiwało tą drogą pewne ilości eksponatów etnograficznych od Bronisławy Kondratowiczowej (ze zbioru z lat 1902–1914), Wojciecha Brzegi (od 1900 roku) i Bronisława Piłsudskiego, który również

31 Bronisław Piłsudski (1866–1918) był starszym bratem Józefa Piłsudskiego. W czasie studiów prawniczych w Petersburgu został oskarżony o udział w spisku na życie cara Aleksandra III i w 1887 roku skazano go na 15 lat katorgi na Sachalinie. Tam prowadził badania etnograficzne nad tubylczymi ludami, a praktykę muzealną zdobył, pracując jako kustosz muzeum we Władywostoku (1899–1903). W czasie zamieszek rewolucji 1905 roku uciekł do Japonii, a stamtąd przez Amerykę dotarł do Polski (1906) i osiedlił się w Galicji. W Zakopanem mieszkał w latach 1911–1914 i wtedy założył Sekcję Ludoznawczą Towarzystwa Tatrzańskiego (1911). Piłsudski był autorem projektu urządzenia działu ludoznawczego w Muzeum Tatrzańskim: *W sprawie Muzeum Tatrzańskiego. O urządzeniu działu ludoznawczego* (1913) oraz pomysłodawcą i redaktorem „Rocznika Podhalańskiego” (1913), którego pierwszy tom złożył do druku tuż przed wybuchem pierwszej wojny światowej.

32 Konstanty Stecki jest autorem pionierskiego opracowania malarstwa na szkle *Ludowe obrazy na szkle z okolic podtatrzańskich*, „Rocznik Podhalański” 1914 (1921), I. Wydaje się, że pierwszy zwrócił uwagę na artystyczne walory malarstwa na szkle Tadeusz Miciński w: T. Miciński, *Traktat o piekle podhalańskim. Odczyt wygłoszony w Zakopanem 25 stycznia 1907 r.*, „Krytyka” 1907, 7/8, s. 9–23. Podobno zebrał też pokaźną kolekcję, której losy nie są znane.

33 H. Błaszczyk-Żurowska, *Zestawienie prywatnych kolekcji etnograficznych z lat 1880–1920* [w:] *Zbiory etnograficzne Muzeum Tatrzańskiego 1889–1999*, Zakopane 1999, s. 10–34.

realizował w terenie zakupy z funduszu 600 koron od hrabiny Alfonsyny Dzie-duszyckiej przeznaczonego na potrzeby działu etnograficznego³⁴.

Zbiory Muzeum Tatrzańskiego i Zakopane na przełomie wieków

Głównym spadkobiercą kolekcjonerów obu generacji, tej z końca XIX wieku i tej sprzed pierwszej wojny, zostało Muzeum Tatrzańskie. Ich zbiory utworzyły trzon muzealnej kolekcji etnograficznej, stanowiąc o jej wartości, znaczeniu, ale też pewnej specyfice. Juliusz Zborowski zwrócił mianowicie uwagę na ilościowe dysproporcje między różnymi kategoriami przedmiotów: „(...) niektóre grupy w muzealnej kolekcji są wyjątkowo liczne podczas gdy inne znajdują się na dalekich miejscach, np. bogaty zbiór obrazów na szkle czy ozdobnej ceramiki i bardzo skromna ilość rolniczego sprzętu. Taka dysproporcja stąd pochodzi, że w międzywojennym okresie i po wojnie Muzeum otrzymało w darze lub zakupiło kilka większych i mniejszych prywatnych kolekcji, których właściciele gromadzili cenne, ale jednostronnie dobierane przedmioty, przede wszystkim artystyczne, efektowne i osobliwe, niewiele uwzględniając takie, które tyczyły codziennego chłopskiego życia”³⁵.

Owe braki zostały później uzupełnione, biorąc jednak pod uwagę szczególnie i ważny związek rozwoju zbiorów muzealnych z kolekcjonerstwem prywatnym, powinno się je analizować również pod kątem autorskich kolekcji, z których każda ma własną historię, ciekawe konteksty i indywidualny kształt.

W porównaniu z kolekcjonerstwem przyrodniczym i etnograficznym kolekcjonerstwo dzieł sztuki – malarstwa, rysunku, grafiki i rzeźby – oparte na głębszym znawstwie czy zamiłowaniu nie rozwinęło się w Zakopanem w tym okresie. Powodem był zapewne początkowo brak na miejscu zasobów tego rodzaju, mówiąc z dzisiejsza: rynku sztuki, ale niewiele się zmieniło i po

34 Ibidem; M. Wesółowska, *Działalność Bronisława Piłsudskiego* [w:] H. Błaszczyk-Żurowska, *Zestawienie...*, s. 35–42.

35 J. Zborowski, *Z działalności Muzeum Tatrzańskiego im. T. Chałubińskiego w Zakopanem* [w:] *Pisma podhalańskie...*, op.cit., s. 224.

1900 roku, kiedy istniała już w Zakopanem całkiem spora kolonia artystów zrzeszonych w Towarzystwie „Sztuka Podhalańska” (1909) i Stowarzyszeniu „Kilim” (1910). Organizowane od 1902 roku wystawy stwarzały bardzo interesujące okazje dla potencjalnych kolekcjonerów³⁶, prezentując swoiste „kolekcje” współczesnej sztuki. Część prac z tych wystaw na pewno trafiała do zakopiańskich domów, nie tyle jednak z prawdziwie kolekcjonerskich pasji, ile raczej pod wpływem nowej mody na ozdabianie mieszkań dziełami sztuki.

Reprezentatywną kolekcję zgromadziła *Wystawa Podhalańska* czynna od 15 marca do 1 maja 1911 roku w Lwowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Jej pomysłodawcą był Jan Gwalbert Pawlikowski (prezes Towarzystwa „Sztuka Podhalańska”), który zebrał eksponaty ze wszystkich dziedzin zakopiańskiej twórczości – zaczynając od ludowej, przez sztukę użytkową, kończąc na malarstwie, grafice i rzeźbie. Wybór obejmował dwudziestolecie 1890–1910 „życia nowej sztuki”, której początek – zdaniem Pawlikowskiego – wyznaczyły „książka i dom”: *Na przełęczu* (1891) Stanisława Witkiewicza i zaprojektowana przez niego w stylu zakopiańskim willa Koliba (1891/1892). W tym okresie powstała również zakopiańska kolonia artystyczno-literacka, a samo Zakopane stało się duchową i kulturalną stolicą Polski. Był to okres inspirowania się góralszczyzną i Tatrami w literaturze, poezji i sztukach plastycznych, wtedy to „po raz pierwszy i jedyny w historii kultury polskiej Tatry wraz z góralszczyzną zajęły w niej pozycję centralną i utrzymywały ją przez całe dwudziestolecie 1890–1910, aż do przesytu i przerw”³⁷.

36 Pierwsza, nazwana *Wystawą Sztuk Pięknych*, otwarta została w Czytelni Zakopiańskiej 1 stycznia 1902 roku. Wystawy organizowane były też w pensjonatach i hotelach, m.in. w styczniu 1909 roku w hotelu Morskie Oko zorganizowano dużą wystawę artystów zakopiańskich; w lipcu 1909 roku w domu Wojciecha Brzegi na Skibówkach – *I Wystawę Sztuki Podhalańskiej*, a w grudniu tegoż roku otwarto w pensjonacie Jutrzenka wystawę pejzażu tatrzańskiego. Uczestniczyli w tych wystawach zakopiańczycy – Kazimierz Brzozowski, Wojciech Brzega, Stanisław Gałek, Karol Kłosowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Jan Rembowski, Jan Skotnicki, Władysław Skoczyła, Tymon Niesiołowski, Zefiryn Ćwikliński – a także znani artyści krakowscy: Stanisław Wyspiański, Leon Wyczółkowski, Józef Mehoffer, Jan Stanisławski, Vlastimil Hofmann, Teodor Axentowicz, Julian Fałat.

37 *Tatry i górale w literaturze polskiej. Antologia*, J. Kolbuszewski (oprac.), Wrocław 1992, s. XLVIII.

Katalog i dokumentacja fotograficzna *Wystawy Podhalańskiej*³⁸ pokazuje, że zbiór ten byłby dzisiaj w Muzeum Tatrzańskim bezcennym dokumentem kończącej się epoki³⁹.

W lipcu tego samego 1911 roku w Zakopanem pierwszą ogólnopolską wystawą grafiki artystycznej zainaugurowała działalność profesjonalna sala wystawowa w Bazarze Polskim. Złożyły się na nią prace nadesłane na konkurs imienia Henryka Grohmana na akwafortę⁴⁰, rozpisany przez Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, którego jury przyznało pierwszą nagrodę Władysławowi Skoczylasowi za pracę *Głowa górala*. Wystawa cieszyła się dużym powodzeniem, miała dobre recenzje, a prace zakupiły osoby prywatne, Muzeum Narodowe w Krakowie i TPSP, gdzie wystawa weszła w skład *Jesiennej Wystawy Sztuki* w Pałacu Sztuki⁴¹.

38 *Wystawa Podhalańska*, wstęp: J.G. Pawlikowski, *O sztuce Podhalańskiej*, Lwów 1911; dokumentacja fotograficzna w zbiorach Muzeum Tatrzańkiego.

39 Anonimowy recenzent napisał w lwowskiej prasie: „Wystawa ta przyszła nieco za późno. (...) dokonana się rewizja zakopiańszczyzny i zmieniono stosunek do niej”. Moda na zakopiańszczyznę mijała nawet w jej mateczniku, np. w sanatorium Dłuskich zbudowanym w stylu zakopiańskim (1902) wystrój salonów, czytelnicy i biblioteki z 1910 roku został zrealizowany w stylu krakowskiej secesji, według projektów Jana Rembowskiego, Henryka Uziembły i Karola Frycza.

40 W konkursie wzięli udział: Gustaw Gwozdecki, Feliks Jabłczyński, Helena Kulczycka, Karol Mondral, Jan Rubczak, Władysław Skoczylas, Zofia Stankiewiczówna i dwoje artystów ukrytych pod godłami. Za: W.M. Rudzińska, *Wystawa Graficzna w Bazarze Polskim w Zakopanem i Henryk Grohman – przemysłowiec, mecenas sztuki, kolekcjoner* [w:] *W stulecie Bazaru Polskiego. Henryk Grohman i grafika Młodej Polski* (katalog wystawy), Zakopane 2011, s. 38. Henryk Grohman – zamożny łódzki przemysłowiec, mecenas sztuki i kolekcjoner – był mocno zaangażowany w promocję współczesnej grafiki i jej rozwój również w Zakopanem, gdzie miał letni dom (Witkiewiczowską willę Zofiówkę). Ufundował wyposażenie eksperymentalnej pracowni graficznej (podobnie jak kilimiarskiej, batikarskiej oraz ceramicznej) i wspierał finansowo organizowanie pod Tatrami nowoczesnego ośrodka artystycznego.

41 W lwowskiej „Sztuce” (1911) Jan Skotnicki – jeden z jurorów – pisał: „Przeszło 100 kwasorytów szczerze wypełniło salę – prócz tego szereg kilimów z miejscowych warsztatów artystycznych z przepięknymi okazami ceramiki staro-koreańskiej, japońskiej, chińskiej, zarówno jak i nowożytnej angielskiej i francuskiej ze zbiorów p. Grohmana nadały sali wystawowej wygląd istotnej kultury (...). Europą wionęto

Wystawa graficzna zapowiadała włączenie się Zakopanego do głównych nurtów polskiego życia artystycznego. Potwierdziła to już w 1916 roku wystawa Towarzystwa Skrajnych Modernistów (później Ekspresjonistów Polskich, ostatecznie Formistów)⁴². Nie trzeba dodawać, jaką wartość miałyby dzisiaj i ta kolekcja w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego, m.in. ze względu na inspiracje sztuką podhalańską, na którą powoływali się Skrajni Moderniści.

W tym czasie istniała już w Zakopanem, pierwsza bodaj i jedyna, acz szczególnie, prywatna kolekcja sztuki – była to kolekcja karykatur Kazimierza Sichulskiego (1879–1942), powstała w latach wojny 1914–1917.

Jesienią 1914 roku Sichulski, uchodząc przed Rosjanami ze Lwowa, przyjechał do Zakopanego, gdzie zatrzymał się najpierw u Pawlikowskich w domu Pod Jedlami, a później zamieszkał w hotelu Sport Stanisława Karpowicza, ze znaną restauracją Przełęcz. Tam powstała kolekcja, której pomysł wyszedł od Ludwika Solskiego – gospodarza, aranżera i duszy spotkań w gabinecie na zapleczu restauracji, zebrań tajnych z powodu godziny policyjnej. U „Karpia” gromadziło się elitarne towarzystwo złożone po części z miejscowej inteligencji, a po części z uciekinierów wojennych. W zamian za malarskie materiały i pełne utrzymanie Sichulski podjął się narysowania karykatur niektórych członków tego grona. „I tak, co dnia prawie przybywało jedno dzieło, jedna cięta, gryząca lub tylko z humorem i fantazją traktowana, karykatura i zawisała na ścianie naszego gabinetu, dziś »gabine-

z tej sali i to tym dziwniej, że Europą wionęło w Zakopanem!”. Wyczerpująco o wystawie: W.M. Rudzińska, *Wystawa Graficzna w Bazarze Polskim...*, op.cit. Wystawa nie miała katalogu, ale została udokumentowana przez zakopiańskiego fotografa Henryka Schabenbecka (album *Wystawa Graficzna w Zakopanem* w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego).

42 Wystawa nie miała katalogu. O formowaniu się pierwszej polskiej awangardy w Zakopanem: J. Pollakówna, *Formiści*, Wrocław 1972, s. 31–40. Wystawa otwarta została we wrześniu 1916 roku w Bazarze Polskim pod hasłem sztuki mającej „charakter ściśle młody, wyzwolony z wszelkiego zastoju i martwoty”. Z pewnym prawdopodobieństwem Pollakówna ustala, że wzięli w niej udział: Tytus Czyżewski, Xawery Dunikowski, Gustaw Gwozdecki, Jacek Mierzejewski, Tymon Niesiołowski, bracia Zbigniew i Andrzej Pronaszowie, Stanisław Kamocki, Leon Puget, Jan Rembowski, Jan Skoczyła, Romuald Witkowski i Eugeniusz Zak.

tem karykatur« nazwanego⁴³. W korespondencji z Zakopanego Ferdynand Hoesick napisał, że „jest to kolekcja, która niewątpliwie zajmie poczesne miejsce w historii kultury w Polsce⁴⁴”.

Kolekcja zakupiona została do zbiorów Muzeum Tatrzańskiego w 1975 roku. Składa się z 49 portretów literatów, artystów i polityków, wyposażonych w bogaty repertuar podtekstów i aluzji, dzisiaj nie zawsze czytelnych. Jedną z najstarszych – a może pierwszą – jest w tym zbiorze karykatura Ludwika Solskiego datowana na 1914 rok, a jedyną karykaturą kobietą – portret jego żony, aktorki Ireny Solskiej (1875–1958) jako damy pikowej. Wiele też innych znakomitości – m.in. Stanisław Witkiewicz, Leon Wyczółkowski, Jacek Malczewski, Jan Stanisławski, Kazimierz Tetmajer, Tadeusz Miciński, Józef Piłsudski i Stefan Żeromski – symbolicznie zamyka z tą kolekcją epokę Młodej Polski i dzieje wczesnego kolekcjonerstwa zakopiańskiego.

I tak kolejna zakopiańska kolekcja dzieł Sichulskiego stanowiąca dokument artystycznego fermentu może służyć za wstęp do następnego artykułu, nieleżącego już w polu zainteresowań niniejszej publikacji, a poświęconego dziejom zakopiańskich kolekcji XX wieku.

43 L. Solski, *Z pamiętek wojny*, „Giewont” 1924, 1, s. 36–40.

44 F. Hoesick, *Zakopane podczas wojny. 1916*; F. Hoesick, *Zakopane w czwartym roku wojny. 1917* [w:] *Legendowe postacie zakopiańskie*, Warszawa 1959, s. 647–649.

„JA LUBIĘ, ŻEBY BYŁ GLANC!”. KOLEKCJONERSTWO WIELKIEGO KAPITAŁU: KOLEKCJE BURŻUAZJI WIELKOPRZEMYSŁOWEJ ZIEMI OBIECANEJ

Zbiory artystyczne łódzkich przemysłowców oraz implikowane przez nie problemy stanowią interesujący poznawczo obszar dociekań naukowych. Z jednej strony obejmują one próbę rekonstrukcji zawartości i losów kolekcji fabrykanckich, rozmaitych postaw ich właścicieli, z drugiej zaś – starają się ujawnić zarówno złożoność, jak i wielopłaszczyznowość fenomenu kolekcjonerstwa wielkiego kapitału oraz stworzyć obraz kulturowy metropolii przemysłowej w Europie u progu nowoczesności¹. Łódzkie kolekcjonerstwo wydaje się istotnym zjawiskiem z perspektywy historii XIX-wiecznego kolekcjonerstwa na ziemiach polskich, dziejów życia artystycznego Łodzi, a także przemian mentalności europejskiej burżuazji wielkoprzemysłowej oraz kształtowania się jej smaku artystycznego w drugiej połowie XIX i pierwszych dekadach XX wieku. Trzonem badań są przede wszystkim: eksploracja archiwalno-historyczna, krytyka źródeł, studia proveniencyjne dostępnych dzieł oraz teoretyczna identyfikacja prac nieistniejących bądź niemożliwych do poznania z autopsji. Mikroskopowa optyka zjawiska pozwala istniejące i dostępne dzieła sztuki poddać analizie i weryfikacji przy zastosowaniu typowych narzędzi tradycyjnego warsztatu historyka sztuki (badania formalno-stylistyczne, badania atrybucyjne, studia komparatystyczne itd.). W odniesieniu do właścicieli dzieł zaś umożliwia przeprowadzenie szczegółowych studiów skupionych na poszczególnych osobach gromadzących dzieła w konkretnym miejscu, czasie i uwarunkowaniach społeczno-gospodarczych. Ogląd zjawiska kolekcjonerstwa łódzkich przemysłowców z perspektywy teleskopu wymaga interdyscyplinarnego uzupełnienia, nakazuje sięgnięcie po metody właściwe dla nauk historycznych, antropologii kulturowej i socjologii. Kolek-

1 Artykuł powstał na kanwie napisanej pod kierunkiem profesora doktora habilitowanego Antoniego Ziembę w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego pracy doktorskiej *Kolekcje i zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880–1939*, cz.1–3, 2012 (mps: IHS UW, w przygotowaniu do druku).



1. Oprawiony w skórę album fotograficzny *Wystawa sztuk pięknych na dochód Wielkiej Kwesty Ogólnokrajowej „Ratujcie dzieci”, Łódź 1916 [dedykowany] Baronowi Juliuszowi Heinzelowi Prezesowi Sekcji XVIII Wielkiej Kwesty Ogólnokrajowej pod hasłem „Ratujcie dzieci”, najgorliwszemu inicjatorowi i niestrudzonemu kierownikowi wystawy obrazów, rzeźb i sztychów w dowód uznania i na pamiątkę wspólnej pracy – członkowie komitetu wystawy, Łódź 11. VI.–3. VII. 1916, Centralne Muzeum Włókiennictwa (fot. CMW). Pierwsza karta ze zdjęciem organizatorów wystawy – stoją (od lewej): Wilhelm Lürkens, Edward Wagner, Oskar Schweikert, Jan Wojciechowski, siedzą (od lewej): Aniela Grabowska, Juliusz Teodor Heinzel baron Hohenfels, Józef Urbanowski, Sara Silberstein-Poznańska, x.*

cjonerstwo bowiem wiąże się ściśle z zagadnieniami historii społecznej, gospodarczej, historii konsumpcji, wreszcie historii umysłowości (Krzysztof Pomian, Horst Bredekamp, Susan Sontag, Thomas Macho). Na tym etapie procesu badawczego znajdują zastosowanie m.in. teorie klasy społecznej (Thorsten Veblen, Pierre Bourdieu) czy rozważania dotyczące etosu mieszczaństwa i moralności (Maria Ossowska). Także smak artystyczny, postrzegany jako przejaw indywidualnego gustu, jawi się w tym kontekście w szerszej perspektywie jako element kultury określonej epoki, stąd odniesienia do teorii gustu i mody (Renée König, Georg Simmel).

XIX-wieczna Łódź była miastem wielokulturowym, rozwijającym się w zawrotnym tempie, czego najprostszym potwierdzeniem jest skala przyrostu ludności – liczba mieszkańców wzrosła tutaj od niespełna 800 osób w 1820 roku do niemal 480 tysięcy w 1914 roku, z czego 48,8% stanowili Polacy, 26,6% Niemcy, 23,1% Żydzi i 0,9% Rosjanie oraz 0,6% przedsta-



2. Karta albumu ze zdjęciem ekspozycji wystawy – widoczne są obrazy należące do Juliusza Teodora Heinzla barona von Hohenfelsa: Aleksiej Pietrowicz Bogoljubow, *Konstantynopol* (u góry po lewej), Henryk Siemiradzki, *Taniec wśród mieczy* (u dołu po lewej), Oswald Achenbach, *Pejzaż włoski – panorama Arricci* (centralnie), Jacek Malczewski, *Ślepy faun* (u góry po prawej), Henryk Siemiradzki, *Antoniusz i Kleopatra* (u dołu po prawej), Centralne Muzeum Włókiennictwa (fot. CMW).

wiciele innych narodowości². Dynamikę przemian miasto zawdzięczało wyjątkowej w Królestwie Polskim koncentracji kapitału i przemysłu, głównie włókienniczego. „W Wiedniu do »cafe« schodzą się stali bywalcy, dla omówienia najświeższych nowin politycznych; w Warszawie zbiera się »towarzystwo« dla wzajemnego zobaczenia się i lekkiego poflirtowania, w Łodzi cukiernia jest giełdą, gdzie od rana do nocy mówi się o »interesie«, wylicza się kalkulacje na marmurowych stolikach, w czasie transakcji, mówi się handlowym językiem – niemieckim, a po załatwieniu sprawy – po polsku lub po żydowsku... Każda okoliczność, stosownie do chwili, ma swój własny język, którym porozumiewają się łodzianie³ – oto jedna z obserwacji po-

2 R. Rosin (red.), *Łódź. Dzieje miasta*, t. 1: B. Baranowski, J. Fijałek (red.), *Łódź. Dzieje miasta do 1918 roku*, Warszawa – Łódź 1980, s. 192–220. Zob. także: J. Janiczak, *Ludność Łodzi przemysłowej 1820–1914*, Łódź 1982.

3 S. Gorski [Michał Nałęcz], *Łódź społeczna. Obrazy i szkice publicystyczne*, Łódź 1904, s. 12–13.

czynionych w szkicu publicystycznym na początku XX wieku przez Stefana Gorskiego, bardziej znanego pod pseudonimem Michał Nałęcz.

Kolejne pokolenia burżuazji wielkoprzemysłowej zdecydowały o charakterze miasta⁴. „Łódź, mimo iż nie stanowi ani kraju, ani państwa, ma swoją własną narodowość, są to z niemiecka zwani lodzermensche”⁵ – pisał wspomniany Gorski. Identycznie brzmiące w języku niemieckim i w jidysz określenie „lodzermensch” jest historycznie zamkniętym pojęciem, obrosniętym ironicznie zabarwionymi konotacjami. Stanowi rodzaj silnie zakorzenionego mitu związanego z rozwojem miasta, rodzaj kliszy objaśniającej specyfikę przemysłowej metropolii, rodzaj wyobrażenia pozwalającego na społeczną identyfikację. Jest synonimem brutalnego egoizmu właściwego nuworyszom w krainie wielkiej konkurencji. Lodzermensch jest także kreacją literacką. Pierwszy raz określenie to pojawiło się w powieści *Bawelna* Wincentego Kosiakiewicza pisującego m.in. w „Kurierze Warszawskim” i „Tygodniku Ilustrowanym”. Nie sposób nie wspomnieć o publikowanej wprawdzie w „Kurierze Codziennym” (1897–1898), a następnie wydanej w wersji książkowej po raz pierwszy w Warszawie w 1899 roku powieści Władysława Reymonta *Ziemia obiecana* oraz o jej dwu ekranizacjach

4 S. Pytlas, *Łódzka burżuazja przemysłowa w latach 1864–1914*, Łódź 1994. Zob. także: A. Rynkowska, *Ulica Piotrkowska*, Łódź 1970; W. Puś, S. Liszewski (red.), *Dzieje Żydów w Łodzi 1820–1944. Wybrane problemy*, Łódź 1991; K. Badziak, *Obraz łódzkiej burżuazji przemysłowej w okresie międzywojennym. Działalność ekonomiczna (wybrane problemy)* [w:] *Image przedsiębiorcy gospodarczego w XIX i XX wieku*, R. Kotodziejczyk (red.), Warszawa 1993, s. 189–202; P. Samuś (red.), *Polacy – Niemcy – Żydzi w Łodzi w XIX–XX w. Sąsiedzi dalecy i bliscy*, Łódź 1997; W. Puś, *Żydzi w Łodzi w latach zaborów 1793–1914*, Łódź 2001; L. Skrzydło, *Rody fabrykanckie*, Łódź 1999; L. Skrzydło, *Rody fabrykanckie. Część II*, Łódź 2000; L. Skrzydło, *Rody nie tylko fabrykanckie*, Łódź 2007; K. Stefański, *Jak zbudowano przemysłową Łódź. Architektura i urbanistyka miasta w latach 1821–1914*, Łódź 2001; K. Stefański, *Udział rodów fabrykanckich w kształtowaniu architektonicznego oblicza Łodzi* [w:] *Mecenat artystyczny a oblicze miasta. Materiały LVI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, 8–10 listopada 2007*, Kraków 2008, s. 215–234; D. Kacprzak, *Pamięć fabrykanckiej Atlantydy/ Remembering an industrialist's Atlantis*, „Herito” 2012, 8, s. 204–219.

5 S. Gorski, *Łódź...*, op.cit., s. 21–22.

– Aleksandra Hertza (1927) i nominowanej do nagrody Oscara Andrzeja Wajdy (1974), które najsilniej zaciążyły nad współczesnym rozumieniem tego słowa. Podczas dyskusji, która odbyła się w 1998 roku w redakcji „Tygla Kultury”, Krzysztof Woźniak zwrócił uwagę na stricte historyczne funkcjonowanie pojęcia „lodzermensch” oraz na różnicę między ustnym przekazem a tym wykreowanym przez literaturę: „W opowieściach robotniczych będzie to zawsze człowiek, który jest przede wszystkim pracowity, zaradny, ale też dba o maluczkich; on stara się swoim paternalizmem objąć dzielnice robotnicze i szkoły, i żłobek, i aptekę itd. Natomiast mit literacki przedstawia tylko postać zdegradowaną w sensie moralnym. Dodajmy jeszcze jedno, że we wszystkich przekazach literackich bohaterowie stają się lodzermenschami w momencie, gdy porzucają swój dotychczasowy świat wartości, odchodzą od swoich rodzinnych korzeni. Oni na gruncie łódzkim poznają innego bożka, bożka pieniądza i sukcesu, i gotowi są mu służyć, tak jak potrafią”⁶.

Lodzermensch to człowiek bez narodowości, bez wyznania religijnego, pozbawiony własnych korzeni, kosmopolita, ale też – co jest zazwyczaj silnie podkreślane – łódzki patriota, jednocześnie współtwórca i władca miasta, którego poczucie własnej wartości znajdowało odzwierciedlenie w kulturze. W trafny sposób scharakteryzował zjawisko Jerzy Grohman, ostatni potomek łódzkiej rodziny fabrykanckiej, uwzględniając migracyjno-pokoleniowy rozwój społeczeństwa Łodzi, postępującą ewolucję postaw lodzermenschów, wreszcie niebezpieczeństwo spłaszczenia pojęcia: „To pokolenie, które znałem, a mówię o pokoleniu mojego ojca, nie miało żadnych więzi narodowościowych z Niemcami. Było już dobrze wykształcone, po studiach wyższych w Anglii, Szwajcarii, w Niemczech oraz w Rosji. To nie byli ludzie kultury polskiej. Kultura polska fascynowała, stąd wielu z nich się polszczyło, np. rodzina Grohmanów, ale – ogólnie biorąc – kultura to jest patriotyzm, to jest historia, w tym sensie oni nie byli patriotami polskimi, ale czuli więź z miejscem, w którym żyli. A było to miejsce dziwne... Mieliliśmy emigrację niemiecką, która traciła kontakt z Niemcami. Społeczność żydowska to jest osobny problem. Żydzi zachowywali zawsze pewną więź, która niezbyt pozwalała im się asymilować. (...) Czy

6 L. Skawińska, Z. Skibiński (oprac.), *Rozmowy w „Tyglu”: Lodzermensch – historia i mit*, „Tygiel Kultury” 1998, 3–4, s. 33.



3. Giovanni Battista Ruoppolo, *Alegoria zbiorów jesiennych*, lata 80. XVII wieku, zbiory Gustawa Geyera, Muzeum Sztuki w Łodzi (fot. P. Tomczyk).

byli fabrykanci, którzy wyzyskiwali robotników? Byli. Czy byli tacy, którzy nie wykorzystywali? Też byli. Byli tacy, którzy o nich dbali i byli tacy, co nie dbali. Pomówmy teraz o patriotyzmie. Czy można było spodziewać się patriotyzmu po elemencie niemieckim? Nie. Rosyjskim? Nie. Czy polskim? No, chyba nie. Ale można było spodziewać się czegoś innego – i to było – lojalności. Lodzermensche to nie tylko fabrykanci, to również majstrowie, urzędnicy. W latach przed I wojną w większości biur siedzieli przeważnie Niemcy, nawet w firmach żydowskich. To było charakterystyczne, że u Rosenblatta i u Kohna dyrektorami i wyższymi urzędnikami nie byli Żydzi ani Polacy, tylko Niemcy⁷. Chwilę później Grohman dodał: „(...) w sytuacji łódzkiej ci lodzermensche byli nosicielami kultury, to oni byli tymi, którzy chodzili do teatrów, to oni spowodowali, że Łódź miała jedną z najlepszych filharmonii w Polsce, jedną z najlepszych w Europie. Gdzie to się dzisiaj widzi w Europie całe rzędy słuchaczy koncertów, mających przed sobą partytury? To w Łodzi miało miejsce, ja to widziałem i pamiętam. To

7 Ibidem, s. 34.



4. Johann von Spillenberger (uprzednio przypisywany Andrei Locatellemu), *Adoracja Bachusa*, trzecia ćwierć XVII wieku, zbiory Leona Allarta, Muzeum Sztuki w Łodzi (fot. P. Tomczyk).

w Łodzi lodzermensche kupowali obrazy, i Scheibler i Grohman kupowali obrazy...”⁸.

Stosując pewne uproszczenie, można stwierdzić, że w Łodzi mamy do czynienia z trzema generacjami burżuazji wielkoprzemysłowej. W latach 70. i 80. XIX wieku do ścisłej elity Łodzi należeli Scheiblerowie, Poznańscy, Geyerowie, Heinzlowie, Konstadtowie, Meyerowie. W ostatniej dekadzie stulecia swą pozycję umocnili kolejni przemysłowcy, m.in.: Markus Silberstein, Robert Biedermann, Henryk Grohman, Oskar Kon, Szaia Rozenblatt. Do pierwszej wojny światowej przemysł, a tym samym miasto, rozwija się bez poważniejszych zakłóceń. Po wojnie

świat burżuazji przemysłowej przeszedł kryzys spowodowany m.in. utratą rynków wschodnich, jednak wkrótce elita przemysłowa odnalazła się w nowej sytuacji, zmienił się styl działania. Na znaczeniu zyskali Schweikertowie, Eitingonowie, Bennichowie, a przede wszystkim Karol Rajmund Eisert. Łódzkich fabrykantów, finansistów, kupców – przedstawicieli kształtującej się wówczas wielokulturowej burżuazji przemysłowej uzyskujących stabilną pozycję ekonomiczną w czwartej ćwierci XIX wieku – należy postrzegać jako lodzermenschów: twórców i władców miasta, których poczucie własnej wartości znajdowało odzwierciedlenie w kulturze. By móc podjąć kwestię gustu artystycznego łódzkich fabrykantów, należy określić potencjał finan-

⁸ Ibidem, s. 35. Zob. także: P. Spodenkiewicz, *Piasek z Atlantydy. Rozmowy z Jezykiem Grohmanem*, Łódź 2006.

sowy fabrykanckiej Łodzi. Przykładowo majątek Juliusza Heinzla w końcu lat 70. obliczano na 5 milionów rubli netto. Na podstawie inwentarzy spadkowych majątek Markusa Silbersteina szacuje się na 2 miliony 300 tysięcy rubli netto, nieco większym majątkiem dysponował Robert Biedermann (około 2 milionów 600 tysięcy rubli netto). Fortunę Karola Scheiblera na koniec jego aktywności obliczano na 14,2 miliona rubli netto – dla porównania w tym samym czasie podobnym majątkiem dysponował Leopold Kronenberg (około 20 milionów rubli brutto).

Rozwój życia kulturalnego w pozbawionym tradycji, skoncentrowanym wokół fabryk mieście przemysłowym u progu nowoczesności następował powoli i nie bez trudu. Jednak stopniowo coraz lepiej wykształcone, wzbogacone mieszczaństwo zaczęło odczuwać potrzebę kontaktu ze sztuką – odwołując się z jednej strony do wzorców zachodnioeuropejskiej burżuazji, głównie niemieckiej burżuazji przemysłowej epoki grynderskiej, z drugiej zaś dążąc do zbliżenia z polską arystokracją, adekwatnie do zasad wyrażenie dostrzegalnej dyfuzji kulturowej, asymilowało w mniej lub bardziej udany sposób uproszczone formy wzorów arystokratyczno-dworskich⁹.

Sztuki plastyczne były pojmowane przede wszystkim jako dekoracyjna oprawa codzienności, element splendoru służący podkreśleniu pozycji społecznej. Swoje potrzeby estetyczne łódzcy przemysłowcy realizowali głównie, budując okazałe, neostylowe i eklektyczne rezydencje, nieliczni także gromadzili służące wystrojowi wnętrz dzieła sztuki. Większość fabrykantów kupowała dzieła odpowiadające obowiązującym w tej grupie stereotypom estetycznym.

W interdyscyplinarnej analizie wnętrz fabrykanckich Reymontowskiej *Ziemi obiecanej* Agnieszka i Jacek Friedrichowie pisali: „Dla Pana domu [mowa o Endelmanie – przyp. A. i J. F.] pieniężna wartość jest (...) w oczywisty sposób wyznacznikiem wartości dzieła sztuki. Jego żona, co prawda, nie przywiązuje większej wagi do ceny posiadanych przez siebie dzieł,

9 Obyczajowym przyczynkiem potwierdzającym społeczne aspiracje burżuazji przemysłowej jest odnalezione w archiwaliach poscheiblerowskich z lat 30. zaproszenie do prenumeraty „High Life” – pisma środowiskowego wyższych sfer (wśród odbiorców byli m.in.: Habsburgowie, Czartoryscy, Potoccy, jednak przedstawiciele łódzkiej burżuazji nie wymieniono w anonsie reklamowym).

jednakże ujawnia inny nowobogacki mankament: brak estetycznego wyrobienia. W oczach czytelnika demaskuje ją tyrada wygłoszona, gdy zarzut nadmiernego werniksowania jednego z obrazów podniesie prawdziwie wyrafinowana znawczyni sztuki, jaką jest Nina Trawińska (w ujęciu Reymonta wywodząca się – dla kontrastu z Żydówką-nuworyszką – z tradycyjnych środowisk polskich i szlacheckich). Odpowiadając na zastrzeżenia Trawińskiej, Endelmanowa mówi bowiem: »Ja lubię, żeby był glanc! Mnie jest wszystko jedno: landschaft, scena rodzajowa, mitologiczna czy historyczna, ja wszystko kupuję, bo my możemy sobie na to pozwolić, ale ja lubię, żeby moje obrazy miały glanc! To porządnie wygląda«. Bezceremonialność kulturowa, niekompetencja objawiona w tej wypowiedzi sprawia, że Trawińska z trudem powstrzymuje się od śmiechu. W tej scenie widzimy ponownie, że śmiech jest jedną z podstawowych strategii osvajania, a raczej unieważniania nowobogackiej ostentacji, stanowiącej wszak jeden z najistotniejszych rysów epoki¹⁰.

Z czasem zbieractwo stało się obyczajową koniecznością, wymogiem towarzyskim, sprawą mody¹¹. Posiadanie obrazów gwarantowało

10 A. i J. Friedrich, *Prywatne czy na pokaz? Kilka uwag o wnętrzach domów z Ziemi Obiecanej Reymonta* [w:] *Dom – spotkanie przestrzeni prywatnej i publicznej na tle przemian cywilizacyjnych XIX i XX w. Zbiór studiów*, Z. Opacki, D. Płaza-Opacka (red.), Gdańsk 2008, s. 142–153, tu: 148. Zob. także: M. Mencfel, *Tradycja, tożsamość i zastępcza nieśmiertelność. Sztuka w pałacach łódzkich bourgeois u schyłku XIX i w początkach XX wieku/Tradition, Identity and Substitute Immortality. Art in Łódź Bourgeois Residences in the Late Nineteenth and Early Twentieth-century* [w:] *Sztuka nie-dawna. Kolekcja w museum/Art not Long Past. Collection in Museum*, A. Skalska (red.), Łódź 2012, s. 90–117.

11 H. Zawilska, *Życie artystyczne Łodzi na przełomie XIX i XX wieku* [w:] *Sztuka około 1900 ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi oraz kolekcjonerów łódzkich*, H. Zawilska i in. (oprac.), (katalog wystawy, Biuro Wystaw Artystycznych w Łodzi, 12.02–15.04.1977), Łódź 1977; W. Jordan (oprac.), *Decorum łódzkiego fabrykanta* (katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi 01.05.1986), Łódź 1986; J. Strzałkowski, *Artyści, obrazy, zbieracze w Łodzi do 1918 roku*, Łódź 1991; D. Kacprzak, *O smaku artystycznym łódzkich przemysłowców drugiej połowy XIX i początku XX wieku* [w:] *Smak artystyczny i znawstwo sztuki. Rozważania o smaku artystycznym. Studia*, J. Poklewski, T.F. de Rosset (red.), Toruń 2002, s. 203–225.

właścicielowi prestiż i stanowiło potwierdzenie stylu życia. Bywały jednak osoby systematycznie nabywające dzieła o raczej wysokiej klasie artystycznej, niekiedy gromadzące je planowo. Dziedzictwo fabrykanckiej Łodzi jest – wbrew obiegowym opiniom – nadal bogate, choć silnie rozproszone i częstokroć trudne do jednoznacznej identyfikacji. Wiele dzieł zostało zniszczonych, pozostałe zazwyczaj uległy rozmaitym przemieszczeniom i zmieniły swój status własnościowy, znaczna liczba prac została wywieziona przez właścicieli opuszczających miasto w okresie wojennym czy tuż powojennym. Wiele dzieł o wątpliwej proveniencji, wielokrotnie zmieniwszy właścicieli, pozostaje nadal w rękach prywatnych, niewielka ich część trafiła do zbiorów muzealnych – Muzeum Sztuki w Łodzi¹², ale także m.in. muzeów narodowych w Warszawie, Krakowie, Gdańsku czy Poznaniu. Częstokroć jedyną wiedzę o tych dziełach dostarczają skromne przekazy archiwalne – notarialne zapisy majątkowe, liczne, choć skąpe wzmianki prasowe bądź sprawozdania warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Zaledwie w przypadku jednej kolekcji zachowała się obszerniejsza korespondencja dotycząca zakupów dzieł sztuki. Skarbnicą wiedzy o dawnych łódzkich kolekcjach okazały się odnalezione katalogi dwóch zorganizowanych z inicjatywy środowiska przemysłowców wystaw charytatywnych, w latach 1898¹³ i 1916¹⁴, oraz pamiątkowy album

12 D. Kacprzak, *Sztuka europejska XIX i początku XX wieku ze zbiorów Muzeum Sztuki* (katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi 5.12.2001–3.02.2002, Muzeum w Piotrkowie Trybunalskim 19.04–29.09.2002, Muzeum Częstochowskie 9.10.2002–30.01.2003), Łódź 2001; D. Kacprzak (oprac.), *Sztuka europejska XV–XVIII wieku ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi* (katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi 16.12.2003–29.02.2004, Muzeum w Piotrkowie Trybunalskim 4.05–20.09.2004, Muzeum Częstochowskie 5.10.2004–31.01.2005), Łódź 2003; M. Ertman, *Malarstwo polskie od XVII do początku XX wieku w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi. Katalog* (katalog zbiorów, Muzeum Sztuki w Łodzi), Łódź 2009. Zob. także: D. Kacprzak, *Poza awangardą. Dary łódzkich przemysłowców w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi*, „Cenne, Bezcenne, Utracone” 2008, 2 (55), s. 8–12.

13 *Katalog wystawki chudożestwiennych proizwiedenij / Katalog wystawy artystycznej*, Łódź 1898.

14 *ŁMRO Wielka Kwesta Ogólnokrajowa pod hasłem „Ratujcie Dzieci”. Katalog wystawy obrazów, rzeźb i sztychów*, Łódź [Pałac Heinzla] czerwiec 1916, Łódź 1916.



5. Iwan (Owanes) Konstantynowicz Ajwazowski, *Sztorm*, 1871, zbiory Reinhardta Bennicha, Muzeum Sztuki w Łodzi (fot. P. Tomczyk).

ze zdjęciami z ostatniej z wymienionych wystaw stanowiący bezcenne źródło ikonograficzne¹⁵.

Wnętrza fabrykanckie wyróżniał specyficzny repertuar historycznych neostylów przyporządkowanych na zasadzie modusu określonym treściami – kategoriom reprezentacji i prywatności¹⁶. Próba ich rekonstrukcji

15 Oprawiony w skórę album fotograficzny: *Wystawa sztuk pięknych na dochód Wielkiej Kwesty Ogólnokrajowej „Ratujcie dzieci”*, Łódź 1916 [dedykowany] *Baronowi Juliuszowi Heinzlowi Prezesowi Sekcji XVIII Wielkiej Kwesty Ogólnokrajowej pod hasłem „Ratujcie dzieci”, najgorliwszemu inicjatorowi i nieustrudzonemu kierownikowi wystawy obrazów, rzeźb i sztychów w dowód uznania i na pamiątkę wspólnej pracy – członkowie komitetu wystawy, Łódź 11.VI.–3.VII. 1916*, Centralne Muzeum Włókiennictwa: CMW–10955/H/1181.

16 W. Jordan (oprac.), *Decorum łódzkiego fabrykanta...*, op.cit.; J. Dominikowski, *Wnętrza łódzkie. Problem atrybucji i ikonografii* [w:] *Sztuka w Łodzi (5). W fabryce, salonie, teatrze i kawiarni – łódzkie wnętrza XIX i XX wieku. Materiały sesji zorgani-*

są ekspozycje stałe w neopalladiańskiej willi Edwarda i Matyldy Herbstów na Księżym Młynie (oddział Muzeum Sztuki), w pałacu Izraela i Leonii Poznańskich (Muzeum Miasta Łodzi) czy pałacu Karola i Anny Scheiblerów (Muzeum Kinematografii). Potęgę rodziny i jej zakorzenienie w tradycji miał potwierdzać tzw. styl staroniemiecki. W hallu pojawiały się zatem znane z renesansu ławy, gdańskie szafy, krzesła „weneckie”. W pokoju pana centralne miejsce zajmowały: potężne biurko, obity skórą fotel oraz szafa biblioteczna. We wnętrzu ponad głowami zawieszano strop kasetonowy odwołujący się do tradycji nowożytnych schematów dekoracyjnych i m.in. serliańskich wzorników. Salon miał kontrastową kolorystykę – seledynowo-różową lub żółto-niebieską. Urządzony był garniturem złożonych bądź białych mebli w stylu Ludwika XV. Wśród obrazów przeważały dzieła niewielkiej wartości artystycznej w okazałych, złożonych ramach. W mniejszych, prywatnych salonach oddziaływało skojarzenie odpoczynku i rozrywki z życiem dworskim – na ścianach wisiały malowidła z puttami, ustawiano liczne etażerki i serwantki wypełnione porcelanowymi figurkami, różnymi wazonikami dekorowanymi idyllicznymi scenami. Najbardziej oddani modzie urządzali pokoje orientalne – chińskie, japońskie lub mauretańskie – w których wystawiano porcelanę wschodnią, broń perską bądź turecką, częściej jednak ich europejskie imitacje. Powszechne w końcu stulecia zainteresowanie egzotyką stanowiło rodzaj ucieczki od codzienności. Przy urządzaniu wnętrz swoich domów przemysłowcy korzystali z popularnych w drugiej połowie XIX wieku podręczników z gotowymi wzorami sprzętów oraz dekoracji sufitów, ścian i podłóg. Być może korzystano ze „wzorników” Friedricha Schwenkego czy Ferdinanda Luthmera¹⁷, zapewne czasem za-

zowanej przez Łódzki Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dniach 8–9 listopada 2007, Łódź 2008, s. 9–37.

17 F. Schwenke, *Ausgeführte Möbel und Zimmer-Einrichtungen der Gegenwart*, t. 2, Berlin 1884; F. Luthmer, *Malerische Innenräume moderner Wohnungen, Serie 1*, Frankfurt a. M. 1884–1886; F. Luthmer, *Malerische Innenräume moderner Wohnungen, Serie 2*, Frankfurt a. M. 1888–1889. Zob. także: E. Kubiak, *Wzorniki i wzorce nowożytne a dekoracje łódzkich wnętrz w rezydencjach fabrykanckich* [w:] *Sztuka w Łodzi (5)*..., op.cit., s. 39–50; P. Gryglewski, *Przykłady wykorzystania schematów dekoracyjnych rezydencji nowożytnych w łódzkich wnętrzach fabrykanckich* [w:] *Sztuka w Łodzi (5)*..., op.cit., s. 51–60.

glądano do bodaj najpopularniejszego kodeksu *savoir-vivre*'u Constanzy von Franken, w którym autorka udzielała wskazówek dotyczących urządzania wnętrz¹⁸. Za łódzką specyfikę trzeba uznać pojawiające się symbole przemysłu włókienniczego i handlu – alegoryczne figurki z brązu, ustawiane w reprezentacyjnych miejscach modele fabryk będących źródłem dochodu gospodarzy. Analiza „programów” wyposażenia i dekoracji wnętrz fabrykanckich jest dowodem przenikania się tradycji drobnomieszczańskiej z wielkoburżuazyjną, a także asymilacji wzorów arystokratycznych – przyczynkiem do rozważań nad procesem formowania się smaku i gustu artystycznego, a także przemian mentalności nowej warstwy społecznej. Szczegóły wyposażenia wnętrz potwierdzają stereotyp mieszczańskiej mentalności łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej. Kopiowanie dawnych, szlacheckich wzorów odbywało się tanim kosztem. Wrażenie okazałości, przepychu umyka w bliższym kontakcie. Materiały okazują się wątpliwej jakości: tanie, kiepskie drewno uszlachetnia mazerowanie, gobeliny i obicia to zwyczajne żakardy, platery imitują srebra. Nie dbano o oryginalność przedmiotu, kupowano tanie, produkowane w rodzimych farfurniach falsyfikaty przedmiotów z Sèvres, Drezna czy Miśni. Ogromnym wzięciem cieszyły się przeciętnej jakości meble berlińskie lub wiedeńskie lub ich „licencyjne naśladownictwa” oraz produkcja łódzkich twórców: Karola Wutkego, Roberta Schultza i Wiktora Łuczaka¹⁹.

Obrazy do Łodzi docierały z aukcji w Berlinie lub Wiedniu, pozyskiwano je w miejscowych salonach artystycznych, chętnie dokonywano także tanich zakupów w warszawskiej Zachęcie. Nabywanie dzieł sztuki przez łódzkich przemysłowców w przeważającej większości było konsekwencją funkcjonującej mody na posiadanie obrazów i rzeźb w salonach – wypadało bowiem, by w eleganckich domach znajdowały się luksusowe przedmioty. Podczas pierwszego pobytu w Łodzi w kwietniu 1914 roku Wojciech Kossak w liście do zaprzyjaźnionej Zofii Hoesickowej pisał: „To ja, ta powsinoga, co się włóczy po świecie, ja, Kossak tu w Łodzi! no, co Pani na to? (...)

18 C. von Franken, *Handbuch des guten Tones und der feinen Sitte*, Leipzig ok. 1921 [wydanie 20. poprawione].

19 W. Jordan, *Karol Wutke, Robert Schulz, Wiktor Łuczak i inni twórcy łódzkich wnętrz* [w:] *Sztuka w Łodzi (5)...*, op.cit., s. 77–92.

Ano cóż robić, Lodzermensche palą się do mojej sztuki, niech im Pan Bóg da zdrowie i dużo pieniędzy”²⁰.

Nuworyszowscy lodzermensche nabywali dzieła odpowiadające konserwatywnym estetycznie stereotypom, częstokroć traktując je jako lokatę kapitału²¹. Większość z nich cechował, jak pisała Anna Matuchniak-Krasucka, „brak kompetencji estetycznych oraz »gust barbarzyński«, skażony interesownością, nieróżnicujący »tego, co się podoba« i tego, »co jest przyjemne«. Wobec dzieł sztuki, zwłaszcza prawomocnej, są oni bezbronni. Ich percepcja ogranicza się do warstwy znaczeń pierwotnych i emocjonalnych aspektów dzieła (...), dominuje podkreślenie nakładu pracy włożonej w dzieło sztuki, jego staranność, cenność, a nie admira

cja estetyczna”²². W łódzkich siedzibach fabrykanckich gromadzono dzieła różnorodne w swej tematyce i charakterze, zróżnicowane pod względem warsztatu malarskiego i wartości artystycznej. W przeważającej części były to dzieła twórców współczesnych, zarówno polskich, jak i obcych, głównie



6. Ferdinand Leeke, *Elza z Brabantu* (scena z opery *Lohengrin*), 1906, zbiory rodziny Krusche, Muzeum Sztuki w Łodzi (fot. P. Tomczyk).

20 W. Kossak, *Listy do żony i przyjaciół 1883–1942*, K. Olszański (oprac.), t. 1: 1883–1907, t. 2: 1908–1942, Kraków – Wrocław 1985, tu: t. 2, s. 134.

21 H. Zawilska, *Życie artystyczne Łodzi...*, op.cit.; W. Joradn (oprac.), *Decorum łódzkiego fabrykanta...*, op.cit.; J. Strzałkowski, *Artyści, obrazy, zbieracze...*, op.cit.; D. Kacprzak, *O smaku artystycznym...*, op.cit., s. 203–225.

22 A. Matuchniak-Krasucka, *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu*, Warszawa 2010, s. 100–101. Zob. także: P. Bourdieu, A. Darbel, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris 1969, s. 72–74.



7. Jan Matejko, *Alchemik Sędziwój i król Zygmunt III*, 1867, zbiory Karola Rajmunda Eiserta, Muzeum Sztuki w Łodzi (fot. P. Tomczyk).

niemieckich. Nabywano także, aczkolwiek zdecydowanie rzadziej, prace nowożytnych twórców europejskich. Grono fabrykantów interesujących się sztuką stawało się coraz liczniejsze, czego dowodem może być członkostwo łodzian w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie oraz w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. W 1912 roku w szeregach warszawskiego Towarzystwa było 13 łódzkich przemysłowców.

Kolekcje artystyczne w Łodzi były tworem drugiej bądź trzeciej generacji przemysłowców obytej w świecie m.in. dzięki studiom zagranicznym i podróżom europejskim. W wyniku świadomie rozwiniętych postaw kolekcjonerskich powstało w Łodzi kilka kolekcji dzieł sztuki. Można stwierdzić, że tylko nieliczni przemysłowcy kolekcjonerzy dysponowali kompetencją artystyczną, kantowskim „gustem czystym” – umiejętnością bezinteresownej kontemplacji wartości dzieła sztuki. Mianem odbiorców kompetentnych, kontemplujących, poszukujących znaczeń przedstawień, analizujących oraz interpretujących dzieła można określić z całą pewnością gromadzących swoje kolekcje planowo Henryka Grohmana²³

23 S. Sawicka, T. Sulerzyska, *Grafika zachodnioeuropejska drugiej połowy XIX i początku XX wieku ze zbiorów Henryka Grohmana* (katalog wystawy, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Rycin), Warszawa 1962; W.M.

i Wilhelma Lürkensa. Liczne elementy takiej postawy można odnaleźć także w zachowaniach kolekcjonerskich Teresy Silberstein²⁴. Interesują-

Rudzińska, *Wystawa graficzna. Szkoła polska XIX–XX wieku z kolekcji Henryka Grohmana* (katalog wystawy, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Rycin), Warszawa 1979; W.M. Rudzińska (oprac.), *Od Ingesa do Picassa. Grafika francuska XIX i początków XX wieku ze zbiorów Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie* (katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi), Łódź 1984; W.M. Rudzińska, *Henryk Grohman – mecenas i kolekcjoner* [w:] *Mecenas – kolekcjoner – odbiorca. Materiały XXXI Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Katowice 1981*, Warszawa 1984, s. 179–195; W.M. Rudzińska, *Henryk Grohman i jego kolekcja grafiki*, „Miscellanea Łódzkie” 1985, 1/7/85, s. 3–31; W.M. Rudzińska, *Katalog kolekcji Henryka Grohmana w Gabinetcie Rycin BUW*, t. 1: *Ryciny i rysunki francuskie XIX–XX w.*, Warszawa 1989; W.M. Rudzińska, *Nowoczesna grafika polska w świetle warszawskiej „Wystawy Graficznej” z 1914 r.* [w:] *Przed wielkim jutrem. Sztuka 1905–1918. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1990*, Warszawa 1993, s. 325–338; W.M. Rudzińska, D. Kacprzak i inni (oprac.), *Ze zbiorów Henryka Grohmana – grafika, rzemiosło artystyczne* (katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi 24.01.1998–15.03.1998), Łódź 1998; D. Kacprzak, *Henryk Karol Grohman (1862–1939) – fabrykant, kolekcjoner i mecenas sztuki*, „Gazeta Antykwaryczna” 1998, 2, s. 12–14; D. Kacprzak, *Kolekcja sztuki Henryka Grohmana*, „Tygiel Kultury” 1998, 1–2, s. 97–101; W.M. Rudzińska, *Henryk Grohman i jego kolekcja grafiki europejskiej i polskiej przełomu XIX i XX wieku* [w:] *Polskie kolekcjonerstwo grafiki. Ludzie i instytucje*, E. Frąckowiak, A. Grochala (red.), Warszawa 2008, s. 128–137; I. Kossowska, W.M. Rudzińska (oprac.), *W stulecie Bazaru Polskiego. Henryk Grohman i grafika Młodej Polski*, Kraków 2011; D. Kacprzak, *Z dziejów Ziemi Obiecanej – Henryk Grohman i jego kolekcja* [w:] *Łódzka Specjalna Strefa Ekonomiczna w Łodzi*, Łódź 2012, s. 1–40.

24 K. Badziak, J. Strzałkowski, *Silbersteinowie, Lichtenfeldowie, Poznańscy, Eigero- wie*, Łódź 1994; D. Kacprzak, *Silbersteinowie i ich kolekcja dzieł sztuki. Z badań nad kolekcjonerstwem żydowskiej burżuazji wielkoprzemysłowej w Łodzi końca XIX i pierwszych dziesięcioleci XX wieku* [w:] *Szczecińskie pasaże*, J. Brejda, D. Kacprzak, B.M. Wolska (red.), Szczecin 2012, s. 125–146. Zob. także: D. Kacprzak, *Z badań nad kolekcjonerstwem łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej – rodzinne zbiory dzieł sztuki Sary i Maurycego Poznańskich* [w:] *Imperium rodziny Poznańskich – przywrócone dziedzictwo czasu i miejsca*, M. Jakóbczyk, K. Kuropatwa-Pik, C. Pawlak (red.), Łódź 2012, s. 143–179.

cymi zbiorami mogli poszczycić się także Juliusz Teodor Heinzel baron von Hohenfels²⁵ i Karol Rajmund Eisert²⁶ – chociaż w tych dwóch przypadkach przeważała, jak się wydaje, motywacja bardziej ekonomiczna, aniżeli podziw dla sztuki. Warto wspomnieć jeszcze o Jakubie Brat-Konie i jego kolekcji, głównie sztuki polskiej, o której współczesna wiedza jest nader wątła, a cenne, nieliczne pozostałości ożywiają jedynie legendę utraconego, bogatego dziedzictwa – dość wspomnieć dzieła Jana Matejki i Aleksandra Gierymskiego.

Szczegółne miejsce wśród łódzkich fabrykantów kolekcjonerów zajmuje Henryk Grohman. Jego zainteresowania artystyczne były szerokie – zbierał ceramikę europejską i wschodnią, rozmaite orientalia, nuty, cenne instrumenty muzyczne – jednak największą jego pasją kolekcjonerską

25 J. Strzałkowski, *Heinzlowie: z dziejów wielkiej kariery i filantropii łódzkich przemysłowców*, Łódź 2004; D. Kacprzak, *Der Kunstgeschmack der Lodzer Fabrikanten Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts am Beispiel der Kunstsammlung von Juliusz Teodor Heinzel Freiherrn von Hohenfels* [w:] *Lodz jenseits von „Fabrikanten, Wildwest und Provinz“*. Kulturwissenschaftliche Studien über die Deutschen in und aus den polnischen Gebieten, S. Dyroff, K. Radziszewska, I. Röska-Rydel (Hrsg.), (Polono-Germanica 4: Schriften der Kommission für die Geschichte der Deutschen in Polen e.V.), München 2009, s. 95–116; D. Kacprzak, *Juliusz Teodor Heinzel Freiherr von Hohenfels und seine Kunstsammlung – ein Beitrag zur Geschichte des Sammlertums der Lodzer Fabrikanten am Ende des 19. und im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts*, „Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego” 2013, 24, s. 59–87.

26 K. Badziak, *Karol Rajmund Eisert: przemysłowiec – ziemianin – przedsiębiorca. Z dziejów oligarchii przemysłowo-ziemiańskiej na ziemiach polskich w XX w. (do 1939 roku)* [w:] *Aktywność gospodarcza ziemiaństwa w Polsce w XVIII–XX wieku*, W. Caban, M.B. Markowski (red.), Kielce 1993, s. 169–180; D. Kacprzak, *Kolekcja obrazów Karola Rajmunda Eiserta królewsko-duńskiego konsula honorowego – w świetle źródeł* [w:] *Sztuka w Łodzi (3). Sztuka obok awangardy. Materiały sesji naukowej Sztuka łódzka obok awangardy, zorganizowanej przez Oddział Łódzki Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dniach 18–19 listopada 2004 roku*, Łódź 2005, s. 19–38. Zob. także: D. Kacprzak, P. Valkeneers, *Jacob Jordaens*, „Madonna with Child in a garland of flowers and fruits”, „CODART Courant”, 19, Winter 2009, s. 6–7.

była grafika. Zapoczątkowany około 1904 roku zbiór graficzny obejmuje oryginalną twórczość w przeważającej części współczesnych Grohmanowi artystów obcych i polskich. Kolekcjoner działał w sposób planowy, systematyczny. Zbiór był przechowywany w gabinecie zbieracza w jego willi przy ul. Tymienieckiego w Łodzi (dawniej Emilii). Był to gabinet szczególnie, zaprojektowany przez Ottona Wagnera syna około 1910 roku, z wystrojem nawiązującym stylistycznie do późnej secesji wiedeńskiej – z kręgu Josefa Hoffmanna. W gabinecie znajdowały się specjalnie zaprojektowane meble: dwie trzydrzwiowe gabloty służące prezentacji orientaliów oraz dwie przeszklone szafy z półkami, szufladami i pionowymi segregatorami przeznaczone na teki i nowoczesne pudła do przechowywania grafiki oraz rysunków. Henryk Grohman z prawdziwą pasją stworzył liczącą około 1300 prac sztuki czarno-białej kolekcję o dużej wartości artystycznej i poznawczej. Dzieła w niej zgromadzone prezentują rozległą panoramę nurtów i tendencji w grafice europejskiej drugiej połowy XIX i początku XX wieku, przegląd twórczości wybitnych artystów działających w tym czasie. Kolekcjoner preferował twórców posługujących się realistycznymi środkami wyrazu, brak jest dzieł artystów zaliczanych do szeroko rozumianej awangardy. O wartości Grohmanowskiej kolekcji świadczy m.in. obecność jego rycin i rysunków na wielu wystawach krajowych i międzynarodowych.



8. Aleksander Gieryski, *Brama na Starym Mieście*, 1883, zbiory Jakuba Brat-Kona, Muzeum Sztuki w Łodzi (fot. P. Tomczyk).

ty służące prezentacji orientaliów oraz dwie przeszklone szafy z półkami, szufladami i pionowymi segregatorami przeznaczone na teki i nowoczesne pudła do przechowywania grafiki oraz rysunków. Henryk Grohman z prawdziwą pasją stworzył liczącą około 1300 prac sztuki czarno-białej kolekcję o dużej wartości artystycznej i poznawczej. Dzieła w niej zgromadzone prezentują rozległą panoramę nurtów i tendencji w grafice europejskiej drugiej połowy XIX i początku XX wieku, przegląd twórczości wybitnych artystów działających w tym czasie. Kolekcjoner preferował twórców posługujących się realistycznymi środkami wyrazu, brak jest dzieł artystów zaliczanych do szeroko rozumianej awangardy. O wartości Grohmanowskiej kolekcji świadczy m.in. obecność jego rycin i rysunków na wielu wystawach krajowych i międzynarodowych.

Silbersteinowie wywodzili się z przybyłej z Niemiec, ustosunkowanej rodziny żydowskiej, jednak łódzka linia tylko poprzez swą działalność



9. Józef Brandt, *Polowanie z psami*, ok. 1900, zbiory Sary z Silbersteinów Poznańskiej i Maurycego Poznańskiego, Muzeum Polskie w Rapperswilu (fot. P. Jamski).

przemysławą w Łodzi oraz aktywność społeczną zyskała wysoką pozycję i znalazła się w gronie najbardziej znaczących łódzkich rodzin. Wielkością majątku Markus i Teresa Silbersteinowie ustępowali jedynie rodzinie Poznańskich, z którą byli związani przez małżeństwo jednej z córek. Pośród łódzkiej burżuazji pochodzenia żydowskiego Markus i Teresa Silbersteinowie, a następnie ich dzieci wyróżniali się otwartością na świat, zaangażowaniem w życie społeczne i kulturalne miasta. Teresa w domu przy ul. Piotrkowskiej prowadziła salon odwiedzany chętnie przez ówczesną łódzką socjetę. Choć w źródłach jako właściciele dzieł pojawiają się rozmaici członkowie rodziny, to w największym stopniu odpowiedzialna za kształt rodzinnej kolekcji była Teresa Silberstein. Zgromadzona przez tę rodzinę kolekcja dzieł sztuki stanowi, na przekór czarnej legendzie „złego miasta” Zygmunta Bartkiewicza, stosunkowo wczesny przykład realizacji idei kolekcjonerskiej i mecenasowskiej oraz animacji życia artystycznego miasta. Poza sporadycznymi, przypadkowymi zakupami dzieł twórców zachodnioeuropejskich reprezentujących średni poziom artystyczny Silbersteinowie gromadzili dzieła polskich malarzy słynnych i modnych w kręgach fabrykanckich (Józefa Brandta, Juliana Fałata, Józefa Chełmońskiego, Henryka Siemiradzkiego) oraz wywodzących się z Łodzi

malarzy żydowskiego pochodzenia (Samuela Hirszenberga, Leopolda Pilichowskiego, Maurycego Trębacza). Zbiór ten stanowił także element sprzyjający procesowi kulturowej asymilacji przemysłowców pochodzenia żydowskiego w środowisku polskim.

Wilhelm Lürkens, pochodzący z pogranicza niemiecko-francuskiego, urodzony w Eupen koło Aachen, właściciel fabryki trykotaży, wybudował około 1910 roku przy kompleksie produkcyjnym trzykondygnacyjny pałac. Znajdujące się w nim sale swoją powierzchnią i wysokością przypominają o dawnej galerii. Choć nie należał do ścisłej elity finansowej miasta, trzymał się na uboczu głównego nurtu życia fabrykanckiej Łodzi, jakością zgromadzonych dzieł zasługuje w niniejszym szkicu na wymienienie. Wedle źródeł był właścicielem m.in. obrazów Constantina Troyona, Johna Constable'a, Andreasa Achenbacha, Alfreda Sisleya, Edgara Degasa, Augusta Renoira, Hansa Thomy, Maxa Slevogta, Franza Stucka, Franza Skarbiny. Wedle odnalezionych przekazów źródłowych większość dzieł została w 1937 roku sprzedana w Monachium przez spadkobierców kolekcjonera – uległa całkowitemu rozproszeniu i pozostaje znana jedynie archiwalnie.

Przybyły do Łodzi po powstaniu listopadowym z falą emigrantów z Dolnego Śląska tkacz Juliusz Heinzel na kilka lat przed śmiercią, prawdopodobnie za namową synów Juliusza Teodora i Ludwika, podjął starania o „uszlachetnienie” nazwiska. Wraz z nabyciem za sumę 100 tysięcy rubli od księcia saskiego Ernsta II von Eberleina posiadłości Hohenfels w ówczesnym księstwie Sachsen-Coburg-Saalfeld w Turyngii Juliusz Heinzel w wieku 57 lat 10 marca 1891 roku otrzymał tytuł barona. Kolekcja dzieł sztuki była tworem urodzonego w 1861 roku syna Juliusza Teodora, głównego spadkobiercy rodzinnej fortuny. Absolwent Politechniki w Rydze starał się dbać o rozwój odziedziczonego przedsiębiorstwa, największej w Cesarstwie Rosyjskim fabryki wyrobów wełnianych. Wypełniał społeczne, filantropijne role, jednak jednocześnie – inaczej niż ojciec – korzystał ze zgromadzonego majątku, prowadził raczej wygodne życie, chętnie czas poświęcał podróżom zagranicznym, był też jednym z pierwszych w Łodzi posiadaczy prawa jazdy i samochodu. Juliusz Teodor Heinzel zgromadził bogatą kolekcję dzieł, głównie twórców współczesnych, o dużej wartości artystycznej oraz finansowej. Wydaje się jed-

nak, że była ona traktowana przez samego kolekcjonera bardziej jako lokata kapitału, forma inwestowania, z drugiej zaś strony – jako element budowania prestiżu i wymóg towarzyski. Obrazy modnych i cenionych artystów traktowano zapewne bardziej jako lokatę kapitału niż wyraz indywidualnego gustu, bez wątpienia także gabinet wschodni w pałacu julianowskim należy postrzegać jako wyraz podążania za obowiązującą wówczas modą. Gromadził współczesne sobie, późno XIX-wieczne malarstwo europejskie, prace głównie twórców niemieckich (Maxa Liebermanna, Oswalda Achenbacha, Gabriela Corneliusa von Maxa, Johanna Sperla, Friedricha Voltza), ale także Rosjan (Iwana Konstantynowicza Ajwazowskiego, Aleksieja Pietrowicza Bogoljubowa), Francuzów (Gustava Courbeta, Théodule'a Augustina Ribota) i Włochów (Giovanniego Panniego). Był także właścicielem obrazów Arnolda Böcklina oraz Waltera Crane'a. Osobną grupę stanowią dzieła malarstwa polskiego z Henrykiem Siemiradzkim, Maksymilianem Gierymskim, Janem Matejką, Józefem Brandtem, Józefem Chełmońskim, Wojciechem Kossakiem, Jackiem Malczewskim i Józefem Pankiewiczem na czele. Wreszcie odrębny zespół tworzą zgromadzone w gabinecie wschodnim akwarele, rysunki, grafiki oraz rozmaite przedmioty rzemiosła artystycznego powstałe w Japonii i Chinach. Całości zbioru dopełnia niewielki zespół małych rzeźb, który można by określić, poza kilkoma wyjątkami, mianem dekoracyjnej galanterii rzeźbiarskiej. W wyniku powojennej recesji w 1924 roku ogłoszono upadłość zakładów, dwa lata wcześniej zmarł Juliusz Teodor Heinzel. Rodzina powoli wyprzedawała majątek, dobra ziemskie, nastąpiła również wyprzedaż kolekcji i rozproszenie dzieł, z których część dzisiaj znajduje się w zbiorach polskich muzeów.

Karol Rajmund Eisert, wnuk przybyłego do Polski z Saksonii Jana Gotłoba, w 1897 roku zakupił w Zachęcie bodaj swój pierwszy obraz – *Chatę* Antoniego Piotrowskiego – a w 1904 roku wylosował obraz Konstantego Kietlicza-Rayskiego *Białowieża*. Kolekcja Eiserta powstała jednak znacznie później w ciągu zaledwie kilku lat – w drugiej połowie lat 30. XX wieku. Kolekcjoner był wybredny, ostrożny, kupował z namysłem. Głównie za pośrednictwem Symforiona Kostowskiego, dyrektora swojej fabryki, prowadził ożywioną korespondencję dotyczącą zakupów dzieł sztuki za-



10. Teodor Grott, *Głowa dziewczyny*, 1910, zbiory Henryka Grohmana, Muzeum Sztuki w Łodzi (fot. P. Tomczyk).

równy z oferentami, galeriami, jak i ekspertami. W 1938 roku syn Harry Eisert, zgodnie z wolą zmarłego ojca, przekazał kolekcję w darze Muzeum Sztuki w Łodzi, niestety w czasie wojny większość obrazów przepadła. Zbiór obejmował 22 obrazy głównie nowożytnego malarstwa europejskiego. Znalazły się tam dzieła szkoły włoskiej – dyptyk z pierwszej połowy XV wieku *Biskup i św. Agnieszka* wiązany ze szkołą Gentilego da Fabriano, obraz ze szkoły ferraryjskiej datowany około 1470 roku – *Madonna z Dzieciątkiem i liliami* – licznie reprezentowane było malarstwo północnoeuropejskie, m.in. poprzez dzieła Fransa Franckena III, Egberta van Heemskercka, trzy obrazy Jacoba Jordaensa, prace Jana Steena i Adriaena van de Veldego. W zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi znajduje się jedna z monumentalnych kompozycji religijnych Fritza von Uhdego zakupiona przez łódzkiego fabrykanta w latach 30. XX wieku w Galerii Ernsta Arnolda w Dreźnie: *Żołnierze grający w kości o szaty Chrystusa (Um Christi Rock)*,

do którego rysunkowy szkic ostatnio udało się zidentyfikować w zbiorach potomków artysty²⁷.

Wprawdzie *genius loci* Łodzi decydował o poczynaniach i postawach łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej, jednak ciągłość i powszechność procesów historycznych i społecznych oraz wielokulturowość miasta sprawiają, że dostrzegane w różnym natężeniu w środowisku łódzkich fabrykantów erupcja szybkich karier zawodowych i ekonomicznych fortun, kosmopolityzm, elitaryzm są lustrzanym odbiciem analogicznych procesów zachodzących w całej Europie. Mimo lokalnych uwarunkowań *image* wielkiego *bourgeois* przełomu wieków XIX i XX w Królestwie Polskim²⁸, Niemczech epoki grynderskiej czy przemysłowych ośrodkach Anglii (Manchester) i Francji (Lille) oparty jest na wspólnym wzorcu kulturowym wyrażającym się m.in. w zbliżonym stylu życia (reprezentacyjnym charakterze okazałych rezydencji, dbałości o wykwintne pożywienie i elegancki strój, zastąpieniem etosu pracy „próżniaczym” trybem życia, angażowaniem się w dostarczające prestiżu formy aktywności filantropij-

27 D. Kacprzak, *Fritz von Uhdes „Um Christi Rock” aus den Sammlungen des Muzeum Sztuki w Łodzi und andere Gemälde des Künstlers aus polnischem Besitz* [w:] *Fritz von Uhde (1848–1911). Beiträge des 1. Internationalen Wolkenburger Symposiums zur Kunst*, G.-H. Vogel (red.), Berlin 2013 (w druku). Zob. także: D. Kacprzak, *Sztuka europejska...*, op.cit., poz. 34, s. 104–106, il.; G.-H. Vogel, *Die Göttlichkeit des Lichts. Fritz von Uhde (1848–1911). Zum 100. Todestag. Leben. Werk und kulturelles Umfeld in Bildern und Dokumenten*, Ausst.-Kat. Schloss Wolkenburg 25.02–25.05.2011 (Teil I), 7–30.11.2011 (Teil II), Kunstmuseum Zwickau 14.05–14.08.2011, Vineta Museum Barth 24.05–4.11.2012, Zwickau – Schloss Wolkenburg 2011, kat. poz. 171, s. 174–175.

28 T.S. Jaroszewski, *Wielki bourgeois – mecenas, kolekcjoner, odbiorca* [w:] *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca...*, op.cit., s. 93–111; J. Hensel, *Mecenat finansjery warszawskiej w zakresie plastyki w drugiej połowie XIX w.* [w:] *Dzieje burżuazji w Polsce. Studia i materiały*, R. Kołodziejczyk (red.), t. 1, Warszawa 1974, s. 30–100; I. Ihnatowicz, *Obyczaj wielkiej burżuazji warszawskiej w XIX wieku*, Warszawa 1971; I. Ihnatowicz, *Burżuazja warszawska*, Warszawa 1972; R. Kołodziejczyk (red.), *Image przedsiębiorcy...*, op.cit.; H. Imbs (red.), *Miasto i kultura polska doby przemysłowej*, t. 1: *Przestrzeń*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1988, t. 2: *Człowiek*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1993, t. 3: *Wartości*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1993.

no-społecznej i kulturalnej). Europejski kontekst i komparatystyczne spojrzenie na zjawisko kolekcjonerstwa łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej XIX i początku XX wieku wyznacza jeden z potencjalnych kierunków dalszych badań i stanowi jedną z interesujących możliwości poszerzenia pola badawczego zagadnień kolekcjonerstwa wielkiego kapitału u progu nowoczesności²⁹.

29 J. Kocka (Hrsg.), *Bürgertum in 19. Jh. Deutschland im europäischen Vergleich*, t. 1–3, München 1988; W. Brönnner, *Schichtenspezifische Wohnkultur – die bürgerliche Wohnung des Historismus [w:] Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, E. Mai, H. Pohl, S. Waetzoldt (Hrsg.), Berlin 1982, s. 361–378; M. Fuhrmann, *Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters*, Frankfurt am Main – Leipzig 1999; S. Kuhrau, *Der Kunstsammler im Kaiserreich. Kunst und Repräsentation in der Berliner Privatsammlerkultur*, Kiel 2005; U. Luckhardt, U.M. Schneede u.a. (Hrsg.), *Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933* (Ausst.-Kat., Hamburger Kunsthalle 23.03–17.06.2001), Hamburg 2001; B. Verwiebe, A. Wesenberg (Hrsg.), *Die Sammlung des Bankiers Wagener. Die Gründung der Nationalgalerie*, U. Kittelmann (Ausst.-Kat., Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin 23.03.2011–8.01.2012), Berlin-Leipzig 2011; U. Frohne, *Maler und Millionäre. Erfolg als Inszenierung: Der amerikanische Künstler seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert*, Dresden 2000; A.N. Bochanov, *Kollekcjonery i mecenaty v Rossij*, Moskwa 1989. Zob. także: K. Pomian, *Kupcy, przedsiębiorcy, muzea / Merchants, Entrepreneurs, Museums [w:] Sztuka nie-dawna. Kolekcja w muzeum...*, op.cit., s. 30–53.

PASJA, REKWIZYTORNIA ARTYSTY, KOLEKCJA MUZEALNA... REFLEKSJA NAD KOLEKCJĄ JANA MATEJKI I JEJ ZNACZENIEM

Jan Matejko tak jak wielu jego wybitnych poprzedników, np. Rembrandt, zgromadził bogatą kolekcję zabytków, przedmiotów nie tylko służących jako rekwizyty malarskie, ale też – ze względu na swoją wartość artystyczną – świadczących o kolekcjonerskiej pasji najpopularniejszego z polskich malarzy. Niestety z czasów Matejki nie dochowały się żadne spisy kolekcji, fotografie czy rysunki wewnątrz mieszkalnych artysty. Wiadomości o rozmiarach i wartości zbiorów jest niewiele. Znajdujemy je w dzienniku prowadzonym jeszcze za życia artysty przez Mariana Gorzkowskiego¹, sekretarza Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, oraz w pismach, w których Matejko scharakteryzował najcenniejsze – według niego – obiekty. Kolekcja zawierała: zabytki rzemiosła artystycznego (w tym sztuki złotniczej i jubilerskiej, ceramikę, militaria), meble, kolekcję strojów (mieszczkańskich, szlacheckich, liturgicznych, wojskowych), buty, dywany, makaty, obrazy, judaika, dwa gotyckie tryptyki szkoły krakowskiej, starodruki oraz książki. Ze zbiorów tych korzystał Matejko, przygotowując szkice do swoich historycznych kompozycji i prowadząc zajęcia ze studentami². Należy jednak patrzeć na nie również przez pryzmat wystawiennictwa i rodzącego się muzealnictwa w Krakowie drugiej połowy XIX wieku.

Jan Matejko urodził się w 1838 roku w Wolnym Mieście Krakowie, w domu zakupionym przez jego dziadka ze strony matki Jana Rossberga. Z tym bardzo istotnym dla rozwoju kultury polskiej w XIX wieku miastem związany był przez całe życie. Pochodził z rodziny mieszczan osiadłych w Krakowie w XVIII wieku, wywodzących się z Niemiec. Rodzina, jak większość nowo przybyłych do Małopolski rodów pochodzących z Moraw,

1 M. Gorzkowski, *Jan Matejko – Epoka lat dalszych do końca życia artysty*, Kraków 1898. Cytaty w tekście pochodzą z drugiego wydania: M. Gorzkowski *Jan Matejko – Epoka od r. 1861 do końca życia artysty z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu*, Kraków 1993.

2 W ten sposób pisał o zbiorach Matejki autor pierwszego artykułu na ich temat: E. Łepkowski, *Kolekcjonerstwo Jana Matejki*, „Muzealnictwo” 1956, 5, s. 13–24.



1. Miseczka do próbowania wina, srebro kute, złocone, Strasburg, II połowa XVII wieku, Johan Georg Burger, z kolekcji Jana Matejki, obecnie ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie (fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie).

Niemiec, Śląska, szybko się spolonizowała. Jan uczęszczał do Szkoły św. Barbary, a następnie – od 1849 roku – do Gimnazjum św. Anny. Ojciec Franciszek Matejko, z pochodzenia Czech, nauczyciel muzyki i organista w kościele św. Krzyża w Krakowie, widział w synu przyszłego muzyka. Uczył go gry na fortepianie, jednak Jana bardziej interesowały rysunek i malarstwo. W domu Matejków podtrzymywano etos narodowej historii. Starsi bracia Jana brali czynny udział w wydarzeniach lat 1846–1848. Zygmunt poległ na Węgrzech, a Edmund musiał emigrować do Paryża. W 1852 roku Jan Matejko, mimo nieukończenia gimnazjum, dzięki poparciu najstarszego brata Franciszka, kustosa Biblioteki Jagiellońskiej, rozpoczął naukę w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych.

W tej szkole profesorowie Władysław Łuszczkiewicz, kustosz Biblioteki Jagiellońskiej Józef Muczkowski i badacz starożytności Józef Łepkowski nauczyli młodego Matejkę podstaw badań źródłowych i archeologicznych³.

3 „Gabinet archeologiczny przy wszechnicy krakowskiej stanowi dziś jeden z najważniejszych zbiorów polskich w którym nagromadził się materiał pierwszorzędny

Należy nadmienić, że dyrektorem szkoły, w której pracowni Matejko rozpoczął studia, był w tym czasie Wojciech Kornelii Stattler, przyjaciel Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego⁴. Wykształcony w Rzymie, nagrodzony złotym medalem Szkoły Sztuk Pięknych zaszczerpił w uczniach idee romantyków⁵. Stattler niejednokrotnie w swoich wykładach przekonywał studentów, że celem malarstwa jest malarstwo historyczne. Publiczność krakowska nie miała możliwości obcowania ze sztuką w galeriach⁶, dlatego dużym zainteresowaniem wśród niej cieszyły się pokazy prac uczniów malarstwa w Instytucie Technicznym. W recenzjach miejscowego „Czasu”

do całokształtu historii kultury w Polsce. Zbiorami ks. Czartoryskiego zarządzał przez lat 14 (1866–1884), najprzód czuwał tylko »nad biblioteką sieniawską i nie mało się przyczynił« według słów jej obecnego dyrektora, prof. Sokołowskiego »do jej wzbogacenia i odpowiedniego uporządkowania«, później objął także nadzór nad zbiorami Kurnickimi”. L. Lepszy, *Wspomnienie pośmiertne o św. p. Józefie Łępkowskim*, Kraków 1894, s. 4–5.

4 M. Rzepińska, *Władysław Łuszczkiewicz, malarz i pedagog*, Kraków 1983, s. 29.

5 Stattlerowi bliska była sztuka niemieckich nazareńczyków. Pisał o nich po raz pierwszy już w 1829 roku. Popularność malarstwa w stylu, który prezentowali przedstawiciele Bractwa św. Łukasza, przypada na ziemiach polskich na lata 40. XIX wieku. Podkreślano wówczas szczególne znaczenie narodowych wątków historycznych oraz inspiracje literackie jako odpowiednie dla polskiej szkoły malarskiej. Program nazareńczyków zgodny był z ideałami polskiego romantyzmu także dzięki licznym nawiązaniom do tradycji i operowaniu rodzimymi wątkami ikonograficznymi. Por. I. Koźbial, *Poglądy na sztukę i działalność dydaktyczną Wojciecha Kornelego Stattlera (1800–1875)* [w:] *Wobec przyszłości: materiały wygłoszone na sesji naukowej z okazji 185-lecia działalności Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, J. Kurpiński, P. Taranczewski (red.), Kraków 2004, s. 337–378, tu: 356–357.

6 Píše o tym we wspomnieniach o Janie Matejce jego kolega ze studiów, malarz Izidor Jabłoński Pawłowicz: „Z braku galerii obrazów z raczej z powodu ich nieprzystępności, ciągle teraz już w wolnych chwilach oglądało się wystawione reprodukcje obrazów w gablotach A. Biasiona, W. Wielogłowskiego, Wilda a czasem i Friedleja, księgarzy (...) Później dopiero Prof. W. Łuszczkiewicz wyrabiał w kilku domach arystokratycznych pozwolenie zwiedzania w jego obecności skarbów sztuki, jakie niektóre mieściły. Powierzchność ówczesnych adeptów sztuki była temu poniekąd na przeszkodzie”. Cyt. za: I. Jabłoński-Pawłowicz, *Wspomnienie o Janie Matejce*, Lwów 1912, s. 12.

wśród najzdolniejszych uczniów zostają wymienieni: Władysław Grabowski, Artur Grottger, Aleksander Kotsis i Jan Matejko. W 1853 roku malarz Władysław Łuszczkiewicz zorganizował w salach Szkoły Malarskiej wystawę na cel dobroczynny. Z prywatnych krakowskich zbiorów wypożyczono dzieła europejskich mistrzów: Giorgiona, Palmy Vecchio, Holbeina, van Dycka, Teniersa, Poussina i Watteau, oraz prace polskich artystów: Czechowicza, Suchodolskiego, Głowackiego, Stattlera. Wystawa spotkała się z dużym zainteresowaniem i przyczyniła się do powstania w 1854 roku Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Postanowiono corocznie organizować wystawy będące prezentacją dokonań w sztuce polskiej. Pierwsza z nich odbyła się jeszcze tego samego roku i zaprezentowano na niej obrazy z kolekcji Dąbskich oraz dzieła polskich malarzy współczesnych z trzech zaborów. Jednak znacznie donioślejszym wydarzeniem dla krakowian była zorganizowana w 1858 roku wystawa archeologiczna, a właściwie ekspozycja starożytności urządzona przez Oddział Archeologiczny Towarzystwa Naukowego w pałacu Lubomirskich (ul. św. Jana 15)⁷. Świadomość znaczenia tej akcji określają słowa Lucjana Siemieńskiego, który w przewodniku do tej wystawy pisał, że stanowiła ona „improvizowane muzeum teraźniejszości”, a celem jej było „zaspokojenie potrzeb społeczeństwa pozbawionego muzeów, a w szczególności podanie badaczom i artystom wielkiej liczby ważnych dla sztuki, archeologii i historii przedmiotów”⁸.

W latach 50. XIX wieku inteligencja krakowska zaczynała odgrywać w życiu publicznym miasta coraz większą rolę. Jan Matejko wspólnie ze starszym bratem Franciszkiem uczestniczył w życiu intelektualnym, które wówczas skupiało uczniów gimnazjów, studentów, uczonych, artystów, polityków i koncentrowało się wokół instytucji naukowych: Uniwersytetu Jagiellońskiego i Towarzystwa Naukowego Krakowskiego. Prawdopodobnie dzięki pomocy brata Franciszka od 1856 roku Matejko miał stałe prawo do korzystania z cennych zbiorów rękopiśmiennych Biblioteki Jagiellońskiej.

7 M. Estreicherówna, *Życie towarzyskie i obyczajowe Krakowa w latach 1848–1863*, Kraków 1968, s. 128–135.

8 L. Siemieński, *Przegląd Wystawy Starożytności i Zabytków Sztuki*, Kraków 1858, s. 5.



2. Kolczyki, złoto, rubiny, szmaragdy, ażurowe półkule, ornament roślinny, Bliski Wschód, XVIII wiek, z kolekcji Jana Matejki, obecnie ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie (fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie).

Po ukończeniu Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie Matejko otrzymał stypendia akademii w Monachium i Wiedniu. Tamtejsze studia na uczelniach artystycznych wzbogacał zwiedzaniem zabytków⁹, wizytami w muzeach¹⁰, które stanowiły dla niego dodatkowe źródła twórczych inspiracji. Kupował także fotograficzne reprodukcje znanych dzieł artystycznych oraz widoki miast¹¹, współcześnie stanowiące jeden z działów jego kolek-

9 „Nowych budowli nie ceniał, za to wszystkie zabytki architektury w dawnych dzielnicach skrzętnie badał i szkicował z dopiskami. Komnaty stare po kurfirstach przy królewskim pałacu Rezydencji bardzo go interesowały; z upodobaniem w nich się rozglądał, a żaden przedmiot ważniejszy nie uszedł jego uwagi”. Cyt za: I. Jabłoński-Pawłowicz, *Wspomnienie...*, op.cit., s. 29.

10 „W starej Pinakotece z wielkim zajęciem oglądał i studyował różnych szkół obrazy, ale i tu znów niespodzianka: dwa z całych figur malowane portrety w szatach koronacyjnych: Zygmunta III-go i żony, treti pendzla Rubensa. Najbardziej tu przemówił do niego ze względu sztuki wyrazu twarzy, portret żony z córeczką, Van Dycka; ów obraz stał się jego ukochanym, często doń wracał”. Ibidem, s. 30.

11 „Po drodze spostrzegł w gablocie fotografie, na które zawsze miał apetyt i nabył Napoleona I-go, siedzącego na skale (Verneta?), Die Sage Kaulbachs, kilka arkuszy z jubileuszowego pochodzenia kostiumowego, bardzo tanio; nadto zain-

cji. Po opublikowaniu w 1860 roku albumu *Ubiory w Polsce 1200–1795* i ukończeniu obrazu *Kazanie Skargi* w 1864 roku został wybrany na członka Towarzystwa Naukowego w Krakowie, w którym czynnie działał. Zaangażował się również w działalność utworzonej w 1864 roku przy Oddziale Archeologii i Sztuk Pięknych Komisji Wyrazów Artystycznych. Ponadto Matejko pracował w komisjach restauracyjnych na Wawelu, w bazylice mariackiej i krakowskich kościołach. Swoją wiedzę na temat dawnej sztuki i rzemiosła artystycznego Matejko poszerzał w trakcie podróży. W związku z wystawieniem na paryskim Salonie w 1865 roku *Kazania Skargi* Matejko odbył podróż do Francji. Zwiedził Paryż, Wersal, muzeum Cluny obejmujące cenne zbiory sztuki oraz wyroby rzemiosła artystycznego¹².

Po sukcesie obrazu *Kazania Skargi*, który przyniósł Matejce sławę i uznanie krytyków, jego kariera artystyczna nabrała rozpędu. Kolejne dzieła były nagradzane na międzynarodowych wystawach¹³. Popularny malarz nadal rozwijał pasje historyka, dokumentalisty i kolekcjonera. Wiele podróży, zwiedzał muzea i zabytki, przeprowadzał wnikliwe studia historyczne i etnograficzne. Kilkakrotnie odwiedzał Lwów i dawne zamki Sobieskich¹⁴.

teresowały go widoki z Norymbergi, którą obiecywał sobie w powrocie do kraju zwiedzić”. Ibidem, s. 34.

12 „(...) W Luwrze i Cluny rysuję po parę godzin dziennie, jeżeli można...”, Paryż 24 kwietnia 1865 roku, z listu Jana Matejki do teściowej Pauliny Giebułtowskiej: „(...) Mój Jasiek poszedł do Cluny pracować. Pracuje z ogromnym zapałem, dużo już ma notatek, bo wszystko mu się podoba a wszystko mu potrzebne, jest nienasyconym. Czasem jak nie mogę go wyprowadzić z której galerii lub muzeum, to mu każe oczy zamknąć i wyprowadzam”, Paryż, 24 kwietnia 1865 roku z listu Teodory Matejkowej do matki Pauliny Giebułtowskiej. Publikowany w: S. Serafińska, *Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne*, Kraków 1955, s. 176–179.

13 Informacje o udziale Matejki w wystawach oraz otrzymywanych przez niego nagrodach można znaleźć m.in. w: K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne*, Warszawa 1993; M. Zgórniak, *Jan Matejko 1838–1893. Kalendarium życia i twórczości*, Kraków 2004.

14 Antoni Serafiński napisał do siostry Stanisławy: „W południe byłem u niego, lecz nie zastałem go, ale za to wieczór zdybałem się z nim przypadkiem w Ogrodzie Jeżuckim – mówić mi, że w nocy odjedzie do Złoczowa, a jutro będzie w Podhorcach.

Już w 1869 roku, po wystawieniu w Ossolineum we Lwowie obrazu *Unia lubelska*, Matejko zwiedzał Żółkiew, Olesko, Podhorce. Otrzymał tam w prezencie interesujące artefakty¹⁵.

W 1868 roku doktor Adrian Baraniecki założył w porozumieniu z Radą Stołeczną Miasta Krakowa Miejskie Muzeum Techniczno-Przemysłowe zorganizowane na wzór muzeum londyńskiego South Kensington, kładące duży nacisk na akcję oświatową. Matejko jako wykładowca przejął nadzór nad nauką szkoły rysunkowej w tymże muzeum, miał tam też możliwość korzystania ze zbiorów rzemiosła artystycznego¹⁶. Działając w Towarzystwie Naukowym Krakowskim, Matejko uczestniczył w badaniach przy otwarciu grobu króla Kazimierza Wielkiego, królowej Jadwigi, króla Stefana Batorego. Wykonywał szkice dokumentacyjne nie tylko pochówków królów, ale także pochówków w kościele oo. Dominikanów w Krakowie czy na zamku w Wiśniczu. Być może dzięki udziałowi w takich akcjach w zespole zbranym przez malarza znalazły się tkaniny grobowe, buty i stroje¹⁷. W korespondencji artysty z tego okresu można znaleźć wiele danych na temat wydatków, które ponosił na zakupy zabytków do kolekcji, oraz informacji

Dziesiątego konie c wystawy Unii" (...) Powrót ze Lwowa, z powodu zwiedzania Złoczowa, Żółkwi i Podhorców i bogacenia teki rysunkowej przepysznyimi stamtąd szkicami – opóźnił się, nastąpił koło 15 października – wprost do Bochni i do Wiśnicza". Cyt. za: S. Serafińska, *Jan Matejko...*, op.cit., s. 304.

15 Prawdopodobnie od księcia Eustachego Sanguszki otrzymał XVII-wieczną makatę oraz narzędzia tortur.

16 Zbiory muzeum podzielono na pięć działów. Dział czwarty posiadał m.in.: emalie rzeźby w kamieniu, drewnie, kości słoniowej, narzędzi archeologicznych z epoki kamienia i brązu, odlewy gipsowe wykorzystywane jako pomoce naukowe do historii rzeźby i ornamentyki, modele przeznaczone dla szkoły rysunków. Za: B. Kołodziejowa, *Miejskie Muzeum Przemysłowe im dra Adriana Baranieckiego w Krakowie*, „Rozprawy i sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” 1976, XI, s. 186–230, tu: 196–197.

17 Ferezja wojewody Stanisława Daniłowicza, wuja Jana Sobieskiego, wyjęta z grobu w Żółkwi, przysłany Janowi Matejce „z polecenia śp. X. Nowakowskiego przez Żebrowskiego, który kierował restauracją tych grobów”. Por. A. Sternschus, *Dom Jana Matejki*, Kraków 1898, s. 34.

dotyczących innych form ich pozyskiwania¹⁸.

Ważne dla zbieractwa Matejki były również podróże, z których nierzadko przywoził kolejne obiekty do swojej kolekcji. We wrześniu 1872 roku Jan Matejko udał się wspólnie z żoną w podróż na Bliski Wschód, gdzie kilka tygodni przebywał w Konstantynopolu. Był gościem swojego kuzyna Henryka Gropplera, przedsiębiorcy, działacza emigracyjnego oraz kolekcjonera¹⁹. Dom Gropplerów nazywano polską ambasadą w Konstantynopolu, a wielu



3. Zegar, brąz złocony, ornament, Augsburg, I połowa XVII wieku, Johan Otto Halaicher, z kolekcji Jana Matejki, obecnie ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie (fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie).

18 Gorzkowski wspomina prace przy obrazie *Sobieski*. Artysta wykorzystał w przygotowaniach materię, w którą przyoblekł manekina. Opisał tkaninę tymi słowami: „Draperia ta, według twierdzenia Matejki była przez kogoś w uprzednich latach wyjęta trumien spoczywających w kaplicy królewskiej na Wawelu i jemu jako dar przez nieznaną osobę nadesłaną; z pozorów widać, że to była część sukni niewieściej z osoby wielkiego pochodzenia i rodu; artysta nie może jednak domyśleć się osoby ofiarodawcy”. Cyt. za: M. Gorzkowski, *Jan Matejko...*, op.cit., s. 245.

19 „Nie willa, ale pałac co się zowie. Wypada służba i gospodarz rozpromieniony. Wprowadza nas do środka – nie mieszkanie, ale sen wschodni. W całym mieszkaniu nie ma ani jednego zwyczajnego mebla: sofy, krzesła kryte perskimi dywanami, kilimka z Brussy, jedwabiami z Trebizondy; na podłogach kobierce ze wszystkich targów wschodnich, w oknach zasłony indyjskie, a japońszczyzny, a chińszczyzny. Mnie umieszczono w bibliotece, która jest prawdziwym muzeum. We drzwiach portierę kupowane w meczetach, stare, zahaftowane złotem, które pociemniało ze starości, lampy wiszące z meczetów zdobią sufity. A ileż przedmiotów małych a cennych, wykopalisk egipskich, chrząszczów, bożków etc., etc.”, cyt. z listu Henryka Sienkiewicza z 28 października 1886 roku, za: J. Szczublewski, *Sienkiewicz, żywot pisarza*, Warszawa 2006, s. 160.

odwiedzających go dyplomatów, artystów i literatów zachwycało się zgromadzonymi przez właścicieli zbiorami²⁰. Wspólnie z poetą i dyplomata Karolem Brzozowskim Matejko podróżował m.in. po terenach dzisiejszej Syrii. Zaprzyjaźnił się z doktorem Leopoldem Różyckim w Bursie. Duże wrażenie wywarło na Matejce spotkanie ze Stanisławem Chlebowskim, który w owym czasie zajmował stanowisko nadwornego malarza padyszacha Abdul Aziza. Stanisław Chlebowski mieszkający od wielu lat w Turcji był właścicielem cennej kolekcji zabytków sztuki tureckiej. Kolekcjonerzy dokonali wymiany: Chlebowski otrzymał namalowany przez Matejkę w Konstantynopolu obraz *Utopiona w Bosforze*, a Matejko wszedł w posiadanie „kilku kawałków szlachetnych materii”²¹. Podróż przez Peszt, Warnę oraz po terenach Bliskiego Wschodu była dla artysty doskonałą okazją zakupu cennych zabytków rzemiosła artystycznego, broni, tkanin, strojów i biżuterii. Do Krakowa dotarli dzięki pomocy Henryka Gropplera i poręczeniu krakowskiej Akademii Umiejętności²².

Przechowywane w domu przez Matejkę przedmioty dekorowały wnętrza, a także służyły często jako rekwizytornia dla budowanej przez niego scenografii w obrazach – zarówno jego autorstwa, jak i jego uczniów. Leon Wyczółkowski, który w 1877 roku dostał się do „majsterszuli” Matejki i uzyskał również od mistrza mieszkanie oraz pracownię, we wspomnieniach

20 „Dla znawców i amatorów broni, dywanów, haftów i makat wschodnich, willa polska in Bebe-ku ma wartość pierwszorzędnego muzeum; dla piszących o Wschodzie biblioteka jej nieoszacowaną, bo dział orientalny prawie kompletny i rzadkich wydawnictw pełny. Mnóstwo w tym domu rzeczy, wyłowionych nie tylko ze stambulskiego Bazaru, ale ze starych meczetów i domów tureckich; wiele przedmiotów sztuki, majoliki z Brussy, starych fajansów, inkrustacji i t.d., zbieranych nie tylko szczerą ręką, ale i wielkim znawstwem. Od lat trzydziestu kilku prowadzi pan Groppler tę kolekcję z pewnym systemem”, cyt. z: *List IX [w:] Z wycieczki na Wschód. Notatki dziennikarza*, A. Zaleski, Warszawa 1887, s. 488–503, tu: 492.

21 List Stanisława Chlebowskiego do siostr w Krakowie z 23 września 1872 roku pisany w Stambule. Za: M. Szukiewicz, *Stambulski epizod w życiu Matejki [w:] Jan Matejko. Studia i szkice*, Kraków 1938, s. 85–120, tu: 102.

22 Wwożenie obiektów zabytkowych na teren zaboru austriackiego obłożone było wysokim cłem. Nie mogąc sobie pozwolić na opłacenie tegoż, Matejko zwrócił się do krakowskiej Akademii Umiejętności o poręczenie.

pisał o „cennych piętnastowiecznych ornatach i welurach należących do Matejki”²³.

Znany ze swych pasji Matejko otrzymywał zabytkowe przedmioty od przyjaciół, znajomych i wielbicieli swojej twórczości. Seweryna Czajkowska, właścicielka jednej z najcenniejszych w XIX-wiecznym Krakowie kolekcji, podarowała mu kilka przedmiotów²⁴, przyjaciel Izydor Jabłoński przesłał czepec, sekretarz Marian Gorzkowski – żydowski pierścień z XVII wieku, a anonimowy darczyńca – koronę grobową Zygmunta I²⁵. Sława Matejki zbieracza wzrastała. Kiedy w trakcie prac remontowych w krakowskim ratuszu znaleziono przedmioty po istniejącym tam wcześniej więzieniu, powiadomiono o tym malarza i zaoferowano mu ich kupno. Z zachowanej korespondencji wiadomo, że malarz, dokonując zakupów do kolekcji, często konsultował je ze złotnikami (Wacławem Głowackim²⁶ czy Józefem Natęcz-Hakowskim).

23 L. Wyczółkowski, *Listy i wspomnienia* [w:] *Źródła do dziejów sztuki polskiej*, A. Ryszkiewicz (red.), XI, Wrocław 1960, s. 40, 81–82.

24 „Przypominam sobie również recepcję wieczorową, w której uczestniczyli pp. Łepkowscy. Ona córka Libelta, więc oczy nasze ze szczególniejszą uwagą zwracały się na nią. Czytaliśmy właśnie *Dziewicę Orleańską* (rzecz o »miłości ojczyzny«) z młodzieńczym upojeniem. Częstym gościem i przygodnym bywała pani Czajkowska (z Szembeków), osoba w starszym wieku, wielbicielka i dostarczycielka antyków artystycznych, w zamian obdarzona szkicami i rysunkami, nad którymi wpadała w zachwyt doraźny”, cyt. za: S. Serafińska, *Jan Matejko...*, op.cit., s. 469.

25 „Na zamówienie Wydziału krajowego artysta w początkach stycznia, rozpoczął malowania portretu marszałka Sejmu, Mikołaja Zyblikiewicza, 122 x 87 ctm, za cenę, jak zwykle, trzech tysięcy złr. Marszałek przy pozowaniu w pracowni, był ożywiony, paląc cygary dużo rozmawiał, podobała się jemu piękna makata, która jako tło, do jego portretu, wybrana została; a gdy się wszczęła rozmowa, skąd artysta dostał tak piękną makatę, to Matejko opowiedział, całą jej dziwną historię. W roku 1871 ktoś mi, bezimiennie, rzekł, przysłał pudełko, w którym po otwarciu go, ze zdziwieniem znalazłem: srebrną królewską koronę, jedwabną poduszkę, berło, oraz kawałek bardzo pięknej materyi, prawdopodobnie z jakiejś królewskiej sukni; zdaje mi się, że wszystkie te przedmioty, były przez kogoś wyjęte, z jakiejś trumny, na zamku królewskim, lecz kto to uczynił i kiedy nie można zgadnąć? To jest ta właśnie makata!”, cyt. za: M. Gorzkowski, *Jan Matejko...*, op.cit., s. 399.

26 „(...) W tej chwili posłałem z gorsetem do Głowackiego jubilera, bo do niego mam więcej zaufania i zresztą znam go lepiej. Czekam zatem odpowiedzi. Napraw-

Ze zdaniem Matejki jako znawcy sztuki liczone się, traktując go często jak konesera. Artysta udzielał konsultacji na przykład Edwardowi Rastawieckiemu, kolekcjonerowi i współautorowi *Wzorów sztuki średniowiecznej w dawnej Polsce, w sprawie pasów polskich*²⁷. Zapraszano go do udziału w komisjach badających zabytki (na co nie zawsze miał czas)²⁸.

W 1873 roku zaproponowano Matejce stanowisko rektora Akademii Sztuk Pięknych w Pradze. Malarz kilkakrotnie odmówił, licząc na pozyskanie opinii publicznej dla idei reaktywacji krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, co urzeczywistniło się zresztą w tym samym roku, a Matejko kierował tą uczelnią przez 20 lat²⁹. Zabiegał o wprowadzenie do edukacji studentów cyklu wykładów z dziejów kultury. Zaprosił do objęcia katedry historii sztuki w Szkole Sztuk Pięknych Konstantego Marię Górskiego – poetę, krytyka, doktora historii sztuki³⁰. Zapewnił uczniom możliwość korzystania z zasobów Gabinetu

dę gorset wielce ładny radbym go zatrzymać, ale moje interesy nieświatne każą się namyślać głęboko aby kupić za 50 florenów”. Z listu Matejki do Floriana Cynka z dnia 7 maja 1875 roku nr IX/3040 MNK. Zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie.

27 List z dnia 4 lutego 1865, za: E. Łepkowski, *Kolekcjonerstwo...*, op.cit., s. 20–21.

28 „Wysłałem list do Halicza, do komisji mającej tam badać miejscowe zabytki, z zawiadomieniem, że Matejko ani należeć ani tam przybyć z powodu gwałtownej i ważnej pracy nie może”, cyt. za: M. Gorzkowski, *Jan Matejko...*, op.cit., s. 254.

29 S. Serafińska, *Jan Matejko...*, op.cit., s. 413.

30 We wspomnieniach Pii Górskiej, siostry Konstantego Górskiego, krytyka sztuki, możemy przeczytać adnotację świadczącą o szerokich horyzontach Jana Matejki i jego – jak na owe czasy – nowatorskie rozumienie sztuki. Nie należy jednak przypisywać Matejce jedynie hołdowania idei *gesamtkunstwerku*. „Wspomniałem o dwóch owoczesnych i może najwybitniejszych uczniach Szkoły Sztuk Pięknych; nic dziwnego, że pisząc o nich pomyślałem też o królującym nad Szkołą i nad Krakowem samotnym i wielkim Matejce. Z tym ostatnim mój brat zbliżył się w 1892 roku, ale w sposób dość niespodziewany. Rzecz była charakterystyczna i dowodząca o niespodziewanej w tym wypadku szerokości Matejkowskich poglądów na sztukę i jej nauczanie. Tak się złożyło, że mój brat, który był z zamiłowania i fachu historykiem sztuki, znał bardzo niewiele krakowskiego mistrza. Spotkał go przełotnie, słyszał – o ile pamiętam – że Matejko chwalił raz jego artykuł z dziedziny plastyki, ale na tym koniec. W latach 1891–2 Kocio został krytykiem teatralnym »Czasu« i napisał szereg entuzjastycznych recenzji. O Modrzejewskiej w roli Damy

Archeologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego. Dzięki niemu zarządzający gabinetem profesor Józef Łepkowski zgodził się udzielać wykładów „o za-
bytkach domowej przeszłości, strojach uzbrojeniu, sprzętach etc.” (notatka
zachowana w rękopisach Jana Matejki)³¹. Pod koniec XIX wieku Kraków zy-
skał cenne zbiory muzealne, ponieważ na terenie miasta znalazło siedzibę
najstarsze muzeum polskie – zbiory puławskie przeniesione w 1876 roku
przez Władysława Czarторыskiego do Krakowa³². Traktowano je jak zakład

Kameliowej, Marii Stuart i Adrianny Lecouvreur. Recenzje zawierały nie tylko ocenę
gry aktorów, ale i rozliczne zdania dotyczące się ogólnych zagadnień sztuki, realizmu,
wartości kompozycyjnych i czaru poezji. Myślę, że gdyby się dziś ukazały w prasie,
nazwano by je raczej esejami niż krytykami w ścisłym tego słowa znaczeniu. Otóż
zdarzyło się wkrótce po cyklu recenzji o Modrzejewskiej, że mój brat spotkał się
z Matejką, czy też dostał wezwanie aby do niego zajść. Mistrz rozmawiał z nim
przyjaźnie i długo, wypytywał go o dotychczasową pracę, chwalił jego artykuły. Ale
nie dość na tym, po chwili zaproponował mu objęcie katedry Historii Sztuki w Szko-
le Sztuk Pięknych! Mój brat przyjął tę propozycję z wielkim zadowoleniem, lecz
w ciągu dalszej rozmowy zapytał z całą szczerością, co skłoniło Matejkę aby jemu,
młodemu człowiekowi mało dotąd znanemu na polu sztuk plastycznych, powie-
rzyć to stanowisko. Wtenczas w mądrych i milczących oczach Matejki przepełnionych
uśmiech i odrzekł, że zdecydował się na to głównie czytając recenzje o Modrze-
jewskiej. Jak to o Modrzejewskiej? – pomyślał ze zdumieniem Kocio – to przecież
dziedzina teatru... Ale Matejko, ten Matejko, o którym twierdzono, że jest ciasnym
fanatykiem, był widocznie innego zdania. Uważał w tej chwili, że dziedzina sztuki
jest jedna i o nią mu najbardziej chodziło”, cyt. za: P. Górską, *Paleta i pióro. Wspom-
nienia*, Kraków 1956, s. 37–38.

31 Teki akt dotyczące dziejów Szkoły Sztuk Pięknych z lat 1873–1893, złożona
z części zawierających bruliony pism, nr inw. IX/3480 zbiory Muzeum Narodowego
w Krakowie.

32 W 1801 roku otwarto Świątynię Sybilli w Puławach – prywatne muzeum za-
łożone przez księżnę Izabelę Czarторыską, małżonkę księcia Adama Kazimierza
Czarторыskiego. Zbiory puławskie uległy częściowemu rozproszeniu i zniszczeniu
po upadku powstania listopadowego w 1831 roku i konfiskacie majątku Czarторы-
skich przez Rosjan, większość jednak udało się uchronić i następnie przewieźć do
Paryża do Hotelu Lambert. W 1870 roku książe Władysław Czarторыski zdecydo-
wał o przeniesieniu zbiorów do Krakowa, gdzie ostatecznie trafiły w roku 1876.
W tym samym roku Czarторыscy przekazali również swój wielki księgozbiór do



4. Czepiec „szpanier arbajt”, XVIII wiek, z kolekcji Jana Matejki, obecnie ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie (fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie).

naukowy, miejsce dla studentów i badaczy. Matejko nawiązał żywy kontakt z ówczesnym właścicielem zbiorów Władysławem Czarotoryskim, który zdając sobie sprawę z niezwykłego talentu artysty, udostępnił mu kolekcję. W listach zachowały się spisy przedmiotów, które Matejko pożyczał ze zbiorów do swojej pracowni³³.

Wspólnie z żoną w 1878 roku Matejko wyjechał do Włoch. Przebywał w Trieście, Wenecji, Neapolu, Padwie, Bolonii i Florencji. Zwiedzał nie tylko zabytki architektury, ale również skarbcze uniwersyteckie, biblioteki i antykwariaty. Podróż ta wzbogaciła także zbiory kolekcjonerskie artysty³⁴ i gabinet stworzony przez dyrektora w Szkole Sztuk Pięknych.

Już w 1873 roku Jan Matejko wspólnie z Władysławem Łuszczkiewiczem założył Towarzystwo Wzajemnej Pomocy Artystów, które w programie swojego

użytku publicznego w Krakowie (Biblioteka Czarotoryskich). Za: D. Dec, J. Wałek, *Galeria malarstwa europejskiego* (katalog Muzeum Narodowego w Krakowie), Kraków 2009, s. 8–9.

33 Z. Żygulski jun., *Uzbrojenie w Hołdzie Pruskim Matejki*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” 1957, III, s. 21–64, tu: 26–28.

34 „(...) Zrobiłem tu wielkie głupstwo, kupiłem za kilka milionów mebli... Signorowi Rietti, antykwariuszowi zapłaciłem tu 1000 franków, resztę zaś zwrócę po powrocie do Krakowa, to jest gdy odbiorę rzeczy kupione od niego... Drobiazgi niektóre wysłane stąd zatrzymać proszę bez pokazywania komu bądź, również jak ornat przeznaczony do Pleszowa. Dla szkoły chcę jutro wziąć 100 fotografii z tutejszej galerii obrazów, wydam więc znowu trochę pieniędzy...”. List Jana Matejki do Mariana Gorzkowskiego z 20 listopada 1878 roku publikowany w: M. Gorzkowski, *Jan Matejko...*, op.cit., s. 180.

działania poza wsparciem finansowym dla potrzebujących twórców miało również organizowanie wystaw i odczytów oraz pośredniczenie w sprzedaży dzieł sztuki.

Malarz, który już od czasów studenckich odwiedzał wiele muzeów europejskich³⁵, zapewne rozumiał i pochwalał potrzebę stworzenia takiej placówki w Krakowie. Powstanie w Krakowie Muzeum Narodowego zainicjował prezydent miasta Józef Dietl. W roku 1871, przy okazji dyskusji dotyczących odnowienia budynku Sukiennic, zrodziła się idea założenia w salach pierwszego piętra muzeum. Podczas jubileuszu Józefa Ignacego Kraszewskiego odbywającego się w Sukiennicach malarz Henryk Siemiradzki ofiarował społeczeństwu swój obraz *Pochodnie Nerona*, dając początek przyszłym zbiorom muzealnym. Wielu artystów zebranych na jubileuszu zgłosiło swój akces do tej inicjatywy. Rada miejska powołała do życia komitet obywatelski dla spraw muzealnych, w którym zasiadali m.in. profesor Marian Sokołowski, Władysław Łuszczkiewicz i Stanisław Tarnowski. W skład komitetu wchodził członkowie nominowani oraz wybierani artyści. W praktyce zajmował się tymi sprawami wyłoniony spośród jego członków wydział muzealny, któremu Jan Matejko przewodniczył od 27 lipca 1883 roku aż do swej śmierci w roku 1893. Artysta wszedł do komitetu w połowie 1883 roku i uczestniczył w obradach, zajmując się od razu ważniejszymi sprawami instytucji, a także tymi dotyczącymi wyboru dyrektora nowo powstałej placówki. Jako przewodniczący wydziału Matejko wysunął kandydaturę profesora Łuszczkiewicza na stanowisko dyrektora muzeum, który tę funkcję sprawował przez 17 lat³⁶.

Matejko szczególnie interesował się uzupełnianiem zbiorów muzealnych. Wspólnie z historykiem sztuki, profesorem Marianem Sokołowskim zabiegali o pozyskiwanie do muzeum zabytków rzemiosła artystycznego. Artysta stawiał wysokie wymagania ekspozycji muzealnej pełniącej – według niego – rolę edukacyjną i wyrabiającą poczucie piękna. Jednocześnie doceniał znaczenie zabytków o mniejszej wartości artystycznej, ale

35 Oprócz wymienionych powyżej muzeów, które odwiedził Matejko, zachowała się również jego relacja z wizyt w galeriach i muzeach Wiednia, gdzie uwagę artysty przyciągnęła przede wszystkim kolekcja uzbrojenia w Zbrojowni Habsburgów. Por. S. Serafińska, *Jan Matejko...*, op.cit., s. 164.

36 M. Rzepińska, *Władysław Łuszczkiewicz...*, op.cit., s. 19.



5. Ornat, aksamit, płótno, adamaszek, XVI wiek, z kolekcji Jana Matejki, obecnie ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie (fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie).

mogących przedstawiać cenny materiał do badań. W okresie kadencji Matejki zaczęto także formować działy zbiorów³⁷. Marian Sokołowski, z którym Matejko współpracował, był pomysłodawcą pozyskania zabytków pochodzących z kościołów Małopolski oraz nabywania zabytków związanych z działalnością cechów krakowskich. Wiele uwagi poświęcał Matejko uzupełnianiu galerii obrazami współczesnych mu artystów³⁸. Jako przewodniczący wydziału muzealnego odmawiał wyrażenia zgody na zakup w przypadku, gdy wniosek dyrekcji muzeum dotyczył nieznanego mu obrazu, nieprzedstawionego w oryginale lub co najmniej w postaci dokładnych fotografii. Interesował się również problemami konserwacji obiektów muzealnych,

co omawiano wówczas na posiedzeniach wydziału³⁹. Malarz przekazał ze swych zbiorów do muzeum krucyfiks z Wiśnicza z 1500 roku, obraz ze szkoły Łukasza Cranacha *Lukrecja* oraz medal pamiątkowy z czasów Stanisława Augusta. W początkach istnienia Muzeum Narodowe nie posiadało na własność żadnych dzieł Matejki. Ze składek narodu jako pierwszy zakupiono obraz *Kościuszko pod Racławicami*. W kolejnych latach pozyskano w depozyt dzięki poparciu Matejki *Wernyhorę* i *Zamojskie-*

37 A. Kopff, *Pierwsze lata Muzeum Narodowego w Krakowie*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” 1956, IV, s. 282–287.

38 „(...) Matejko był pierwszą osobą w zebraniach, w rzeczach sztuki głos jego stanowczy...”, cyt. za: W. Łuszczkiewicz, *Jan Matejko*, „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne” 1893, nr 4, szp. 97.

39 A. Kopff, *Rola Matejki w dziejach Muzeum Narodowego*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” 1957, t. III, s. 14.

go pod Byczyną, a także *Hołd pruski* darowany uprzednio przez artystę do zbiorów wawelskich. Dla podkreślenia roli Matejki w dziejach muzealnictwa krakowskiego warto przywołać słowa wystosowane przez Zarząd Muzeum Narodowego w Krakowie po śmierci Jana Matejki zawarte w sprawozdaniu za rok 1893: „(...) pełnił on ten obowiązek obywatelski, zawsze gotów do służby, cieszący się nabytkami, wskazujący co należy zakupić, a wielkością swego imienia, budzący powagę i uszanowanie dla naszej instytucji. Braknie nam tego serca, tego wielkiego artysty i niezrównanego obywatela”⁴⁰.

Malarz pozostający w konflikcie z władzami Krakowa⁴¹, zmęczony walką o krakowskie zabytki, próbował zabezpieczyć swoją prywatną kolekcję, szczególnie obawiając się jej rozproszenia. Zwrócił się wówczas listownie do Wydziału Krajowego, oferując sprzedaż swoich zbiorów i umieszczenie ich w którymś z muzeów we Lwowie lub w Krakowie⁴². 1 listopada 1893 roku

40 *Sprawozdanie Zarządu Muzeum Narodowego za rok 1893*, Kraków 1894, s. 9.

41 Wielokrotnie Matejko występował w obronie zabytków Krakowa. W 1878 roku dzięki jego działalności zachowano ołtarz w katedrze wawelskiej. Kiedy mimo protestów Matejki zaburzono zabytkowy kościół i szpital św. Ducha, aby wybudować w tym miejscu teatr miejski, rozgoryczony artysta odesłał radzie miejskiej dyplom Honorowego Obywatela Krakowa.

42 „Zbierając od dawna, jeszcze od rozpoczęcia na tle dziejowych wypadków prac moich malarskich, różne zabytki przeszłości, które przeważnie miały związek z historią kraju naszego i przyczyniły się do wyświecenia artystycznego ruchu w najrozmaitszym kierunku, miałem sposobność, a nieraz bardzo szczęśliwe zdarzenia, zgromadzić ważne i obfite źródło tychże zabytków z różnych epok starożytności (...) Wszystkie te zbiory stanowią jakby główną podstawę, przeznaczoną do muzealnych w kraju naszym, zbiorów. Ujęte w całość i umieszczone razem, mogłyby one zaciekawiać nie tylko tych wszystkich, którzy dziejami przeszłości trudnią się, lecz nawet i cały wykształcony ogół społeczeństwa naszego. Zbiór ten gromadził się u mnie latami, a nie tylko pewna moja wprawa oraz wiedza w doborze i ocenianiu wartości tychże zabytków, lecz nadto szczęśliwe w różnych czasach zdarzenia i okoliczności, które nie łatwo i nie zawsze nastroczają się stały się powodem, że mając dawniej nieco pieniędzy mogłem te zbiory kupować, zgromadzać i dotąd starannie je przechowywać u siebie. Ocknąwszy się jednak w starych już latach i osłabiony na zdrowiu, bałbym się, aby zbiór ten, z tyloletnim mozołem i kosztem nagromadzony, nie stracił na znaczeniu nie został rozproszony, albo częściowo po różnych miejscach porozdzielany, jak to się stało z niejednymi już zbiorami w na-

Jan Matejko zmarł w swoim domu rodzinnym. Za najlepszą formę uczczenia jego działalności uznano w Krakowie utworzenie muzeum biograficznego artysty. Dzięki ofiarności społeczeństwa dom został odkupiony od spadkobierców, nabyto również część zgromadzonych przez niego zbiorów. Zachowały się trzy spisy sporządzone przez Towarzystwo im. Jana Matejki⁴³. Pierwszy obejmuje szczegółowe wyliczenia obiektów i ich cenę: „okrycia głowy, obuwie rękawice i rękawy, przedmioty z metalu i kosztowności, zbroje i rzędy końskie, suknie, tkaniny, skrawki i drobniejsze części stroju, rozmaitości, dodatek”⁴⁴. W 1898 roku dzięki Towarzystwu im. Jana Matejki otwarto dla publiczności Dom Matejki. Rada Miasta Krakowa w 1904 roku przekazała muzeum biograficzne jako oddział pod opiekę Muzeum Narodowego w Krakowie. Kolekcja artysty zawsze była ważnym elementem ekspozycji muzeum mu poświęconego.

W tekście pokrótce scharakteryzowałam działalność kolekcjonerską Matejki. Dzięki ogromnej intuicji „znawcy-antykwariusza” zgromadził on unikatowe zabytki. Do tej spuścizny należy m.in. jeden z najcenniejszych zespołów w Polsce związanych ze strojem żydowskim z przełomu wieków XVII i XVIII. Niezwykle bogate są zbiory etnograficzne pochodzące z różnych regionów Europy oraz zabytki rzemiosła artystycznego. Na uwagę zasługują także liczący kilkadziesiąt sztuk zespół szat i paramentów liturgicznych, z których najstarsze obiekty są datowane na koniec XV wieku, oraz pamiątki związane z polską historią. Matejko nadał swojej kolekcji misję – muzeum dla wszystkich.

szym kraju (...) Byłoby dla mnie porządane aby Wysoki Wydział Krajowy nabył te moje zbiory dla muzeum ossolińskich lub dla innego...”, cytat z odpisu pisma dyrekcji C.K. Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie z dnia 11 czerwca 1893 roku, l. 3774 do Wydziału Krajowego. Pismo znajduje w zbiorach Domu Jana Matejki, oddz. MNK.

43 Pozostałe dwa spisy są to przepisane na nowo wersje pierwszego inwentarza przedmiotów po Janie Matejce – dotyczą jego prywatnej kolekcji oraz przedmiotów po artyście (nagród i odznaczeń, które otrzymał).

44 *Spis przedmiotów zakupionych przez Komitet ku uczczeniu zasług ś. p. Jana Matejki do Muzeum Jego Imienia*, nr inw. IX/3432 MNK, s. 1–25.

MUZEALIZACJA. PROJEKT NARODOWOTWÓRCZY MIĘDZY TOWARZYSTWEM A UNIWERSYTYTEM¹

W artykule chciałabym zaprezentować przykłady, na podstawie których można zaobserwować, na czym polegał i jak postępował proces muzealizacji w środowisku współzałożycieli dwóch warszawskich instytucji – Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk i Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego – w pierwszej ćwierci XIX wieku. Przyglądając się wybranej problematyce związanej z reorganizacją muzealnictwa warszawskiego, skupię uwagę na: Janie Chrzycielu Albertrandim, Janie Pawle Woroniczu, Stanisławie Staszicu i Stanisławie Kostce Potockim. Moim celem jest wskazanie na kluczową rolę wzajemnych relacji między muzealnictwem, kolekcjonerstwem i kulturą języka polskiego w powstawaniu nowoczesnej wspólnoty narodowej w Polsce², a przy okazji wprowadzenie tejże problematyki w europejski kontekst.

* * *

„Muzealizacja” to termin wyjaśniany rozmaicie i interpretowany na kilka sposobów³. Chodzi w nim o działania twórcze mające na celu nadawanie przedmiotom nowych znaczeń w konsekwencji włączania ich w nowe konteksty sytuacyjne. Dzieje tej praktyki sięgają antyku – funkcji rzeczy w rzymskiej kulturze prawnej. Rzecz (*res*)⁴, czyli wszystko, co istnieje w naturze

1 Artykuł powstał podczas realizacji grantu doktorskiego NCN „Preludium” 2011/01/N/HS2/04672 pt. *Oświeceniowa koncepcja muzeum na przykładzie donacji Stanisława Kostki Potockiego dla Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego* prowadzonego na Uniwersytecie Warszawskim w latach 2011–2012.

2 Zob. M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Gdańsk 2001, s. 9. Zob. też: U. Augustyniak, *Konflikt czy współpraca? [w:] Między monarchią a demokracją. Studia z dziejów Polski XV–XVIII wieku*, A. Sucheni-Grabowska, M. Żaryn (red.), Warszawa 1994, s. 397; A. Walicki, *Idea narodu w polskiej myśli oświeceniowej*, Warszawa 2000.

3 F. Mairesse, *Muséalisation [w:] Dictionnaire Encyclopédique De Muséologie*, A. Desvallees, F. Mairesse (dir.), Paris 2011, s. 251–269.

4 Słownikowe znaczenie terminu „res, rei” obejmuje: „1. mienie, majątek, posiadłość, własność; 2. rzecz, przedmiot; 3. przedmiot majątkowy; 4. przedmiot sporu;

– sformułowanie używane w rzymskich tekstach literackich i inskrypcjach oraz języku potocznym – uczyniono przedmiotem prawa regulującego użytkowanie: rzecz jest przedmiotem własności, może być przedmiotem udziału wielu osób w zależności od cech i statusu prawnego⁵. Rzeczom w antyku nadawano funkcję narzędzia komunikacji człowieka z otoczeniem. Wykorzystując je do porządkowania i przekształcania świata, wprowadzano w przestrzeń kodyfikacji, krytycznego dyskursu, a wreszcie – w projekty administracji państwem.

Przedmioty, ze względu na funkcje i znaczenia, na długo przed nastaniem ery nowożytnej zaczęły inspirować procesy konsolidacyjne i państwowotwórcze⁶. Zwyczajowy międzypokoleniowy przekaz, że w wytypowanych przedmiotach znajdują się nie tylko pojęcia, ale też sens wspólnej własności definiujący i spajający więzi międzyludzkie, z czasem stał się dziedzictwem: faktem religijnym, monarchicznym, rodowym, narodowym, administracyjnym i przedmiotem naukowych dociekań. Dziedzictwo – na

5. czyn, czynność; 6. korzyść, zysk, pożytek; 7. powód, przyczyna; 8. sprawa sądowa, będąca przedmiotem sporu sądowego; 9. istota rzeczy, rzecz sama, fakt, rzeczywistość; 10. stan rzeczy, postać, położenie rzeczy, stosunki, okoliczności; 11. sprawa, interes; 12. powód, przyczyna”, J. Pieńkos, *Słownik łacińsko-polski łacina w nauce i kulturze. Nauki humanistyczne i społeczne, prawo rzymskie i kanoniczne, teologiczne słownictwo kościelne, sentencje, maksymy, aforyzmy, paremie*, Warszawa 1996, s. 361–364, tu: 361. Zob. też: W. Dajczak, *Rzymska res incorporalis a kształtowanie się pojęć „rzeczy” i „przedmiotu praw rzeczowych” w europejskiej nauce prawa prywatnego*, Poznań 2007, s. 23–42, tu: 24.

5 W. Litewski, *Rzymskie prawo prywatne*, Warszawa 1995, s. 196; M. Kuryłowicz, A. Wiliński, *Rzymskie prawo prywatne. Zarys wykładu*, Kraków 2001, s. 201.

6 K. Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise – Chicago XIII^e – XX^e siècle*, Paris 2003, s. 7–16 i nast.; Ch. Gosden, *What Do Object Want?*, „Journal of Archaeological Method and Theory” 2005, Vol. 12, No. 3, s. 193–211; T. Dant, *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej: wartości, działania, style życia*, J. Barański (tłum.), Kraków 2007, oraz godne polecenia studium: P. Falguières, *Les inventeurs des choses. Enquêtes sur les arts et naissance d'une science de l'homme dans les cabinets du XVI^e siècle* [w:] *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly („Les actes»), 2009, [En ligne], mis en ligne le 28 juillet 2009, Consulté le 21 septembre 2014; <http://actesbranly.revues.org/94>, porównaj: *Do rzeczy! Szkice kulturoznawcze*, J. Małczyński, R. Tańczuk (red.), Wrocław 2011, s. 7–8.

początku fenomen, później definicja prawna – ewoluowało w perspektywie historycznej⁷. Zreorganizowany dorobek materialny i niematerialny zaczęto separować i użytkować w przestrzeni publicznej, w różny sposób eksploatując nowożytnie muzealnictwo⁸. W XIX wieku, m.in. pod wpływem recepcji rzymskiej spuścizny prawnej⁹, te tradycje wprowadzono na szeroką skalę (różnym trybem) do edukacji pod mecenatem państwa: do instytucji zakładanych na podłożu muzealnictwa, a nastawionych na modelowanie człowieczeństwa i zorganizowane kształcenie kierowniczych kadr administracyjnych. Edukację i naukę, ponieważ uważano je za fundament organizacji ustrojowo-prawnej nowoczesnego państwa, utożsamiano z nauczaniem rozumnych zasad konsumpcjonizmu¹⁰, a zarazem

7 B.G. Trigger, *A History of Archeological Thought*, Cambridge 2006, s. 80–165, tu: 121–138; K. Tilmans, F. Van Vree, J.M. Winter (eds.), *Performing the Past: Memory, History, and Identity in Modern Europe*, Amsterdam 2010, s. 11–32.

8 Proces ten przedstawiano z kilku perspektyw, np.: P. Rasse, *Les musées à la lumière de l'espace public. Histoire, evolution, enjeux*, Paris 1999, s. 11–16 i nast.; N. Coquery, *L'espace du pouvoir. De la demeure privée à l'édifice public Paris 1700–1790*, Paris 2000, s. 7–12; J.-M. Leniaud, *Les archipels du passé. Le patrimoine et son histoire*, Paris 2002, s. 7–23 i nast.; N. Heinich, *La fabrique du patrimoine. «De la cathédrale à la petite cuillère»*, Paris 2009, s. 15–32 i nast.; M. Melot, *Mirabilia Essai sur l'inventaire général du patrimoine culturel*, Paris 2012, s. 7–14 i nast.

9 Chodzi o szeroką interpretację filozoficznych podstaw prawotwórstwa. Prawotwórstwo przyczyniło się do postawienia, analizy i normalizacji relacji jednostki i państwa: „Prawo rzymskie było tutaj rozumiane jako idea, pod którą można podkładać rozmaite wartości, w zależności od tego, co pragnie odnaleźć w »prawie rzymskim« osoba używająca tego terminu”. Tego rodzaju rolę porządkującą w Europie po 1800 roku przypisuje się oddziaływaniu Kodeksu Napoleona (1804), zob. W. Wołodkiewicz, *Europa i prawo rzymskie. Szkice z historii europejskiej kultury prawnej*, Warszawa 2009, s. 13; *Kodeks Napoleona. Kodeks cywilny Królestwa Polskiego. Kodeks zobowiązań i inne przepisy obowiązujące w województwach centralnych*, A. Mączyński (wstęp), Warszawa 2008, s. 7–14.

10 Zob. K. Wrońska, *Pedagogika klasycznego liberalizmu w dwugłosie John Locke i John Stuart Mill*, Kraków 2012, s. 107–133, szeroko: A. Bermingham, J. Brewer, *The Consumption of Culture 1600–1800. Image, Object, Text*, London – New York 1997, s. 1–20.

traktowano jako narzędzie służące kreowaniu narodowości¹¹. Wielką rolę w procesie instytucjonalizacji edukacji i nauki, a przez to autonomizacji jednostki ludzkiej i wspólnot narodowych, odegrały ruchy społeczne wokół towarzystw i gabinetów, gdyż organizowały się one wokół roli przedmiotu w kulturze.

Brytyjskie wzory: towarzystwo i gabinet

Przykładów odsłaniających splątane korzenie sytuacji z początku XIX wieku jest wiele. Na uwagę zasługują dzieje dwóch nowożytnych kolekcji gabinetowych: londyńskiego Royal Society utworzonego w 1660 roku (do czasu przeniesienia go do British Museum w 1781 roku) oraz Society Antiquaries w latach 1707–1751, którego działacze byli powiązani z Uniwersytetem Oksfordzkim¹². Kolekcje te powstały w obrębie ruchu społecznego antykwaryusza sięgającego XVI wieku¹³. Przypadek samego tylko brytyjskiego Royal Society – ze wszech miar szczególny – w pierwszym etapie, tj. do jego pierwszej reorganizacji w 1666 roku¹⁴, polegał na strategicznym wykorzystaniu kolekcji, tzw. Repozytorium, do urzeczywist-

11 M. Szczaniecki, *Powszechna historia państwa i prawa*, K. Sójka-Zielińska (oprac.), Warszawa 1998, s. 524–526; J. Malec, D. Malec, *Historia administracji i myśli administracyjnej*, Kraków 2003, s. 15 i nast., porównaj: E. Bergvelt, D.J. Meijers, *Napoleon's legacy: the rise of national museums in Europe, 1794–1830*, Berlin 2009.

12 Ch. Baker, *Talman, Aldrich, and the Oxford Virtuosi* [w:] John Talman. *An Early-Eighteenth-Century Connoisseur*, C.M. Sicca (ed.), Yale 2008, s. 269–285.

13 A. MacGregor, *Forming an Identity: The Early Society and its Context, 1707–1751* [w:] *Visions of antiquity. The Society of Antiquaries of London, 1707–2007*, S.M. Pearce (ed.), London 2007, s. 45–73.

14 W 1666 roku Society wchłonęło gabinet Roberta Huberta. Tenże gabinet usystematyzowany przez Nehemiaha Grewa opublikowano w woluminie *Museum Regalis Societatis* (1681), zob. J. MacClellan, *Science Reorganized: Scientific Societies in the Eighteenth Century*, New York 1985, s. 24 i nast.; A. MacGregor, *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, New Haven 2007, s. 40.

nienia teorii Francisca Bacona. Założycielom chodziło o zmanifestowanie związków nauki i kolekcjonerstwa, potwierdzenie przynależności do empirycznej tradycji filozoficznej, a także wprowadzenie tych reguł w życie społeczne¹⁵. Powiązania antykwaryzmu z filozofią naturalną i etyką w badaniach nad przeszłością, skumulowane w ideałach powrotu do źródeł realizowanych w programie Antiquarian Societies, przyczyniły się do zastosowania kolekcjonerstwa i edytorstwa ilustrowanego do badań historycznych: odkrycia dawnych Brytów, Anglosasów, relacji między Rzymianami a Brytami, zmiany stosunku do średniowiecza¹⁶. Z inspiracji tychże elitarnych ruchów amatorów i antykwariuszy od drugiej połowy XVIII wieku przekształcono wiedzę w fakt społeczny oraz ją skomercjonalizowano. Ich zasługą było także utworzenie publicznej przestrzeni dostępu do niej, m.in. za pośrednictwem demonstracji gromadzonych przedmiotów oraz ilustrowanego edytorstwa. Sięgnijmy do kolejnego przykładu. Około połowy XVIII wieku na podłożu konsumpcjonizmu klasy średniej¹⁷ formowała się idea publicznego British Museum w Montagu House sir Hansa Sloane'a, otwartego dla publiczności w 1755 roku¹⁸. Założkiem publicznego narodowego muzealnictwa było międzynarodowe środowisko skupione wokół Sloane'a¹⁹ i jego gabinet historii naturalnej. Sloane gabinet stworzył

15 M. Swann, *Curiosities and Text. The Culture of Collecting in Early Modern England*, Philadelphia 2001, s. 8–17 i nast.; A. MacGregor, *Curiosity...*, op.cit., s. 40.

16 S. Piggott, *William Stukelley, An Eighteenth – Century Antiquary*, Revised and enlarged edition with 44 illustration, New York 1985, s. 79–109; R. Sweet, *Antiquaries. The Discovery of the Past in Eighteenth –Century Britain*, Hambeldon and London, London – New York 2004, s. XIII–XXII.

17 N. McKendrick, J. Brewer, J.H. Plumb, *The birth of a consumer society: the commercialization of eighteenth-century England*, Indiana University 1982, s. 9 i nast.

18 A. MacGregor (ed.), *Sir Hans Sloane. Collector, Scientist, Antiquary, Founding Father of the British Museum*, London 1994, s. 11–44; D.M. Willson, *The British Museum. A History*, London 2002, s. 11–14 oraz 21–24.

19 E. Jorink, *Hans Sloane and the Dutch Connection (Witsen, Ruysch, Vincent, Merian and Boerhaave) [w:] From Books to Bezoars. Selected papers from a an international conference devoted to Sir Hans Sloane (1660–1753), physician, naturalist and collector*, A. Walker (ed.), London 2013; D.M. Wilson, *The British Museum. A history*, London 2002, s. 11–34 i nast.

podczas reorganizacji kolekcji osobliwości i pod wpływem fascynacji filozofią naturalną. Kulturotwórcza funkcja gabinetu polegała na tym, że ze zderzenia osobliwości i filozofii naturalnej ewoluowały inne dziedziny wiedzy, m.in. fizyka, chemia, mechanika i sztuka²⁰.

Konsekwencje reorganizacji kultury gabinetowej były różne²¹. Przekonuje nas o tym William Hogarth. W dydaktycznym cyklu *Marriage à-la-mode* wprowadził on model gabinetu osobliwości w krytyczny dyskurs na temat roli kultury materialnej i filozofii poznania w społeczeństwie Brytyjczyków. Hogarth, wywołując debatę nad kształtem współczesnej szkoły narodowej w Wielkiej Brytanii, zapytał o rolę dziedzictwa gabinetowego we współczesności (il. 1). Pytanie to było ze wszech miar uzasadnione w obliczu złożonej sytuacji charakteryzującej przedmasowe społeczności, a powodowanej wymianą przedmiotów i podróźnictwem na wielką skalę²². Na satyrycznej rycinie z 1744 roku przedstawił on współczesną scenę rodzajową: wizytę młodego małżeństwa u francuskiego szarlatana Monsieur de La Pillule wyspecjalizowanego w leczeniu chorób wenerycznych²³. Odwołał się do flamandzkiej tradycji „obrazów w obrazach” w manierze Willema van

20 J. Golinski, *Science as Public Culture. Chemistry and Enlightenment in Britain, 1760–1820*, Cambridge 1992, s. 129; L.R. Stewart, *The Rise of Public Science: Rhetoric, Technology, and Natural Philosophy in Newtonian Britain, 1660–1750*, Cambridge 1992; I.B. Cohen, *The Newtonian Achievement [w:] The scientific revolution. The Essential Readings*, M. Hellyer (ed.), Wiley 2003, s. 178 i nast.

21 Zob. m.in. G.Ch. Guichard, *Les Amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, Paris 2008, s. 21–52 i nast.; B. Bensaude-Vincent, Ch. Blondel, *Introduction: a science full of shocks, sparks and smells [w:] Science and Spectacle in the European Enlightenment*, B. Bensaude-Vincent, Ashgate 2008, s. 1–10; 1740, *Un Abrégé du Monde. Savoirs et collections autour de Dezallier d'Argenville*, A. Lafont (dir.) (catalogue d'exposition présentée du 4 mai au 27 juillet 2012 à l'Institut National d'Histoire de l'Art, Galerie Colbert, salle Roberto Longhi), Paris 2012, s. 7–24.

22 P.O. Long, *Objects of Art. Objects of Nature. Visual Representation and the Investigation of Nature [w:] Merchants and Marvels. Commerce, Science and Art in Early Modern Europe*, P.H. Smith, P. Findlen (ed.), New York 2002, s. 63–82.

23 Zob. ilustracja 1 w tekście. Rycina według dzieła malarskiego *La Mariage a la mode: chez charlatan*, 1744, olej na płótnie, 69,9 x 90,8 cm, Londyn, National Gallery.



1. Wizyta u szarlatana, B. Baron według W. Hogartha, akwaforta, miedzioryt, 430 x 550 mm (obcięta), Plansza III, *Marriage-à-la-mode*, 1744, Zb. Król. Wol. 396, k. 29, Gabinet Rycin BUW (fot. K. Dąbrowska).

Haechta czy Fransa Franckena młodszego²⁴ oraz ilustrowanego edytorstwa z zakresu muzeografii w duchu prac Ferrante Imperato²⁵ po to, by wnętrzem gabinetu osobliwości, ale wyabstrahowanym z pierwotnych sensów, posłużyć się jako teatralną scenografią w krytycznym komentarzu na temat współczesności. Hogarth wykorzystał zwyczaj gabinetowej wizyty, metodę wizualizacji wiedzy z gabinetów osobliwości, symbolikę osobliwości oraz sam model kolekcjonerstwa do skonstruowania programu polemicznego. Podjął się krytyki zwulgaryzowanej uczoneści bazującej na osobliwościach

24 A. van Suchtelen, B. van Beneden, *Willem van Haecht: Room for Art in 17th-century Antwerp* (catalogue of exhibition in the Rubenshuis in Antwerp and the Mauritshuis in The Hague, 2009–2010), Antwerp – Hague 2010, s. 78–82 i nast.

25 F. Imperato, *Dell'Historia Naturale*, Neapol 1599.

i zabobonie, bezrefleksyjnego konsumpcjonizmu i pogoni za bezrozumnym szczęściem w aurze zbytku i przyjemności. Strukturę wiedzy osadzoną na tradycji wziętej z Pliniusza Młodszego, Arystotelesa i Bacona wykorzystał do wykazania zgubnego wpływu nieroztropnego korzystania z ciekawości i przyjemności na życie społeczne. Jak przystało na moralistę, eksponuje on naukowo-dydaktyczne aspekty kolekcjonerstwa gabinetowego.

Hogarth na kilka sposobów posługuje się ikonografią gabinetu osobliwości. Nie deklaruje tej tradycji, ale dyskutuje z modelem lekcji gabinetowej (pokazu, demonstracji). Na krytycznym studium kolekcji konstruuje status wiedzy opartej nie na wierze i wzroku, ale na racjonalistycznych przesłankach i empiryzmie. Wprowadza tę tradycję w antykwaryczny kontekst miejsca służącego komentarzowi na temat dziejów ludzkiej wiedzy i dziejów nauki we współczesności. Zdystansowanie wobec zastanego wzoru powoduje, że z jednej strony chodzi o zmanifestowanie faktu zużytkowania dorobku na nowych zasadach, z drugiej zaś – o nowe strategie posługiwania się ciekawością, przyjemnością i wiedzą. Wnętrze gabinetu osobliwości staje się metaforyczną przestrzenią reorganizacji kultury ciekawości pod wpływem krytyki, zarazem kostniejąc we wnętrzu brytyjskiego antykwariatu zapowiadające już *Magazyn osobliwości* Charlesa Dickensa. Muzealizacja spuścizny gabinetowej, jej skodyfikowanie i wprowadzenie w użytek na nowych zasadach sprowokowały dystans do kultury gabinetowej i ukierunkowanie kojarzonego z nią konsumpcjonizmu na nowe tory: popularyzacji wiedzy naukowej i edukacji publicznej.

Towarzystwo antykwarystów: zbiór rzeczy

W *Mowie* z 23 listopada 1800 roku Jan Chrzyciel Albertrandi, pierwszy prezes Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk²⁶, wytyczył ramy

26 Kolejni prezesi: Jan Albertrandi (1800–1808), Stanisław Staszic (1808–1825), Julian Ursyn Niemcewicz (1826–1831), po emigracji Niemcewicza w jego zastępstwie Adam Prażmowski (1831–1832). Sekretarzami byli kolejno: Franciszek Ksawery Dmochowski (1800–1802), Józef Kalasanty Szaniawski (1802–1804), Ludwik Osieński (1804–1814), Edward Czarniecki (1814–1824), Łukasz Gołębiowski (1824–1832). Struktura pozostała niezmienna w swoim zrębie do 1814 roku. 27 grudnia 1826 roku

zbiorowości, kryteria członkostwa oraz filary ideowe nowo tworzonego środowiska: „Nayprzymienniejszy ten, i cale okazały widok, tak wielu zacnych i wyborem przymiotów zaszczyconych osób, tu zgromadzonych, chwalebna chęcią natchnionych, przyłożenia wszelkiego starania, przemysłu i pracy; użycia wszelkich nayskuteczniejszych pozwolonych środków, na wsparcie pożytecznych nauk, na utrzymanie w zupełnej żywości światła, którem te krainy w długim czasów przeciągu, szczególniej zaś w wiekach naypozierowniejszych zaiśniały; na pomnożenie nawet, nie tylko świetney postawy z nauk ozdoby nadaney, ale i rzeczywistych, z nich wynikających pożytków”²⁷. Z powyższego cytatu wyłania się projekt konsolidacji środo-

przyjęto podział na 14 sekcji. Organizację Towarzystwa i wykaz członków podają za dwoma opracowaniami pozostającymi w stosunku do siebie w rozdzwiku, zob. E. Aleksandrowska (oprac.), *Towarzystwo Przyjaciół Nauk (1800–1832)* [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, T. Kostkiewiczowa (red.), Wrocław – Warszawa – Kraków 2006, s. 624–628; M. Strutyńska (oprac.), *Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk* [w:] *Słownik polskich towarzystw naukowych*, t. II, *Towarzystwa naukowe i upowszechniające naukę działające w przeszłości na ziemiach polskich*, cz. 1, B. Sordylowa (red. nauk.), B. Krajewska-Tartakowska i inni (oprac.), PAN, Warszawa 1994, s. 116–124 (tam literatura przedmiotu), ostatnio: G.P. Bąbiak, *Sobie, ojczyźnie czy potomności... Wybrane problemy mecenatu kulturalnego elit na ziemiach polskich w XIX wieku*, Warszawa 2010, s. 98–102.

27 W gronie założycieli Towarzystwa znalazło się 30 członków, poza Janem Chrzycielem Albertrandim byli to: Joachim Chreptowicz, Tadeusz Czacki, Adam Kazimierz Czaratoryski, Franciszek Dmochowski, Stanisław Grabowski, Ludwik Szymon Gutkowski, Franciszek Karpiński, Stanisław Kłokocki, Jan Chrzyciel Komarzewski, Ludwik Kropiński, Samuel Bogumił Linde, Tadeusz Matuszewicz, Tadeusz Mostowski, Józef Maksymilian Ossoliński, Marcin Poczobut-Odlanicki, Ignacy i Stanisław Potoccy, Adam Sapieha, Franciszek Scheidt, Józef Sierakowski, Jędrzej Śniadecki, Walenty Sobolewski, Stanisław Sołtyk, Stanisław Staszic, Stanisław Trembecki, Tomasz Twardochlebowicz, Krzysztof Wiesiołowski, Jan Woronicz, Jan Wyleżyński. Pierwsze publiczne posiedzenie Towarzystwa odbyło się 23 listopada 1800 roku. Pierwsza publiczna sesja z konkursem publicznym – 9 maja 1801 roku. Pierwsza protokolowana sesja – 16 października 1802 roku. Towarzystwo początkowo działało w zaborze pruskim. Współpracowało z Krzemieńcem (przez Tadeusza Czackiego) i Wilnem (Joachima Lelewela przyjęto w poczet członków przy trzecim głosowaniu dopiero w 1821 roku). Inspirowało ono organizację innych towarzystw, a najbliższej

wiska wokół zbierania źródeł, spożytkowania dorobku minionych epok na potrzeby nauki i zużytkowania samej nauki z myślą o stworzeniu ponadpaństwowego wyobrażenia narodu, czyli wspólnoty opartej na skodyfikowanym języku, świadomości dziejowej, kulturze wizualnej²⁸. Albertrandi wyraża tę myśl na kilka sposobów w rzeczonyj *Mowie*: „zamiar tego Zgromadzenia główniejszy jest, utrzymanie i pomnożenie nauk, pamiątek, ięzyka, zaszczytów, oświeconych ludzi tego przedtem narodu, którego, lubo imię w rządzie narodów przekreślone wiedzimy, iednak niezglozowanem piątnem na sercach naszych wyryste, w wiekuistey zostawać będzie pamięci”²⁹. Ze słów

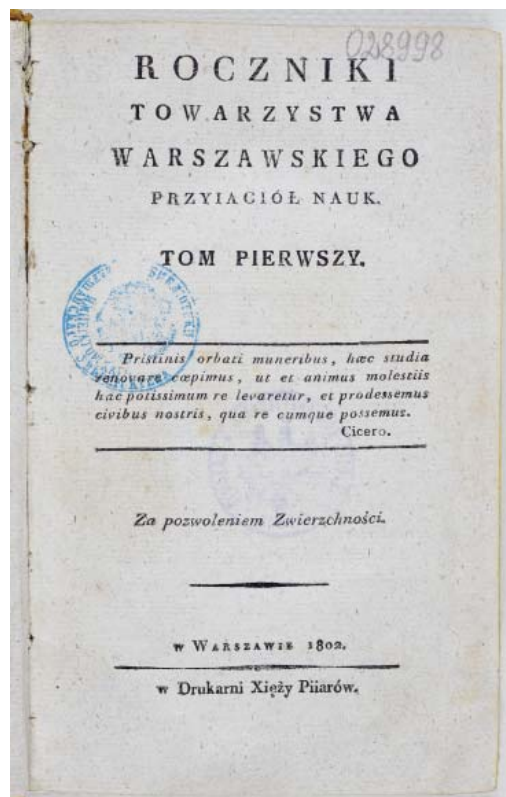
współpracowało z ośrodkiem plockim. Panuje przekonanie, że z jego inspiracji powołano Towarzystwo Naukowe Krakowskie (1815), Lubelskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk (1818) i Towarzystwo Naukowe Płockie (1820). Z pewnością miało ono wpływ na młodzieżowy ruch społeczny (zakładanie asocjacji), zob. *Mowa na pierwszym posiedzeniu Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk, miana przez J. X. Jana Albertrandego, Biskupa Zenopolitańskiego, z woli Zgro madzenia prezydującego, Dnia 23 listopada 1800*, „Roczniki Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk” 1802, t. 1, s. 1–25, tu: 1; B. Suchodolski, *Rola Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w rozwoju kultury polskiej*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Warszawskiego” 1951, r. 63, s. 95–106; D. Rederowa, *Z dziejów Towarzystwa Naukowego Krakowskiego 1815–1872. Karta z organizacji nauki polskiej pod zaborami*, Kraków 1998, s. 15–46; A.M. Stogowska, *Rola intelektualna i kulturotwórcza Towarzystwa naukowego Płockiego w latach 1820–1830, 1907–1939*, Płock 1998, s. 7–18 i nast.; B.Z. Kukulski, *Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Lublinie na tle epoki 1818–1830*, Lublin 1938; M. Welna-Adrianek, *Instytut Bibliopoliczny pierwsza biblioteka publiczna Lublina (1811–1813)*, „Roczniki Biblioteczne” 1968, r. 12, s. 189–221; J. Kurjata (oprac.), *Komisja Archeologiczna Wileńska [w:] Słownik Polskich Towarzystw Naukowych*, tom. II, cz. 2, B. Sordylowa-Tartakowska (oprac. nauk.), B. Krajewska-Tartakowska i inni (oprac.), Warszawa 1994, s. 66–68; H. Ilgiewicz, *Wileńskie towarzystwa i instytucje naukowe w XIX wieku*, Toruń 2005, s. 105–146, tu: 123–126.

28 Porównaj: Ł. Sommer, *Mowa ojców potrzebna od zaraz. Fińskie spory o język narodowy w pierwszej połowie XIX wieku*, Warszawa 2009, s. 13–76.

29 *Mowa na pierwszym posiedzeniu...*, op.cit., s. 2. Zob. też: *Zagajenie Posiedzenia publicznego Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk, w dniu 30 Kwietnia 1816 roku, przez Stan. Staszica Prezesa tegoż Towarzystwa*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk” 1817, t. 11, s. 325–334, tu: 326–327.

Albertrandiego wynika szeroki, a przy tym niejasny program gromadzenia i ochrony wszelkich przedmiotów – materialnych i niematerialnych oznak przeszłości, świadectw niegdyśszej świetności. Program tym trudniejszy w interpretacji, że postulatyczny i stwórczy zarazem. Chodzi w nim o zbudowanie podstaw narodowej tożsamości bazującej na zbiorze wyobrażeń przedmiotów i pamięci o przedmiotach: „Im się albowiem bardziej takowe uwagi i słodkich pamiątek obrazy na myśli anują, tem łatwiej ściśle z nimi spoione zgasły autokracji wskrzeszą wspomnienie, a ranę upłynnych wieków powłoką jeszcze niezarusłą drażniąc, trwogi niejakkiej, te przynajmniej umysły nabawiają, które

wzrostu i zachowania wybornych nauk nadzieję, nierozdzielny związek z posiadaniem one narodowego zaszczytu łączą”³⁰. Albertrandi wskazuje na dwojakiego rodzaju rolę zbieractwa pamiątek przeszłości w Towarzy-



2. „Roczniki Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk”, t. I, Warszawa 1802, karta tytułowa, Gabinet Zbiorów XIX wieku BUW (fot. K. Dąbrowska).

30 „Charakterystyczną cechą jest różnorodność nazw używanych przy powoływaniu tych instytucji społecznego ruchu naukowego; tak więc, obok najpowszechniejszej: »towarzystwo«, czy »stowarzyszenie«, spotykamy takie nazwy, jak: »instytut«, »klub«, »koło«, »kółko«, »komitet«, »komisja«, »grono«, »liga«, »kasyno«, »związek«, »muzeum«, »czytelnia«. Niektóre z tych nazw miały na celu świadomy kamuflaż faktycznej działalności towarzystw” – zauważyła B. Krajewska-Tartakowa, zob. *Słownik polskich towarzystw naukowych*, t. II, cz. 2, op.cit., s. 13–29; *Mowa na pierwszym posiedzeniu...*, op.cit., s. 2–3.

stwie Warszawskim Przyjaciół Nauk – kojącą i drażniącą zarazem. Pamiętki mają konserwować pamięć o monarchii, a także przypominać dojmujące reakcje na definitywny koniec państwowości w obliczu rozbiorów. Nauka zbudowana na zbieractwie przedmiotów będących pamiętkami ma być łącznikiem między przeszłością a współczesnością. Ma ona być sposobem uczestnictwa w kulturze pamięci, a zarazem wiązać się z odczuwaniem zaszczytu z powodu uczestnictwa w pamięci o przeszłości. Albertrandi odwołuje się do całej spuścizny kulturowej XVIII stulecia, włączając ją w interpretację ostatnich lat Rzeczypospolitej: „Przebieżmy albowiem narodów dzieie, rozpatrzmy się w starożytności pamiętkach, nayokazalsze i równie nayliczniejsze znajdziemy wszędzie tey prawdy, na niezawodnych przykładach, gruntuiące się zasady; że utrata autokracji w podobnych naszym okolicznościach, nie była przeszkodą do obmyślenia naukom wzrostu i stanu naypomysłniejszego”³¹ – uzasadnia.

Pierwszy prezes rysuje strategiczny plan rehabilitacji monarchii na płaszczyźnie krytycznego dyskursu o przeszłości. Celem projektu – jak można wywnioskować – jest stworzenie ponadterytorialnej zbiorowości, a więc niezwiązanej z administracją i ustrojem, ale z pamięcią i nauką (krytyczną oceną, popularyzacją, pomnożeniem, wyodrębnieniem wiedzy ze spuścizny przeszłości utożsamianej z dziejami monarchii). Zawart tę myśl w następujących słowach: „Utrata autokracji jakkolwiek w obcych zamiarowi naszemu widokach iest dotkliwa; jednak w związku z wsparciem i rozkrzewieniem nauk, wpływu zamysłom naszym szkodliwego mieć nie może: ponieważ utrata autokracji, albo samowładztwa, nie iest przeszkodą do utrzymania i rozkrzewienia nauk narodu, w obcą narodów bryłę przelanego”³². W warsztacie nauki ma być realizowany projekt zbieractwa oznak narodowości. W nauce ma zamknąć się ponadterytorialne wyobrażenie o wspólnocie narodowej. Tropem Albertrandiego podążył Stanisław Kostka Potocki w *Mowie* z 1808 roku wygłoszonej z okazji ustanowienia Towarzystwa Warszawskiego Królewskiego Przyjaciół Nauk³³. Potwierdził

31 *Mowa na pierwszym posiedzeniu...*, op.cit., s. 5–6.

32 Ibidem, s. 3.

33 Adekwatnie do zmieniających się uwarunkowań politycznych w Warszawie (zabór pruski, Księstwo Warszawskie, Królestwo Kongresowe) i w powiązaniu ze strategią

w niej okoliczności powołania instytucji i wykreślił perspektywę jej działań: „Pewny jestem, że ta myśl podwoi usilność naszą w przedsięwziętych pracach, około języka i dzieiów narodowych, których panowanie Jego [Fryderyka Augusta – przyp. J. Cz.], stanie się nową i świetną ozdobą. Na takich zasadach powstało Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Utworzyła go prawdziwie obywatelska gorliwość, o dochowanie języka i ojczystych dziejów, tych drogich, a jedynych pod ów czas bytu Narodu Polskiego i sławy zabytków”³⁴. Organizatorom Towarzystwa Przyjaciół Nauk chodzi o wyodrębnienie wspólnoty i wytyczenie reguł egzystowania zbiorowości, grupy kierującej się ponadjednostkowymi interesami, której spoiwem będą skodyfikowane wzory i instytucje ugruntowane na określonej postawie wobec przeszłości: języka, historii, zabytków, a które będą stanowić narzędzia służące celowej przebudowie wyposażenia umysłowego społeczeństwa. Myśl Potockiego wypełnia obraz przeszłości do uporządkowania będącej terenem eksploracji i poznania, a zarazem religijnej czci. Współczesność postawiona w opozycji do przeszłości jest miejscem, w którym powstaje historia. Ta zaś powstaje przez scalanie i przekształcanie jej fragmentów przeszłości: „To poszanowanie dla przeszłości, a raczej ta winna ku Ojczyźnie pobożność, miała za cel przyszłe pokolenia, w których pokrzepiać ojczystego ducha i utrzymywać narodową oddzielność, iedynie mocną

mi działania samego Towarzystwa nastawionego na konserwację pamięci o monarchii posługiwano się dwoma nazwami: Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk (1800–1808), Towarzystwo Warszawskie Królewskie Przyjaciół Nauk (1808–1832). Przejawiało się to w sposób deklaracyjny w przyjęciu protektoratu pruskiego króla Fryderyka Augusta, a później – wraz z proklamacją Królestwa Kongresowego – monarchy Polski i cara Rosji Aleksandra I, choć deklaracyjność polityczna nie była cechą tej zbiorowości, zob. *Zagajenie Posiedzenia publicznego Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk, w dniu 30 Kwietnia 1816 roku, przez Stan. Staszica Prezesa tegoż Towarzystwa*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk” 1817, t. 11, s. 325–334, tu: 326–327.

34 *Mowa SKPotockiego... na obchód uroczystości ustalenia Towarzystwa Przyjaciół Nauk, przez Najjaśniejszego Frederyka Augusta Króla saskiego... miana na publicznem posiedzeniu Towarzystwa dnia 10go Listopada 1808*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk” 1812, t. 8, cz. 1, s. 10–32, tu: 11.



3. Szkoła włoska XVII–XVIII wiek (?), Plaskorzeźba ze sceną walki amazonek na rzymskim sarkofagu z Muzeów Kapitołińskich (Palazzo dei Conservatori), rysunek, czarna i biała kredka, papier szary, 192 x 501 mm, Kolekcja Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Inw.Zb.D. 417/II, Gabinet Rycin BUW (fot. K. Dąbrowska).

była³⁵. W obrazie przeszłości zbudowanym z pamiątek znajdują się historia i duch, które przechowane we współczesności tworzą odrębność narodową.

Albertrandim, Potockim, a także – jak się za chwilę przekonamy – Stanisławem Staszicem kieruje potrzeba wytworzenia narzędzi do skonstruowania ponadpaństwowego wyobrażenia narodu (wspólnoty), którego spoiwem będą zbieractwo źródeł i kult przeszłości. Społeczny projekt zbieractwa jest potrzebny, gdyż w rzeczach, a raczej materialnych fragmentach przeszłości zawiera się ogólny jej obraz. Na udokumentowanym obrazie przeszłości można zbudować współczesne wyobrażenie o narodowości. Kolekcjonowanie źródeł i interpretacja ich znaczenia w kulturze to metoda społecznej komunikacji, tworzenia więzi i pielęgnowania pamięci o przeszłości³⁶. Podążając tropem nowożytnego antykwaryzmu, Staszic związał genezę

35 Ibidem.

36 Zob. S.K. Potocki, *Rozprawa III. O początkach narodu i języka Polskiego, o jego dalszym postępie, o upływie na nim mów obcych; o naczelnich pisarzach aż do Skargi, i o przyczynach stanu, w którym nam zostawili nasz język* [w:] idem, *Pochwały, mowy, i rozprawy Stanisława Hrabi Potockiego, Senatora Wojewody...*, cz. 2, Warszawa 1816, s. 380–429, tu: 428–429; S.K. Potocki, *Rozprawa o sztuce pisania, czyli o stylu, czytana na Publicznem Posiedzeniu Towarzystwa Przyjaciół Nauk dnia 7 Stycznia Roku 1813* [w:] ibidem, s. 277–323, tu: 323. Zob. też: S.K. Potocki, *Rozprawa I. O potrzebie ćwiczenia się w oyczystey mowie; czytana przy ukończeniu popisu Liceum Warszawskiego, na dniu 2. września 1811 roku* [w:] ibidem, s. 329–348.

zainteresowań naukowych w Towarzystwie Przyjaciół Nauk z działaniami zainicjowanymi przed jego założeniem, wpisując je w teorię upadku państwa i recepcję osjanizmu. To doprowadziło do utworzenia typologicznego odpowiednika nowożytnego ruchu antykwarycznego, a realizującego odrębne cele z początkiem XIX wieku. Projekt społeczny antykwaryzmu, rozumiany jako ogólne poruszenie służące scaleniu i zachowaniu pamięci, charakteryzował on w następujących słowach: „Inni wszystkie szczątki zabytku Polskich Królów, narodowych wodzów, skrzętnie zbierają, i jako świętość, ku czci Polaków chowają, w wspaniałych świątyniach. Inni wszelkie dzieła, narodowe pism, z niestrudzoną starannością, wyszukują i składają w zbiory publiczne. Byli nawet i tacy, co dla obeznania dokładniejszego swych rodaków z oyczystą ziemią, dla oznaczenia im na zawsze wszystkich iey części i bogactw zwiedzali ją uimiejętnie, zapuszczali się dla poznania składów w iey głębi, starali się o każdą górę, każdy niemal kamień oznaczyć pierwszym Polaka piątnem”³⁷. Staszic postuluje wprowadzenie warsztatu antykwarycznego do projektów muzealnictwa publicznego. Mają temu służyć: wydobywanie szczątków, docieranie do źródeł, ich ochrona i interpretacja, nadawanie znaczeń przedmiotom i miejscom. Rzeczom wprowadzonym w pole muzeum i symboliki narodowej nadaje się funkcje poznawcze i konsolidujące³⁸.

Towarzystwo Przyjaciół Nauk było ośrodkiem uprawiania kultury darów i ofiarnictwa. Nie realizowano tutaj projektu kolekcji narodowej, ale debatowano nad jej projektem, organizując instytucję wokół wyobrażenia o miejscu, które ma służyć gromadzeniu, przechowywaniu, ochronie rzeczy i manifestacji programu³⁹. Zjawisko to miało zasięg szeroki

37 Ibidem, s. 13–14.

38 Ibidem.

39 Kolekcjonerstwo Towarzystwa opracowano fragmentarycznie, zob. Z. Batowski, *Gabinet rycin króla Stanisława Augusta i Muzeum Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Warszawskiego” (1928), 1929, XXI, s. 154–167; A. Abramowicz, *Dzieje zainteresowań starożytniczych w Polsce, cz. 2, Czasy stanisławowskie i ich pokłosie*, Wrocław 1987; Z. Strzyżewska, *Likwidacja zbiorów artystycznych WTPN w Warszawie* [w:] eadem, *Konfiskaty Warszawskich zbiorów publicznych po powstaniu listopadowym. Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego i Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Materiały i dokumenty*

i wykraczało poza granice zaborów oraz granice państwa. Wyobrażenie o wspólnym miejscu gromadzenia inspirowało nowego typu działania obywatelskie o zasięgu ponadterytorialnym, a zbudowane na postawie poznawczej wobec najbliższego otoczenia: kielkujące na tradycji ciekawości, turystyce oraz stosunku do rzeczy jako dóbr materialnych (własności, gromadzeniu, użytkowaniu, ochronie w publicznej przestrzeni). Przytoczmy wybrane przykłady pokazujące strategię tworzenia wyobrażenia o miejscu przechowywania. Zwyczajowo na końcu *Zagajeń* lub *Zdania sprawy* wymieniano przyjęte dary i wymieniano darczyńców. Na przykład w 1820 roku sprawozdawano: „Prezes Działu Umiejętności Alexander Hr: Chodkiewicz: znaczną ilość węgla ziemnego, który znaleziony między warstwami kredy nad Niemnem w Poniemuniu blisko Grodna”⁴⁰, a „Rektor Uniwersytetu Xiądz Szweykowski: Medal srebrny bity z powodu założenia tutejszego Uniwersytetu”⁴¹. W 1824 roku relacjonowano: „Jenerał Wincenty Hrabia Krasieński członek Towarzystwa, złożył od Dyrektora naczelnego Dróg i Mostów w Christiani 1. Urny trzy znalezione na mogile z kamienia ułożoney koło wsi Wola Rostocka w województwie Kaliskiem. Jedna z tych urn gliniana obszerności blisko garca, napełniona kośćcami o drobnemi kawałkami żelastwa. Dwie zaś urny są mniejsze, z których jedna zupełnie zamknięta”⁴², a „Nauczyciel w Konserwatorium Muzycznym Warszawskim, Walenty Kratzer: kawał drzewa skamieniałego, które

z archiwów rosyjskich, Warszawa 2000, s. 71–86; J. Wojciechowski, *Anonimowa kolekcja rysunków włoskich ze zbiorów Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk*, „Rocznik Warszawski” 1998, XXVIII, s. 125–168; Z. Strzyżewska, *Z historii konfiskat zbiorów WTPN po Powstaniu Listopadowym*, „Zeszyty Staszycowskie” 2000, z. 2, s. 167–198.

40 *Zagajenie Posiedzenia publicznego Towarzystwa Królewskiego Przyjaciół nauk dnia 3 Maia 1820 roku przez Stanisława Staszica Radcę Stanu, Prezesa tegoż Towarzystwa*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk” 1821, t. 14, s. 18.

41 Ibidem.

42 *Zagajenie Posiedzenia publicznego Towarzystwa Królewsko-Warszawskiego Przyjaciół nauk z dnia 30. Kwietnia 1823. przez Stanisława Staszica Radcę Stanu Prezesa tegoż Towarzystwa*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk” 1824, t. 17, s. 20–22, tu: 21.

nad rzeką San znaleziono⁴³. Z kolei w 1826 roku sprawozdawano przekazane *Ofiary do Muzeum i Gabinetu Rzeczy przyrodzonych*: „Kommissya Rządowa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego sztuk 35. mone-ty różney wykopaney w ogrodzie Rezydencji biskupiej w Pułtusku⁴⁴; „Ludwik Hr. Małachowski: Szczękę i Róg ze zwierząt dziś nie znajdujących się w naszym kraju. Znalezionych w nurtach rzeki Drzewicy pod wsią Petrykozy w Powiecie Konieckim. Były Kapitan Woyska Polskiego Ignacy Popiel: Kości zwierzęce, głowę na trzy części przelamaną, piszczel, ząb kiel znalezione w roku 1822. W dobrach zwanych Zwilcza dziedzicznych Skarbków Borowskich w Gallicyi w Cyrkule Rzeszowskim⁴⁵. Przekrój darczyńców, choć przedstawiony nader fragmentarycznie, wskazuje na ich pochodzenie – ze wszystkich środowisk i wielu ośrodków. Wokół ofiar-nictwa zawiązuje się ruch społeczny.

Dary miały spontaniczny charakter. Prócz znaczących zespołów prze-kazywano po prostu pojedyncze znaleziska z najbliższego otoczenia. Poza spektakularnymi darami, jak np. tzw. skarb trzebuński⁴⁶ czy tzw. gabinet generała Jana Henryka Dąbrowskiego⁴⁷, były to przedmioty albo przypadkowo znajduwane, albo będące w posiadaniu właścicieli i nietworzące zamkniętych kolekcji (numizmaty, muszle, kości, ryciny, minerały, ceramika,

43 Ibidem, s. 20–22, tu: 22.

44 *Zdanie sprawy O pracach naukowych Towarzystwa Królewskiego Warsz. Przyjaciół Nauk, z ostatnich lat czterech 1821, 1822, 1823, 1824, napisane przez Stanisława Staszica Ministra Stanu, Prezesa tegoż Towarzystwa przez Jego zgonem, który nastąpił w dniu 20 Stycznia 1826. Czytane na publicznem posiedzeniu dnia 20 Kwietnia 1826*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk” 1827, t. 19, s. 37–39, tu: 37.

45 Ibidem, s. 39.

46 Skarb monet średniowiecznych znaleziony przypadkowo na posesji prywatnej w Trzebuni k. Płocka (1824). Przekazany Towarzystwu Płockiemu, zob. M. Sołtyśiak, *Sto pięćdziesiąt lat muzeum w Płocku*, „Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku” 1972, 1, s. 35; M. Miśkiewiczowa, *Mazowsze płockie we wczesnym średniowieczu*, Płock 1982, s. 173. Szeroko na ten temat: A. Gupieniec, *Wczesnośredniowieczne skarby srebrne z Polski Środkowej, Mazowsza i Podlasia*, Wrocław 1965.

47 Opis gabinetu, zob. Z. Strzyżewska, *Likwidacja zbiorów...*, op.cit., s. 71–86, tu: 72.

maszyny naukowe itp.). Rysujący się z zespołu darowanych przedmiotów obraz muzeum i gabinetu naturalistów uzmysławia, że tworzyły one zasób w rzeczywistości wszelkich przedmiotów znalezionych w otoczeniu, które uznaje się za poznawczo ciekawe i użyteczne lub ikonograficznie wartościowe. Profil zbieractwa jest szeroki: gromadzi się tutaj wszystkie dary. Już sam akt donacji czyni z przedmiotu obiekt badań i muzealium, a te zbiera się z myślą o użytkowaniu publicznym: „Zacni Rodacy! Za te wasze dary, które wiernie użytkowi publiczności poświęcimy, odbierzcie nasze czułe podziękowanie” – dziękował Staszic w 1820 roku⁴⁸. „Zacni Rodacy! Za te dary, przesłane do zbiorów naukowych naszego Zgromadzenia, przyymiecie najczulsze podziękowanie, które wam czynię w imieniu Przyjaciół Nauk” – wyrażał wdzięczność w 1824 roku⁴⁹.

Masowy zasięg zbieractwa dowodzi, że Towarzystwo Przyjaciół Nauk podjęło się celowej próby zaszczerpienia i przeformułowania tradycji wywodzącej z *Grand Tour* na grunt społeczny jako narodowego zwyczaju na poziomie zachowań jednostkowych. Chodzi o powiązanie ludzi z miejscem przez poczucie wspólnego posiadania i spopularyzowanie dwóch postaw: krytycznej obserwacji otoczenia (wyczulenia na zachowane w nim najdrobniejsze materialne szczątki przeszłości mogące być pamiątkami i źródłami) oraz obywatelstwa wypracowanego na pietystycznym stosunku do ojczyzny, filantropii i dobroczynności⁵⁰. Ten cel społeczny jest realizowany w powiązaniu z programem samego Towarzystwa, tj. utworzeniem bazy źródłowej do krytycznych badań nad językiem i przeszłością. W sprawozdaniu z 1827 roku, więc ze schyłku Królestwa Kongresowego, Staszic podkreślał trwałość założeń z początku stule-

48 *Zagajenie Posiedzenia publicznego Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk w dniu 23 Listopada 1820 roku przez Stanisława Staszica Radcę Stanu Prezesa tegoż Towarzystwa*, „Roczniki Warszawskiego Królewskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk” 1821, t. 14, s. 173–285, tu: 285.

49 *Zagajenie Posiedzenia publicznego Towarzystwa Królewsko-Warszawskiego Przyjaciół Nauk dnia 7 Maja 1824 przez Stanisława Staszica*, Prezesa tegoż Towarzystwa, „Roczniki Warszawskiego Królewskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk” 1825, t. 18, s. 5–12, tu: 12.

50 W 1814 roku utworzono Warszawskie Towarzystwo Dobroczynności.

cia: „Zastanawiając się nad pierwszemi wszczątkami naszych dzieiów narodowych, dowodniejszem wnioskowaniem być zdaie się, że to były, przy znaczniejszych uroczyszczach, przy słynniejszych Świątyniach, zapisywane w pomnikach i rocznikach, bez braku, bez rozwagi, podania dawnych i powieści współczesnych. Z tych ledwo kilka na świat wyszło: wszystkie oschłe, niedokładne, poszczerbione, nieforemna mieszanina czynów partykularnych, spraw publicznych, i tajemniczych baśni (...) Z tych powodów pierwsi założyciele naszego zgromadzenia, zamierzaiąc sobie wypracować i udoskonalić powszechną historią narodu polskiego, obrali za zasadę, aby wprzód, z umiejętną krytyką, rozebrać, rozważyć, i wypracować początkowe kroniki, powrócić im pierwotną postać”⁵¹. Z wypowiedzi Staszica, nawiązującej jednoznacznie do słów Albertrandiego z 1800 roku, wynika cel działań: zbudowanie rdzenia tożsamości, uformowanie czytelnej koncepcji przeszłości, wypracowanie reguł gromadzenia oraz konserwacji źródeł, narzędzi krytycznego warsztatu historycznego, a na koniec – włączenie wiedzy naukowej w szeroki obieg społeczny (popularyzacja) w celu kształtowania świadomości historycznej przez dobór wydarzeń (korpus źródeł rękopiśmiennych). Jest to próba włączenia się w protest przeciw zabobonności, a zarazem próba uporządkowania czasu jako kategorii historycznej – zrozumienia i zaakceptowania mechanizmu zmienności dziejowej: „Takie po nich rękopisma następnie były skażone wadami bez liku; częścią z nieumiejętności, częścią z niedbalstwa przepiśników, a później drukarzy: napełnione umyślnemi pofałszowaniami, zarażone tchem złych chęci podeyscia, zazdrości, w reście skutkiem nieoświecenia posiadaczy rękopismu, którzy pozwalali sobie samowolnie dopełniać ie, poprawiać, nadstawiać i własne dodatki mieszać z textem”⁵². Szczególną rolę w projekcie badań na gruncie kolekcjonerstwa zajęły rękopisy i druki, ich wyselekcjonowanie, krytyczna lektura i konserwacja.

51 *Zdanie sprawy o pracach Naukowych Towarzystwa w latach 1821, 1822, 1823, 1824 napisane przez Stanisława Staszica Ministra Stanu..., czytane na publicznem posiedzeniu dnia 20 Kwietnia 1826*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk” 1827, t. 19, s. 1–32, tu: 2–4.

52 *Ibidem*, s. 3.

W podstawie ideowego programu Towarzystwa Przyjaciół Nauk znalazł się projekt antykwaryzmu, leksykografii i ilustrowanego edytorstwa. Antykwaryzm tworzył szeroką ramę dla polityki dziedzictwa mającej na celu przechowanie tradycji monarchicznej i skodyfikowanie wyobrażenia o polskiej narodowości, opierając się na krytycznym do nich stosunku i weryfikacji prawdy. Z czasem precyzuje się funkcja konserwatorska tej instytucji. Towarzystwo, bazujące na aktywności społecznej i dobrowolnych składkach, odwołuje się w swym elitaryzmie do idei wydoskonalenia społecznego wbrew dążeniom do separacji. W przemówieniach i zagajeniach wyraża się potrzebę przekształcenia wzorów i spożytkowania własnego dorobku, to znaczy jego profesjonalizacji i popularyzacji. Towarzystwo ma być instytucją społeczną działającą na rzecz napiętnowania współczesności dziedzictwem przeszłości i uczynienia z przeszłości spuścizny użytecznej pod kątem przekształceń ekonomiczno-społecznych we współczesności. Tak więc istotą projektu muzealnictwa w Towarzystwie Przyjaciół Nauk jest spożytkowanie zgromadzonych rzeczy do działalności społecznej. Ma ono na celu wykreowanie obrazu narodowej odrębności przez realizację społecznego projektu: scalenia, przechowania i popularyzacji jej oznak w kulturze estetyczno-literackiej oraz spożytkowania w sektorze ekonomii i administracji. W przyjętej interpretacji muzealnictwo inspirowane powstanie instytucji propagującej nowoczesną kulturę nastawioną na krytyczną konsumpcję. Uprawiany w Towarzystwie Przyjaciół Nauk antykwaryzm przedstawia się jako załączek historyczystycznego myślenia rozwijającego się na gruncie muzealnictwa, konserwacji i literatury w XIX wieku.

Estetyka antykwaryzmu: kodyfikacja i przekształcanie wiedzy

W planie organizacji nauki w Towarzystwie Przyjaciół Nauk odwołano się do klasyfikacji wiedzy z czasów Komisji Edukacji Narodowej (1773–1792) i Towarzystwa do Ksiąg Elementarnych (1775–1792) wywodzących się z dyskusji nad dziedzictwem Francisa Bacona oraz francuskich encyklope-

dystów⁵³. Tradycję tę modyfikowano i rozbudowywano, zapewne pod wpływem reorganizacji programów i struktur szkolnictwa prowadzonej przez Staszica po 1800 roku⁵⁴. W statucie z 30 października 1802 roku Towarzystwo Przyjaciół Nauk zorganizowano w pięciu działach: I. Filozofii, II. Matematyki, fizyki, chemii, nauk lekarskich, historii naturalnej i ekonomiki, III. Historii oraz dziejów praw i geografii, IV. Wymowy, „wierszopistwa i przyjemnych nauk”, V. „Języków rodu słowiańskiego”. Powyższa klasyfikacja nauk została zachowana w głównym zrębie do końca działania Towarzystwa, ale wraz z nową ustawą z 8 czerwca 1804 roku w miejsce pięciu stworzono trzy działy: I. Matematyczny, II. Filozoficzny, III. Historii literatury, języków, „szczególniej słowiańskich” i sztuk wyzwolonych. Z powodu braku członków z dwóch pierwszych utworzono Dział Umiejętności, a trzeci nazwano Działem Nauk. Nowa organizacja Działu Nauk przyjęta 16 maja 1827 roku przewidywała natomiast 12 sekcji w trzech grupach: 1. Nauki właściwe,

53 Na autorytety wskazywał Grzegorz Piramowicz, sekretarz Towarzystwa do Ksiąg Elementarnych, w mowie z okazji jego otwarcia: „Kommissya Edukacji Narodowej żąda programatów do ksiąg elementarnych mających służyć tym, co w szkołach wojewódzkich uczą się. W rozporządzeniu nauk zaleca pamięć na potrzeby każdego jako chrześcijanina, jako człowieka, jako obywatela. W klasyfikacyi nauk do ksiąg elementarnych zaleca porządek umiejętności ludzkich przez Bakona ułożony, a w encyklopedii z poprawami wydany”. W centrum zainteresowania stanęło praktyczne wykorzystanie dorobku filozoficznego Francisca Bacona z *Instauratio magna* (1623), a prócz tego *Discours préliminaire* d’Alemberta do *Encyklopedii francuskiej* i projekty Nicolasa de Condorceta, zob. *Otwarcie Towarzystwa do Ksiąg Elementarnych, Komisja Edukacji Narodowej (Pisma Komisji i o Komisji), wybór źródeł*, S. Tync (oprac.), Wrocław 1954, s. 11 i s. 69; K. Mrozowska, *Towarzystwo do Ksiąg Elementarnych a Komisja Edukacji Narodowej [w:] Rozprawy do dziejów oświaty*, t. XX, J. Miąso (red.), Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1977, s. 5–19; B. Michalik, *Związek Towarzystwa do Ksiąg Elementarnych z projektami utworzenia Akademii Nauk [w:] Rozprawy do dziejów oświaty...*, op.cit., s. 37–47. Por. R. Fox et G. Weisz (éd.), *The Organization of Science and Technology in France, 1808–1914*, London 1980; M. Crosland, *Science under Control, the French Academy of Sciences, 1795–1914*, Cambridge 1992.

54 A. Winiarz, *Szkolnictwo Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego (1807–1831)*, Lublin 2002, s. 17–55.

2. Nauki piękne, 3. Sztuki piękne⁵⁵. Separacja nauk od nauk pięknych i sztuk pięknych pogłębiała się.

Cele Towarzystwa rozpisano w *Ustawie Pierwotnej* z 1802 roku w pięciu punktach. W pierwszym punkcie wytyczono kierunek ogólny: „Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk, stanowi sobie za cel istotny: przykładać się do rozszerzenia nauk i umiejętności w polskim języku”⁵⁶. W drugim odwołano się do wyobrażenia laickiej, apolitycznej zbiorowości wyłączonej spod oddziaływania polityki kościelnej i bieżącej polityki rządu, a więc posiadającej autonomię w systemie organizacji państwa: „Zabrania sobie Towarzystwo Materii ściągających się do religii krajowej i rządów teraźniejszych”⁵⁷. W trzecim punkcie sformalizowano strukturę organizacyjną, wyznaczając trzy działy wiedzy: 1. Matematyczny, 2. Filozoficzny, 3. Historii i literatury oraz języków (szczególniej słowiańskich) i sztuk wyzwolonych⁵⁸. W *Ustawie* zawarto pewien pro-

55 Opracowali ją: Wojciech Szweykowski, Kazimierz Brodziński, Feliks Bentkowski, Klemens Szaniawski, Joachim Lelewel, Edward Czarnecki. Ostatnio zob. E. Aleksandrowska (oprac.), *Towarzystwo Przyjaciół Nauk...*, op.cit.

56 *Ustawa Pierwotna Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk*, przedruk [w:] *Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk 1800–1832. Monografia historyczna osnuta na źródłach archiwalnych*, A. Kraushar, t. I, *Czasy pruskie 1800–1807*, cz. 4, Warszawa 1900, s. 341–353, tu: 341.

57 Staszic i Potocki dążyli w sprawach wewnętrznych do centralizacji, normalizacji, m.in. wzmocnienia nadzoru Izby Edukacyjnej (23 stycznia 1807 roku Komisja Rządząca zatwierdziła projekt Izby) i Dyrekcji Edukacji (zatwierdził ją dekret króla Fryderyka Augusta z 27 grudnia 1811 roku) oraz powiązania obu z dyrektorami resortów w Komisji Rządzącej w 1807 roku. Na tym tle rozwinął się konflikt między Staszicem a Hugonem Kołłątajem o autonomię Szkoły Głównej Krakowskiej w latach 1809–1810. Podołożem była wielokierunkowa reforma modelu kierowania szkolnictwem z czasów KEN. „Poddanie jej [Izby Edukacyjnej] pod zwierzchnictwo dyrektora spraw wewnętrznych [Stanisława Brezy] oznaczało przyjęcie francuskiego modelu administrowania szkolnictwem, a tym samym zerwanie z polską tradycją samodzielnego resortu oświaty” – wyjaśniał Winiarz, ibidem. Zob. też: J. Czuby, *Zasada „dwóch sumień”. Normy postępowania i granice kompromisu politycznego Polaków w sytuacjach wyborów (1795–1815)*, Warszawa 2005, s. 13 oraz s. 294–295; A. Winiarz, *Szkolnictwo Księstwa...*, op.cit., s. 18–35, tu: 18 i 24–25.

58 *Ustawa Pierwotna Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk...*, op.cit., s. 341.

jekt. Twórcom przyświecała wspólna idea: kodyfikacji wiedzy, stworzenia schematu jej przekazu i udrożnienia kanałów przepływu informacji, w reaktywowanej, apolitycznej, publicznej przestrzeni medialnej. Postulat „rozszerzenia nauk i umiejętności” zawarty w punkcie pierwszym trzeba rozumieć szeroko: chodzi tutaj o wyprowadzenie wiedzy z przestrzeni wydzielonej i zarezerwowanej dla wybranych środowisk i włączenie jej w przestrzeń publiczną, a zarazem o jej multiplikowanie, czyli pomnożenie korpusu wzorów wyodrębnionego uprzednio z całego konglomeratu wiedzy nowożytnej. Rozszerzenie ma polegać na

przekształceniu, a przez zużytkowanie także na zakonserwowaniu szablonu, ale w formie przekształconej w stosunku do oryginału. W punkcie czwartym doprecyzowano profil działalności Towarzystwa, wskazując na następujące zadania: edytorstwo prac naukowych, krytykę i przekład oraz towarzyszący działalności przekładowej i edytorskiej dyskurs krytyczny na temat literatury i nauki. W podpunkcie „d” zalecono przekłady autorów klasycznych, w punkcie „g” – edytorstwo źródeł: „Przedrukować ważniejsze w języku ojczystym dzieła, osobliwie autorów dawnych, z przydaniem potrzebnych uwag i ułatwienia tańszego ich nabycia”⁵⁹. Chodzi o stworzenie trybuny publicznej



4. J.F. Krethlow, *Pierwsze nagrody, pierwsze względy...*, akwaforta, miedzioryt, 300 x 250 mm (karta). Tablica XVI w: S. Staszic, *Ród ludzki. Poema dydaktyczne, Dzieła Stanisława Staszica*, t. 8, Warszawa 1820, Gabinet Zbiorów XIX wieku BUW (fot. K. Dąbrowska).

59 Ibidem, s. 342.

wymiany w języku polskim za pośrednictwem skodyfikowanych w korpus wzorów, o sprowokowanie krytycznej dyskusji nad wzorami i ich popularyzację. Inaczej ujmując, idzie o stworzenie kolekcji wzorów, przekształcenie jej i multiplikowanie pod kątem popularnego przekazu czytelnego dla grupy odbiorców posługujących się językiem polskim. Celem projektu zawartego w *Ustawie* jest utworzenie ponadterytorialnego obszaru użyteczności publicznej i komunikacji, a innymi słowy – widzialnej przestrzeni demonstracji i konsumpcji wiedzy. Przejdźmy do przykładów.

Ze zbieractwa erudycyjnego i filozofii poznania wyodrębnia się leksykografia. Tę nowożytną tradycję warsztatu naukowego znacznie wzbogacono w Towarzystwie Przyjaciół Nauk. Sens projektu leksykograficznego wyjaśniał Albertrandi: projekt słownika ma być rozłożony na etapy, ma być projektem społecznym, konsolidującym przedstawicieli różnych środowisk i różnych profesji, ale którym będzie przyświecał wspólny cel – wyodrębnienie pryncypiów, ustalenie prawideł, skodyfikowanie terminologii obowiązującej w przestrzeni publicznej. Powyższe przekonanie Albertrandi zawarł w następującej wypowiedzi: „Przydamy tu ieszczce, iż język może być bardzo wypolerowany, bardzo nawet w jednym widoku obfity, a jednak bardzo niedoskonały. W polskim języku jest niezmierna obfitość słów piskliwych, zdrobniałych, nadętych, działania odmiany okazujących, niezmierna nawet – do botaniki należących, a przytem wielki niedostatek słów, do nauk wyższych, do kunsztów, do wykładu starożytności służących. Te – że utworzyć należy, mniemasz żadnej wątpliwości, ale czy z ksiąg – do słownika mają być przeniesione, czy z słownika do księgi? To jest zagadnienie, od którego rozwiązanie najwięcej zawisło”⁶⁰. W projekcie doskonalenia i formowania języka polskiego postawiono problem słowotwórstwa – jak tworzyć polskie słowa i skąd brać wzory? Przy czym chodzi nie o jeden słownik języka polskiego, ale o korpus leksykograficzny. Idzie o organizację fundamentów ludzkiej wiedzy przez zabranie źródeł, utworzenie polskich słów i zapis doświadczenia świata w normatywnym systemie przeznaczonym do powszechnego użytkowania.

60 *Myśli ks. Albertrandego z roku 1805 o sposobach wydoskonalenia i zbogacenia ojczystego języka*, przedruk w: A. Kraushar, *Towarzystwo Warszawskie...*, op.cit., s. 366.

Kierunek działań obrany w projekcie – od doświadczenia rzeczy do opisu doświadczenia – bazuje na zbieractwie źródeł (nie tylko piśmieniowych) i filozofii empiryzmu. Obszarem zbieractwa jest tutaj język. Dwie konstytutywne właściwości języka sprowadzają się do tego, że jeden przedmiot można nazwać różnymi słowami oraz że wieloma słowami można wyrazić wiedzę o przedmiocie (Albertrandi oddziela przedmioty od nazw, a nazwy przedmiotów od terminologii naukowej)⁶¹. Słownik odróżnia się od poradnika. Stworzono go, opierając się na źródłach. Jest to książka powstała na gruncie muzealnictwa, służy ułożeniu wyrazów w projekt języka i przechowaniu źródeł języka: „Obydwóch tych doskonałości rodzajów [uwarunkowań mających wpływ na normatywny projekt języka – przyp. J. Cz.] źródłem są nie słowniki, ale w narodach na pół dzikich pieśni i powieści, z ust do ust, z pokolenia do pokolenia, podaniem przechodzące, a w narodach wypolerowanych – księgi, przez swoją przyjemność, lub też użyteczność, w ręce czytelników wciskające się: tamtej, bo słowniki – użycia onych przyzwoitego niedostatecznie uczą, i tej, bo słów matką jest potrzeba, a potrzeba pierwiej księgi onej zabiegająca niż słowniki, skład tylko wymysłów potrzeby zawierające zrodziła, bo ludzkich znajomości postępek zwyczajny jest: przez rzeczy – do wyrazów rzeczy udawać się”⁶². W Towarzystwie, niezależnie od sporów wokół koncepcji gramatyki filozoficznej Onufrego Kopczyńskiego oraz przebiegu prac na *Słownikiem języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego⁶³, debatowano nad spo-

61 „Ta doskonałość uważaną być może, raz, jako wynikająca z gładkości i mnóstwa wyrazów jednęż rzecz znaczących, a tę równać możemy: albo z ochędożnym, ale jednym zawsze, mniej, lub więcej przydatnych ozdób mającym odcieniem, albo z mnóstwem drobnej monety, jeden pieniądz złoty zamienić mogącym. Druga doskonałość jest zasadzona na obfitości słów, wystarczająca wszystkich ludzkich wiadomości wyrazić przedmiotu. Ta – podobna jest obfitości na każdą okoliczność przyzwoitego odzienia, zawsze przystojnego, do mnóstwa złotych pieniędzy, zamienić się każdego czasu na drobniejszą monetę mogących”, ibidem, s. 369.

62 Ibidem.

63 J. Michalski, *Słownik języka polskiego Samuela Bogumiła Lindego w opinii współczesnych* [w:] idem, *Studia historyczne z XVIII i XIX wieku*, t. II, Warszawa 2007, s. 274–322, tu: 274. Por. B. Matuszczyk, *Słownik języka polskiego Samuela Bogumiła Lindego. Warsztat leksykografa*, Lublin 2006, s. 21–41.

sobami konserwacji języka i ich wprowadzeniem w powszechne użycie. Warsztat naukowy traktuje się jako przestrzeń konserwacji i użytkowania języka. W centrum zainteresowania znalazły się zasady leksykograficzne, metodologia badań i terminologia dotycząca wszystkich dziedzin ludzkiej wiedzy. Ponadto Albertrandiemu chodzi o stworzenie podstaw specjalistycznego warsztatu służącego wyodrębnianiu wyrazów i języka. Plan ten bazuje na idei wyselekcjonowania kolekcji ze źródeł oraz posłużenia się filozoficznym podłożem kolekcjonerstwa do utworzenia teorii naukowej. W tym więc znaczeniu ideę konserwacji języka polskiego podnoszoną w Towarzystwie trzeba rozumieć bardzo szeroko. Należy ją rozważać jako element projektu kolekcjonowania starożytności i kodyfikacji terminologii naukowej wszystkich dziedzin wiedzy: od prawodawstwa po chemię i sztukę. Przejdźmy do kolejnego problemu.

Woronicz i księgi starożytności narodowych

W projekcie planuje się zużytkowanie dla potrzeb społecznych dorobku ujętego we wzory. W szeroko zakrojonym programie rozpisano plan stworzenia płaszczyzny służącej publicznemu dyskursowi o kulturze i wymianie myśli, tworząc tym samym podstawę pod publiczną przestrzeń medialną. Jednym z ciekawszych przykładów pokazujących mechanizm jej tworzenia jest recepcja osjanicznej pieśni. W 1803 roku Jan Paweł Woronicz pisał w zakończeniu *I Rozprawy o pieśniach narodowych*: „Kończę tę rozprawę krótkim rysem pieśni historycznych Narodowych [podkreślenie – J. Cz.]: które ieśli komu mogą bydź obojętne, ten się iuż wyzuł z całkowitey istotności Polaka, albo nim nigdy nie był. Obszerna to nader przestrzeń, abyśmy ią dziś przebieżyć mogli, ani będę powtarzał uczonych starożytności wywodów; że tem drobnem na pozor nasionkiem, wszystkie narody swoje podania i dzieie przed zagładą wieków uratował⁶⁴. Woron-

64 IO, *Rozprawa o pieśniach narodowych Przez JX Jana Woronicza Kan. Kat. Warsz. Członka Towarzystwa Przyjaciół nauk, czytana na posiedzeniu publicznem, Dnia 5go Maia 1803. roku*, „Roczniki Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk” 1803, t. 2, s. 369–402, tu: 396.

nicz odwołuje się do wyobrażenia przeszłości zapożyczonego z tradycji zbieraczy pamiątek starożytności (przestrzeni przeszłości, którą się pokonuje i eksploruje), a następnie w to już istniejące wyobrażenie wprowadza wątki rodzime, korzystając z szablonów dostarczonych przez osjanizm⁶⁵. Wyraża przekonanie, że pieśń jest nasionem, z którego kiełkuje narodowość, a emocjonalny do niej stosunek warunkuje tożsamość polską (całkowitą istotność Polaka). Ponieważ pieśni i podania słowiańskie (starożytności słowiańskie) nie przetrwały do początku XIX wieku, trzeba szperać w starożytności, by je stamtąd wydobyć i uratować, tak jak czynią to inne narody: „I my nie mielibyśmy potrzeby dochodzić i szperać przodków naszych w odmęcie Słowiańszczyzny, gdyby ich śpiewy i podania czasów naszych doszły; które że byź musiały, z natury człowieka, z przykładu wszystkich ludów i ze śladów naszych dziejopisów, przekonać się można”⁶⁶ – odwołuje się do ruchu zbieraczy narodowych starożytności. Woronicz na podstawie znajomości źródeł pisanych wyraża przekonanie, że w śpiewach i podaniach znajduje się istotność Polaka. Pieśń to materialny ułomek, który trzeba odgrzebać z przeszłości. Pełni on rolę pobudzania pamięci o przeszłości, a zarazem jest dokumentem (źródłem) potwierdzającym tożsamość polską. Pamięć tę utożsamia ze wspomnieniem o przodkach. Wspomnienia o przodkach i ich dzieje są prawie synonimami. Przeszłość jest przestrzenią rozciągniętą od dziś do odległych czasów i nasyconą emocjonalnie. Ona jest pamięcią i wspomnieniem o ludziach. Pamięć o przeszłości zawarta w pieśni inspirowane poczucie straty przodków rodu.

Pamięć w ujęciu Woronicza przetwarza, buduje historię i narodowość. Strategię tworzenia pamięci o przeszłości Woronicz ujawnia dalej, posługując się retorycznym pytaniem: „A jeżeli czujemy tę stratę w odległej starożytności, iakże obojętni będziemy, aby to co w ręku trzymamy, z rozsypanem jestestwem naszym w przepaści wieków zaginęło? Kiedyż

65 Zob. H. Gaskill (ed.), *The reception of Ossian in Europe*, New York 2004; H. Arnold Barton, *Northern Arkadia. Foreign travelers in Scandinavia, 1765–1815*, Carbondale, Illinois 1998, s. 7 i 104; A. Herman, *How the Scots Invented the Modern World*, New York 2001; Z. Sinko (oprac.), *Osjanizm w: Słownik literatury polskiego oświecenia...*, op.cit., s. 368–374.

66 Ibidem, s. 396–397.

bardziej cenicie i łzami skrapiacie obrazy rodziców waszych, lub osób ulubionych, jeżeli nie wtedy, kiedy ich między żyjącymi nie widzicie?”⁶⁷. Przeszość tworzą pamięć i wspomnienie w szlachetnej duszy. Przeszołość w ten właśnie określony sposób rozumiana tworzy narodowość: „I dlatego nic nie jest drobnem i małym, co w jakimkolwiek ułamku całkowitą wielkość przypomina”⁶⁸. Ułamki przypominają, a fragmenty składają się na wielkość przeszłości⁶⁹.

Ułamki przeszłości i wspomnienia są tak ważne, gdyż inspirują naukę i sztukę. Przeszołość przekształca się w twórczość. Woronicz powołuje się na wzór mecenatu króla Stanisława Augusta, aby pokazać, jak przeciwstawić się upływowi czasu, utrwalając jego wizerunek w sztuce narodowej. Przytoczę przykład: „Ośłodzi sobie potomność wspominek ostatniego Króla Polskiego, który do roznieconego zarzewia nauk i gustu, przydał i tę pamiętkę, że kilka nagrobków sławie narodowej uczoną ręką Baciarellego postawił”⁷⁰. Uczuł w sobie ten sam zapal, ieden prywat-

67 Ibidem, s. 397.

68 Ibidem.

69 R. Traba, *Wstęp do wydania polskiego. Pamięć kulturowa – pamięć komunikatywna. Teoria i praktyka Jana Assmanna* [w:] *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, J. Assmann, Warszawa 2008, s. 11–25.

70 Metaforyczny zwrot „nagrobek sławy” odnosi się do poetyckiej formy upamiętnienia (nagrobka), a przy tym czerpie z tradycji wystawiania pomników w epoce nowożytnej, zwłaszcza w kulturze sepulkralnej klasycyzmu. Specyfikę zawdzięcza słownikom i poradnikom dla badaczy starożytności. Rzeczownikiem „grób” posłużono się w nowym kontekście: formę literacką wprowadzono w symbolikę śmierci w porzobiorowej kulturze narodowej, zbliżając się do znaczenia ruiny i zabytku. Nagrobki sławy narodowej to pomniki upamiętniające mecenat króla, a w zasadzie – wszystkie dzieła nauki i sztuki dokumentujące i upamiętniające narodową przeszłość utożsamianą z mecenatem królewskim (z dziejami artystów i uczonych oraz ich dziełami). Tradycję literacką, sepulkralną i antykwarizm scalono w „nagrobku sławy”, wprowadzając jako uniwersalne pojęcie w kulturę pamięci. Odnosząc ją do wytworów ludzkiej działalności, afirmuje się artystów i uczonych do roli bohaterów godnych upamiętnienia i zbliża się ich rangą do króla. Powyższe użycie sformułowania „nagrobek sławy” należałoby więc raczej wiązać z oddziaływaniem kultu wielkich ludzi z pary-

ny człowiek, lecz Polak i geniuszem ozdobiony, Franciszek Szmuglewicz, który przedsięwziął był ważniejsze czyny Narodu naszego talentem swoim w rysunkach i sztychu uwiecznić⁷¹. Woronicz zbiera wzory postępowania wzięte z epoki stanisławowskiej. One tworzą tożsamość Polaków, a zarazem inspirują współcześnie żyjących do postępowania mającego na celu ich utrwalenie i przekazanie potomnym: „Godzien zapewne zachęty i wsparcia rodaków, aby potomność nie rzekła, że w wieku naszym wśród polaków, Polaków nie było”⁷². Postawa wobec przeszłości inspiruje postawę wobec przyszłości.

W Towarzystwie Przyjaciół Nauk realizuje się projekt przyszłości. Zebrane wzory wprowadza się w przekaz, dydaktykę i propagandę za pośrednictwem ilustracji historycznej i edytorstwa. Kolekcjonerstwo obrazów, malarских dzieł i rycin służy wprawdzie przechowaniu pamięci, ale – jak czytamy dalej – są to rzeczy zbyt kosztowne, przez co trudniej dostępne dla każdego. Ilustrowane edytorstwo ma być rozwiązaniem wychodzącym naprzeciw ekonomicznym i społecznym uwarunkowaniom: ma ono zastąpić posiadanie dóbr materialnych i kolekcjonerstwo gabinetowe. Chodzi o przekształcenie tradycji kolekcjonerstwa gabinetowego, a zrazem wprowadzenie do

skiego Panteonu oraz echami ruchu muzealno-konserwatorskiego we Francji około 1800 roku, zob. S. Pasquali, *From the pantheon of artists to the pantheon of illustrious men: Raphael's tomb and its legacy* [w:] *Pantheons. Transformations of a Monumental idea*, R. Wrigley, M. Craske (ed.), Aldershot, Hants, England Burlington 2004, s. 35–56; T.W. Gaehtgens, *Du Parnase au Panthéon: la représentation des <hommes illustres> et des <grands hommes> dans la France du XVIII^e siècle*, T.-W. Gaehtgens, G. Wedekind (dir.), *Le culte des grands hommes 1750–1850*, Paris 2010, s. 135–172.

71 Nieskończony cykl rysunków i litografii *Obrazy historii polskiej w stu rycinach* (ilustracja do *Historii narodu polskiego* Adama Naruszewicza), zob. K. Załęski, *Franciszek Szmuglewicz* [w:] *W kręgu wileńskiego klasycyzmu* (katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie przygotowany pod kierunkiem Elżbiety Charazińskiej i Ryszarda Bobrowa), Warszawa 2000, s. 559–561; IO, *Rozprawa o pieśniach narodowych Przez JX Jana Woronicza...*, op.cit., s. 397.

72 IO, *Rozprawa o pieśniach narodowych Przez JX Jana Woronicza...*, op.cit., s. 397–398.



5. *Carta Geologica totus Poloniae, Moldaviae, Transilvaniae, et partis Hungariae et Valachiae*, Frey według Hoffmana, 660 x 475 mm (karta), 1806. Mapa do dzieła *O ziemiorództwie Karpatów i innych gór i równin Polski*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk” 1831, t. 22, Gabinet Zbiorów XIX wieku BUW (fot. K. Dąbrowska).

warsztatu ilustrowanego edytorstwa przekonania, że obrazy przechowują pamięć o przeszłości. Książka ilustrowana pełni tutaj rolę dwojaką – popularyzatorską, informacyjną, a zarazem konserwującą: „Ale nie każdy może mieć kosztowne obrazy i sztychy; a każdy nieprzyjaciel może je wydrzeć i zatracić. Więc to pewniejszem, co w ustach niewygodnych pokoleń nie boi się pożaru i oręża. I ten jest najbliższy zamiar Towarzystwa naszego w utworzeniu Pieśniowiegu Narodowego⁷³: aby nie tylko ięzyk, ale i sławę narodową niepozytem narzędziem na rozwalinach świata wyżłobić⁷⁴. Edy-

73 Woronicz odnosi się do kilku problemów: 1. starotestamentowych wzorów biblijnych (m.in. *Pięćksięgu*); 2. do znaczenia księgi i pisma w podtrzymywaniu pamięci rodowej i plemiennej; 3. do dziedzictwa europejskiej kultury ilustrowanej książki użytkowej, które wchłonęło tradycję grecką i biblijną, inspirując przekształcenie wzoru w okresie od XVI do początku XVIII wieku.

74 IO, *Rozprawa o pieśniach narodowych Przez JX Jana Woronicza...*, op.cit., s. 398.

torstwo „wchłania” funkcje muzealnictwa i konserwacji: przejmuje funkcję przedmiotów (kosztownych i podatnych na destrukcję) oraz zadania obrazów w kulturze.

W dalszej części Woronicz przedstawia projekt edytorski, odwołując się do metody zbieractwa źródeł i narodowej historii. Sięga do czasów Adama Naruszewicza⁷⁵. Przeszłość nosi sławę narodu, a sława ta – o czym przekonuje – jest naszym dziedzictwem „iako ieden rod, familią i pokolenie składaiacych, iakże tem bardziej drogie bydź powinny każdemu własne iego domowe, że powiem po rzymsku, Penaty?”⁷⁶. Woronicz buduje wyobrażenie o narodowości, posiłkując się metaforą domu i rodu oraz odniesieniami do epickich wątków greckich i rzymskich (wplatając je od razu w rodzime realia, w tym w interpretacje polskich bitew). W relacji tej kieruje nim przekonanie, że udokumentowanie i przechowanie sławy narodu bazującej na interpretacji przeszłości tworzy jego podbudowę – dziedzictwo. Ochrona, dydaktyka i propaganda wiedzy na temat przeszłości narodowej zawartej w źródłach to strategię, którym Woronicz nadaje wiele funkcji – służą one porządkowaniu, kodyfikacji, ochronie, przekazowi. Stworzenie podstaw warsztatu do realizacji szeroko zakrojonego projektu skodyfikowania przeszłości jest celem Towarzystwa, a nie środkiem. Powracając z dygresji historycznej, Woronicz wyraża ten zamiar dosłownie. Przytoczmy obszerny fragment: „Ale gdzież się znowu zapędzam? Drobniem naczyniem przeczerpać Wisłę w nowe koryto? Darujcie szanowni rodacy, że nieprzechodzony labirynt sławy Ojców naszych uniosł mię i zablakał za granicę określonego mówienia. Celem iego było, zamiar Towarzystwa naszego wyjaśnić, watek i zapasy do tego zamiaru wskazać, warsztat do tak ślachetney pracy przygotować. Ale to dzieło, które następnych pokoleń ma bydź pociechą i chlubą, możesz bydź płodem iednego lub kilku ludzi? Niec więc wolno nam będzie wzywać was, o! wy wszyscy zgasłych Polaków potomkowie! Prosić was i zaklinać na światie popioły Oyców waszych, abyście ich pamięć

75 A. Naruszewicz, *Memoriał względem pisania historii narodowej* (1775); K.A. Prokop, *Adam Naruszewicz*, Kraków 2010.

76 IO, *Rozprawa o pieśniach narodowych Przez JX Jana Woronicza...*, op.cit., s. 398.

i sławę, wam w najdroższym dziedzictwie przekazaną, tym przynajmniej sposobem, który nam ieden w ręku pozostał, utrzymywać, rozszerzać, uwieczniać, chęciom i osiłkom naszym domagali. Łączcie do tego celu wszystkie talenta, przemysł i zabytki Ojców waszych [podkreślenie – J. Cz.]. Wy nawet którzy przy innych zaletach slachetney muzyce przynosicie, zwróćcie iey wdzięki i powaby na pocieszenie uśpionych prochów ojczystych. Niech ta Euterpe Słowiańska, wspólnie z drugimi Muzami, wszystkie lutnie, cytary, stróny, piszczałki duchem i dziejami Polaków napełni⁷⁷. Towarzystwo ma scalić społeczność odpowiedzialną za wytyczenie kierunków dalekosiężnego projektu. Realizacją projektu zajmie się społeczeństwo. Trzonem zapowiadanej działalności o wyraźnie społecznym profilu jest polityka dziedzictwa przeszłości narodowej: adaptacja, przekształcenie, popularyzacja wszystkich świadectw o przeszłości ojców na gruncie oświaty i przemysłu. Pieśń (i piosenka) nadaje się do powyższych działań najlepiej, gdyż słowo zawiązuje wspólnotę. Pieśń staje się metaforą starożytności narodowej.

Na końcu wywodu Woronicz – zapewne jest to posunięcie strategiczne – odwołuje się do wzorów niemieckich. Odwołanie to ma jednak jak największe uzasadnienie w niemieckich teoriach o związku tożsamości narodowej i języka: „Czem rozplenia swą istotność i sławę? Językiem i obyczajami dawnych Germanów. A to oboje czem ożywia i codziennie ukrzepia? Nauką, światłem, miłością rodu swego o wspólną braterską pomocą⁷⁸. Pamięć (wiedza) o języku i obyczajach wprowadzona w relacje między ludźmi, czego dowodzi przykład niemiecki, ma funkcje konsolidujące⁷⁹. Celem Towarzystwa Przyjaciół Nauk jest wymodelowanie oby-

77 Ibidem, s. 400–401.

78 Ibidem, s. 402.

79 Woronicz odnosi się do badań nad językiem na przełomie wieków XVIII i XIX (tradycji herderowsko-humboldtowskiej). W tej linii pozostaje *De l'Allemagne*, dzieło Madame de Staël wydane w 1813 roku, które pisarka publikowała już w czasach niechęci Napoleona i przymusowej emigracji z Paryża do Coppet, a które było poczytne w Polsce, zob. Ł. Sommer, *Mowa ojców potrzebna od zaraz...*, op.cit., s. 77–133, tu: 88–133. Por. F.M. Barnard, *Herder on Nationality, Humanity, and History*, Montreal 2003.

watelstwa. Obywatelstwo z kolei jest uwarunkowane duchem narodowym składającym się z języka, uczucia i sławy. W 1805 roku w *Rozprawie II* Woronicz ponownie przekonywał o konieczności zebrania i uporządkowania oraz wykorzystania zabytkowych pieśni do stworzenia z nich kanonu narodowego. Chodziło o spożytkowanie pieśni narodowej do badań oraz wypracowania ikonografii historycznej i oddziaływania z jej pomocą na emocje. Kończąc myśl, Woronicz nawołuje do przechowywania, a zarazem tworzenia obrazu ojczyzny za pośrednictwem adaptacji osjanicznej pieśni: „pamięć i wdzięczność dla zgasłej Ojczyzny naszej, wycisnęła w każdym szlachetnym sercu to czułe zapragniecie, aby przynajmniej twarz iey ulubiona w języku, obyczajach o sławie narodowej pozostała, najpóźniejszym pokoleniom w świętym przychowku przekazaną być mogła”⁸⁰. O roli pieśni, plastycznego materiału podatnego do przechowywania pamięci, pisał Julian Ursyn Niemcewicz czerpiący żywo z jej bogactwa w swoich utworach: „Bardziej, niż wryte w twardych głazach napisy, zachowują nam pieśni pamięć języka ludów już zatraczonych. Język Ersów, dawnych Szkocyi mieszkańców, wśród ostrych skał, wśród buku spienionych bałwanów, brzmi dotąd w uściach Osyana następców”⁸¹ – argumentował. W Towarzystwie Przyjaciół Nauk stworzono osobliwą lokalną i eklektyczną mieszankę z wyobrażeń o Hezjodzie i Homerze, pamięci o *Bogurodzicy* śpiewanej przez oręż do czasów Jana Kazimierza, ukraińskich dumach oraz wizji Germanów, Hunów i Scytów z pierwszego

80 J.P. Woronicz, *Rozprawa II. O Pieśniach Narodowych.... czytana na posiedzeniu publicznem Towarzystwa Przyjaciół Nauk, dnia 15 miesiąca Maia roku 1805*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk” 1810, t. 6, s. 308–318, tu: 310, zob. też: J.U. Niemcewicz, *Śpiewy Historyczne Niemcewicza z uwagami Lelewela* [Śpiewy historyczne z dołączeniem przydatków prozą stanowiących krótki zbiór historii polskiej], Kraków 1835, s. V, porównaj: W. Jankowski, *Geneza i dzieje „Śpiewów historycznych” Niemcewicza*, „Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej wydawane przez Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza”, L. Bernacki (red.), R. IX, z. I, Lwów MDCDXI, s. 52–71, tu: 55.

81 J.U. Niemcewicz, *Śpiewy Historyczne Niemcewicza z uwagami Lelewela...*, op.cit., s. V.

tomu Gibbona *The decline fall of the Rome Empire*, a na koniec wreszcie – owych dziejów Fingala opiewanego przez legendarnego barda północy Osjana. Pieśń okazała się doskonałym materiałem do książki przechowującej ducha języka. Oto podsumowanie Staszica.

Staszic rozróżnia książkę naukową od popularnej⁸². Projektuje koncepcję książki użytkowej przechowującej żywą historię, to znaczy ożywionej emocją i pamięcią o przodkach, a przez to napiętnowanej dydaktyzmem: „Dziś pisany zbiór dziejów naszego rodu, trzeba, aby w takim składzie, z taką sztuką, z taką wymową, w tym celu był robiony, żeby stał się narzędziem, któreby, rozwijające się pierwsze władze umysłowe w polskich dziejach, umiały zachwycać; wcześniej na nich piętnować to czucie, tę pamięć, jakich oni ojców synami? [pytanie retoryczne: chodzi o zachowanie pamięci o ojcach, o przekazanie tego, jakich ojców młodzi czytelnicy są synami – przyp. J. Cz.] Aby każdy młody, czytaniem dzieł swych ojców, nabierał dla nich i dla siebie szacunku, czuł zaszczyt w Polaka imieniu. Inaczej, schybiony cel, dzieło niepotrzebne, osobliwie, gdyby to czytanie dziejów, zamiast ożywienia, miało paraliżyc młodego serce, miało tchnąć w nie zimna obojętność, albo też wcale swych przodków wzgardę”⁸³. Do realizacji projektu nadaje się spopularyzowana pieśń narodowa wzbogacona o zapis nutowy i rycinę. Wizualizacja wiedzy historycznej i języka (wymowy) sprzyja zakorzenieniu ich w zbiorowej pamięci: „Gdy tak już całe główniejsze dzieje będziemy mieli w śpiewach, należy do nich każdej pieśni dołączyć muzykę i kopersztych. Tym sposobem, przedstawilibyśmy narodowe dzieła z całym ochwyceniem umysłów, nawet ojcom i matkom obojętnych”⁸⁴ – przekonywał. Na gruncie zbieractwa, krytyki, organizacji i obrazowania wiedzy toczy się debatę o przeszłości i języku. Porządkując przeszłość, tworząc wyobrażenie o niej, zarazem oddziela się badania naukowe od popularyzacji, obraz od języka.

82 Zob. m.in.: S. Staszic, *Wstęp do przekładu Epok natury Buffona* [w:] idem, *Pisma filozoficzne i społeczne*, t. II, B. Suchodolski (oprac.), Warszawa 1954, s. 245, porównaj: Z. Wójcik, *Stanisława Staszica koncepcja nauki*, „Rozprawy do Dziejów Oświaty” 2006, XLV, s. 85–100.

83 *Myśli ks. Staszica z r. 1805, o książkach najpotrzebniejszych*, przedruk w: A. Kraushar, *Towarzystwo Warszawskie...*, op.cit., s. 375–381, tu: 378.

84 *Myśli ks. Staszica z r. 1805, o książkach najpotrzebniejszych...*, op.cit., s. 379.

Staszic i gabinet historii naturalnej: kodyfikacja porządku naturalnego

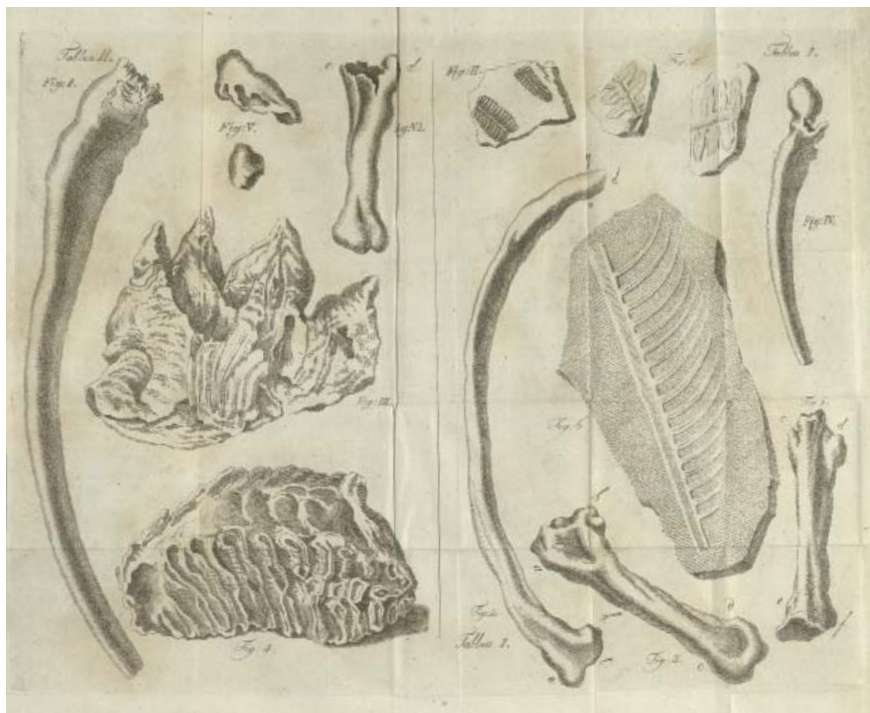
Filozofia naturalna utworzyła ramę dla naukowo-dydaktycznego programu poznania, a zarazem – jako fundament prawa natury – była podstawą prawotwórstwa⁸⁵. Początki wyselekcjonowanego i uporządkowanego zespołu określanego mianem gabinetu historii naturalnej Towarzystwa Przyjaciół Nauk datuje się na 1808 rok⁸⁶. W roku 1817 Staszic sprawozdawał: „Złożone są także w domu Towarzystwa zbiory historii naturalnej, jeden ogólny, drugi szczególnie krajowy. Te już do kilku tysięcy sztuk mineralogicznych zawierają. Ich uporządkowaniem systematycznym zatrudnia się kolega [Jan Chrystian] Hoffman. Skoro rozkład ten zakończony zostanie, również i gabinet historii naturalnej dla publiczności otwartym będzie”⁸⁷. Staszic w 1814 roku ofiarował Towarzystwu własny gabinet historii naturalnej, który był wynikiem pracy nad *Ziemiorództwem Karpatów*⁸⁸. Koncepcja przyrodoznawcza, której gabinet był koniecznym warunkiem, formowała się w sąsiedztwie nauki historycznej i języka polskiego. Filozofia przyrody (filozofia natury) była fundamentem praw naukowych. Prawa te konstruowano na metodycznym porządkowaniu natury kraju i odkrywaniu oznak jego przeszłości. W granicach tych działań formował się wieloznaczny status odkrywanych i kolekcjonowanych naturalistów, okazów do badań naukowych i symboli przeszłości, które trzeba ochronić, pozostawiając je w miejscu znalezienia. Starożytnictwo współtworzy postawę poznawczą przyrodoznawcy. Ze splotu uwarunkowań zaczyna ewoluować kierunek muzealnictwa wpisujący się w ideę współczesnego ekomuzeum.

85 K. Sójka-Zielińska, *Historia państwa*, Warszawa 2006, s. 219–234.

86 Z. Wójcik, *Kolekcja geologiczna Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (1809–1831)*, „Zeszyty Staszicowskie” 2010, 7, s. 23–35, tu: 24.

87 S. Staszic, *Zdanie sprawy z czteroletniej pracy Towarzystwa Królewskiego Przyjaciół Nauk z roku 1809, 1810, 1811, 1812 na posiedzeniu publicznym dnia 10. stycznia 1814 roku przez Radcę Stanu Stanisława Staszica Prezesa Tegoż Towarzystwa*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk” 1817, t. 10, s. 59–112, tu: 105.

88 Wójcik powołuje się na A. Kraushara, zob. Z. Wójcik, *Kolekcja geologiczna...*, op.cit., s. 25.



6. *Tablica rozmaitych kości, akwafora*, 320 x 370 mm (karta). Tablica II do dzieła S. Staszica, *O ziemioródtwie gór dawniej Sarmacyi a później Polski*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk” 1810, t. 6, Gabinet Zbiorów XIX wieku BUW (fot. K. Dąbrowska).

Na otwarcie *Rozprawy dwunastej* w dziele *O Ziemioródtwie Karpatów* wydanym po raz pierwszy w 1815 roku⁸⁹ Staszic zamieścił metaforyczny opis gór. Na pejzaż górski nałożył transparentne wspomnienie ze spaceru po ruinach Herkulanum i Pompejów. Przytoczmy fragment opisu: „Jak

89 Badania geologiczne prowadził od 1798 roku. Podróż po Tatrach odbył w 1805 roku, po niej odczytał na posiedzeniu Towarzystwa rozprawę o geologii polskich gór. Drukował rozprawy w „Rocznikach” Towarzystwa. W 1806 roku sporządził mapę geologiczną Polski. Wyniki włączył do jednej rozprawy *O ziemioródtwie Karpatów i innych gór i równin Polski* (1815, 12 rozpraw). Wydrukowano ją w pełnym zakresie z mapą *Carta geologica* i słownikiem polskich terminów geologicznych w tomie trzecim *Dzieł zebranych*, t. 1–9 (1816–1820), gdzie prócz dotychczas anonimowych tekstów i przerobionych przedruków z lat wcześniejszych ukazała się także po latach pracy summa jego poglądów: *Ród ludzki* (1819–1820) i *Uwagi do Rodu ludzkiego*.

ów mędrzec zapuszczający się w podziemne pieczary wyrobów Herkulanu albo zważający wydobyte spod ziemi zwaliska Pompei po świątyniach, po publicznych gmachach, po ulicach i rynkach, po zewnętrznym partykularnym układzie, po znajdującym się w nich rozmaitych potrzebach, wygodach i zabytkach sprzęcie śledzi ówczesnych tam mieszkańców myśli, namiętności i czyny, zabboboństwo, prawa, obyczaje i wiary – tak w ziemioródtwie, gdzie nic się ślepym trafem nie stało, gdzie wszystko udzielane podług stosunków odwiecznej ustawy, rozważający wielorakie ziemi wierzchy, zmiany docieka działań natury przy tego świata utworze, działań jej od stworzenia do naszych czasów, i jeszcze tejsze działań odtąd na czasy przyszłe⁹⁰. Wcielając się w rolę filozofa, Staszic projektuje siebie jako przyrodoznawcę, mędrca i badacza dziejów kultury zarazem. Naukowa obserwacja natury zawiera w sobie i generuje historyczną refleksję. Metody poznania uformowane w granicach pokoleniowego doświadczenia *Grand Tour* do Italii scala z krajoznawstwem⁹¹.

Podobnych przykładów wzrastania nauki historycznej na przyrodoznawstwie dostarczają wyimki z rozprawy Staszica *O ziemioródtwie gór dawniej Sarmacyi a później Polski...* z 1805 roku (włączonej jako pierwsza do dzieła *O Ziemioródtwie Karpatów* z 1815 roku). Na jej kartach autor donosi o znajdujących się pod ziemią i przechowywanych w zamkach znaleziskach, szczątkach i odłamkach: „Cała ta wielorakiego zespiscza [sic!] ziemia pełna osatków, ułomków, różnego rodzaju i gatunku morskich i ziemskich, roślin i zwierząt. Te z różnych kraiów, z różnych stref, i różnego nawet świata. Bo są osatki takich zwierząt, których ani gatunków, ani rodzajów iuż nie ma nigdzie na terażniejszym świecie”⁹²

90 S. Staszic, *Rozprawa dwunasta. Niektóre mniej więcej do podobieństwa zbliżające się wnioski z uwag nad ziemioródtwe* [w:] *O Ziemioródtwie Karpatow i innych gor i rownin Polski*, S. Staszic, t. 3, Warszawa 1816, s. 376–390, tu: 376.

91 J. Dziedzic, *Pojmowanie i organizacja ochrony przyrody w Polsce w XIX i na początku XX wieku*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo. Interdyscyplinary Rocznik Filozoficzno-Naukowy” 1997, 3, s. 161–175.

92 W latach 1779–1781 Staszic odbył edukacyjną *Grand Tour* (m.in. Lipsk, Getyn-ga, Paryż, gdzie studiował u Mathurina Jacques'a Brissona oraz Louisa Jeana-Marie Daubentona i poznał postać kluczową w jego naukowym życiu: Buffona). W 1804 roku przebywał w Paryżu, zwiedzał Alpy i Apeniny. Zob. S. Staszic, *O ziemioródtwie*

– czytamy. Z opisów Staszica, a tych można znaleźć więcej, wyłania się mityczny obraz kraju, który trzeba poskładać i zrekonstruować z rozrzuconych szczątków, przy czym nie pada jasno brzmiące sformułowanie, że należy te ułamki pozbierać w jedno miejsce, a raczej ochronić w inny sposób, w krajobrazie. Tę mapę prehistorycznej Polski tworzą kostne szczątki: źródła do badań nad prehistorią, najdawniejszymi pradziejami. Tak więc ziemia to poletko rzadkich znalezisk krajowych potrzebnych do badań i godnych ochrony. Polska ziemia przedstawia się jako prastare siedlisko rodu ludzkiego: „W Wielkopolsce, po całej Litwie, w pewnej głębi, znajdują się piszczele, szczoki i szałoby, iakichsiś [sic!] zwierząt wielkich, a którym nie ma podobieństwa do żyjących. Takie ogromne kości widać dotąd w Poznaniu, w Kaliszu, w Piotrkowie, w Nieświeżu, w Białym, po Kościołach i po Zamkach, a które w okolicach tych miast były wykopane. Również po wszystkich tych krainach, znajdują się potężne Wielorybów zwłoki, których ogromne ostatki, z tych ziem wykopane, stoją także po naszych wieżach, po starych zamkach, dziwowiskiem gminu, i należą do podobnych morskich potwór, które, kiedyś, niegdyś, wyłażą z przepaści mórz lodowatych, a których zoczonego w ten czas ogromu sam opis, tak nas w podróżach tych mórz podziwia. Przy Ołyce, Łachwie, Nieświeżu wydobywają się łby zwierza, do Żubrów podobnego. Lecz widać ogromności kopalnych tamtego ostatków, że musiał być nierównie większy”⁹³. Do geograficznego opisu Staszic wprowadza wyobrażenie powzięte z tradycji podróżnictwa dalekomorskiego. To powoduje, że najbliższe otoczenie staje się terenem eksploracji egzotycznych świa-

*gór dawniej Sarmacji a później Polski. Pierwsza Rozprawa o równinach tej krainy; o pasmie Łysogór; o części Beskidów i Bielaw. Czytana na posiedzeniu publicznym Towarz.:Warsz"Przyjaciół Nauk, dnia 13. Grudnia 1805, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk” 1810, t. 6, s. 1–85, tu: 8–9, porównaj: M. Czeppe, Z.J. Wójcik, Staszic Stanisław Wawrzyniec (1755–1826) [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, T. XLIII/4, z. 175, Warszawa – Kraków 2004, s. 540–551; S. Staszic, *Epoki natury przez Pana Buffon wydane w języku francuzkim przez X. Staszica wytłumaczone na język polski. Z dodaniem myśli i niektórych uwag. Edycja druga pomnożona nowemi uwagami nad ziemią Polski*, Kraków 1803, s. 26, s. 7–8, s. 23.*

93 S. Staszic, *O ziemioródtwie gór dawniej Sarmacji...*, op.cit., s. 8–9.

tów⁹⁴. Kulturę osobliwości wprowadza się w politykę poznania własnego kraju (siedliska wspólnoty), m.in. pod kątem precyzyjnych opisów historycznych bazujących na studiach rysunkowych, fizjografii⁹⁵, taksonomii

94 Na szlaku podróży przez Kraków do Wiednia *W Wieliczce dnia 20 czerwca 1789* Staszic eksplorował podziemne galerie kopalni soli. W jego relacji kopalnia jest poletkiem przyrodniczej obserwacji, pomnikiem wynalazczości człowieka i zarazem krajowym muzeum odkrytym w naturze, ułożonym ręką człowieka: „Polacy ją na ojczyściej ziemi pierwsi znaleźli, odkryli i swoją pracą, kosztem i nauką uporządkowali do tego stopnia, w jakim teraz znajduje. Jest to kopalnia, z wielu względów bardzo rzadka i szczególniejsza. Ja, zwiedzając ją, pomijając będę opisywanie jej szybów, kółwrotów, wielkich i kosztownych schodów, którymi równie wygodnie schodzić w podziemne głębie, jak wychodzić z nich na powierzchnię ziemi, ani nie będę opowiadać jej podziemnych podkopów, ulic, galerij, jej słonych jezior, wykutych w soli kaplic, przeźroczystych z soli ołtarzów i posągów”. Kopalnia jest muzeum, a zarazem fabryką. To struktura tajemniczego podziemnego świata rządzącego się odrębnymi regułami od świata naziemnego. Pracuje tu inna niż na powierzchni rasa ludzi i zwierząt. Znaczenie słowa „odkrycie” nakłada się w relacjach Staszica na znaczenie słowa „wydobycie”. Ciekawość sąsiaduje z potrzebą wykorzystania odkrycia na potrzeby wynalazku. Intrygująca badacza tajemnica natury sąsiaduje z naukową obserwacją, m.in. mineralogią i praktyką opisu geologicznego: „Ja więcej zwracać będę uwagę na wszelkie geognostyczne tej kopalni stosunki, abym moich współrodaków naprowadzał, abym im wskazywał środki, jakimi należy im na pozostałości jeszcze ziemi szukać tej koniecznej do życia potrzeby, gdzie sól znaleźć mogą”, zob. *Dziennik podróży Stanisława Staszica 1789–1805*, z rękopisów wydał Cz. Leśniewski, Kraków 1931, s. 4–7, tu: 4–5.

95 Fizjografię rozumiem jako charakterystykę warunków naturalnych danego obszaru obejmującą klimat, stosunki wodne, rzeźbę terenu, budowę geologiczną, świat zwierzęcy i roślinność. Fizjografia umożliwia podział i kwalifikowanie dla potrzeb planowania przestrzennego. Współcześnie związki rysunku i fizjografii omawia się przy zagadnieniach związanych z gospodarką przestrzenną, naukami przyrodniczymi i ekologią. Związki studiów rysunkowych i ekspedycji naukowych w minionych wiekach omówiono m.in. w: D. Lamy, *Le dessin botanique dans la transmission des connaissances* [w:] *Passion botaniques. Naturalistes voyageurs au temps des grandes decouvertes*, H. Bancaud (ed.), Rennes 2008, s. 139–155, a szeroko, w: G. Baglione, C. Crémère, *Charles – Aleksandre Lesueur. Peintre voyageur, un trésor oublié*, Paris 2009.

i statystyce⁹⁶. Z krajoznawstwa wyodrębnia się nauka o przyrodzie. Natura jest przedmiotem badań naukowych. Kolekcja znalezisk tworzy obraz kraju. Znaleziska symbolizują związki z miejscami. Tworząc środowisko, stają się częścią krajowego dziedzictwa naturalnego⁹⁷.

96 Na przykład w 1822 roku Towarzystwo ogłosiło konkurs „Zrobić dokładny opis statystyczny iekiey części Polski, przynajmniej ziemi lub powiatu etc.”. Nagrodzono jedną nadesłaną rozprawę Antoniego Cyprysińskiego, ucznia Uniwersytetu Warszawskiego, pt. *Opis historyczny statystyczny i geograficzny obwodu Sandomierskiego*. Doświadczenia Linneusza z botanicznego dzieła *Systema Naturae* (1735) zainspirowały działania na rzecz stworzenia metodycznych podstaw uniwersalnego opisu naukowego. Kluczową rolę odegrała europejska recepcja: C. Linnæi, *Systema naturæ per regna tria naturæ, secundum classes, ordines, genera, species, cum characteribus, differentiis, synonymis, locis*, pierwsze wyd. 1735 (posłużyłam się tytułem z 10. wydania). Za kontaminację jej przejmowania uznaje się Georges-a-Louisa Leclerc, Comte de Buffona *Historię naturalną* (1749). Buffon rywalizujący z Linneuszem zaadaptował jego klasyfikację do filozofii naturalnej jako prawo naturalne (esencję prawa boskiego). Za interpretację metody Linneusza we Francji odpowiedzialni byli Jean-Baptiste de Lamarck, Michel Adanson i Antoine-Laurent De Jussieu. W Anglii – uczeń Linneusza Daniel Solander (przyjaciel Josepha Banksa i Jamesa Cooka) oraz Thomasa Pennanta, który ją spopularyzował. Sir James Edward Smith, fundator londyńskiego Linnean Society, które powołano, bazując na zakupie kolekcji Linneusza od wdowy po nim, przypieczętował międzynarodowe koneksje środowiska naukowego i metodę przejmowania wzorów pochodzących od szwedzkiego uczonego, zob. *Zdanie sprawy o skutku zadania konkursowego z roku 1822*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk” 1828, t. 20, s. 23–24, porównaj: L. Koerner, *Linnaeus. Nature and Nation*, Cambridge, Massachusetts and London 1999; S. Müller-Wille, *La science baconienne en action: la place de Linné dans l’histoire de la taxonomie* [w:] *Les Fondements de la botanique. Linné et la classification des plantes*, T. Hoquet, Paris 2006, s. 57–102.

97 Zob. T. Ingold, *Kultura i postrzeganie środowiska* [w:] *Badanie Kultury. Elementy teorii antropologicznej*, M. Kempny, E. Nowicka (red.), Warszawa 2003, s. 73–86; H. Blais, *La géographie académique. Entre sciences et belles lettres. 1795–1832* [w:] *Géographies Plurielles. Les sciences géographiques au moment de l’émergence des sciences humaines (1750–1850)*, H. Blais, I. Laboulais (dir.), Paris 2006 (collection Histoire des sciences humaines), s. 95–111; V. Veschambre, *Patrimoine: un objet*

Projekt tworzenia dziedzictwa natury Staszic przedstawia m.in. na marginesie *Rozprawy drugiej* wspomnianego wyżej dzieła *O Ziemiórództwie Karpatów*: „Natura w dolinach i równinach jest skrytą. Aby ją rozpoznawać, odkopywać ją trzeba. W gorach jest otwartą. Tu zdaje się sama odkrywać, sama wynosić, aby się ukazała całą”⁹⁸. Zbiieractwo wszelkich wytworów natury jest motywowane postawą odkrywczą (ciekawością), ale uwarunkowane dociekliwością badacza (obserwacją) i emocjonalnym stosunkiem do otoczenia (monumentalnej natury). Powyższym pobudkom towarzyszy także inna potrzeba – zużytkowania wiedzy o naturze i jej materialnych wytworach. Na łamach *Statystyki* z 1809 roku Staszic pisał: „W Departamentach leżących w równinach całe tło ziemi jest pomietne; niedawno z morza wydobyte; składa się z piasków i glin. Wszędzie wydaia żyto, w znaczney części rdzą pszenicę... Wewnątrz ziemi tych departamentów znajduje się Bursztyn; wiele drzew kopalnych i błotniste rudy żelaza. Te w Mozyrskim są naywięcej dobywane; znajdują się także glinki, do farbowań używanemi bydź mogące”⁹⁹, kończąc dzieło wezwaniem narodu do kumulacji i eksploatacji wydobytych oraz zebranych dóbr: „WALECZNY NARODZIE! przestrzegam, użytkuy z czasu. Już masz punkt na twoiey własney ziemi, do zbroienia się i do zbioru. Działajże cały iak tylko możesz, i właściwemi, i niewłaściwemi, i iawnemi, i skrytymi sposoby. Staraycie się wszyscy, by was się iak naywięcej uzbroiło; By w najgorszym nawet wypadku, ieżeli nie zupełne polityczne Jestestwo, mogliście sobie przynajmniej z orężem w reku zapewnić narodowość, własny Irzyk, narodowe Prawa, i urzędy”¹⁰⁰. Konsekwencje wynikające z racjonalizacji i ochrony natury (odkrywania, porządkowania, kumulacji, przetwarzania i ochrony) współtworzą podwaliny pod narodowość (język, prawa, urzędy). Administrowanie naturą to czynność konsolidująca społeczność w czasie niebytu politycznego, a zarazem narzędzie służące wy-

révélateur des évolutions de la géographie et de sa place dans les sciences sociales, „Annales de géographie” 2007, s. 361–381.

98 S. Staszic, *Druga Rozprawa o górach Beskidach i o Krywanie w Tatrach* [w:] idem, *O ziemiórództwie Karpatów...*, op.cit., s. 71–112, tu: 109.

99 S. Staszic, *O statystyce Polski, krótki rzut wiadomości potrzebnych tym, którzy ten kraj chcą oswobodzić i tym, którzy w nim chcą rządzić*, Kraków 1809, s. 8.

100 Ibidem, s. 47.

dobywaniu z natury świadectw narodowości. Spójrzmy teraz na powyższy problem od strony warsztatu naukowego.

Na końcu tomu szóstego „Roczników Towarzystwa” z 1810 roku, gdzie zamieszczono obszerny fragment dzieła Staszica, znajduje się rozkładana rytowana ilustracja naukowa, której przedmiotem jest kolekcja znalezisk kopalnych (kości i odcisków) opisywana na łamach tekstu¹⁰¹. Zwraca uwagę metoda opisu naukowego i odnośniki: „Na brzegach Wieprza, w okolicach Liwartowa, wydobyto, i dotąd w Zamku Xiążąt Sanguszków, leży ogromna, 30 stop długości maiąca, morskiego potworu iedna dolna szczoka, (patrz tab: 2.fig:1.)”¹⁰². Dalej czytamy: „W tem wyniosłem, piaszczystem Cyplisku, na którym dawny horod Czerski i miasto Góra stoia; również w tych górnych pobrzeżach Wisły, na których rozłożyła się Warszawa; znalezione golenne kości (5) Mamuta; (patrz tabl: 1.fig:1 Item tabl: 2. fig:6) I żebra (6) morskich besty (patrz tab: 1 fig:2)”, i na koniec: „Z temi, licznemi ostatkami, zwierząt nieznanomych, mieszaia się kości zwierząt terazniejszych: Żubrów, Łosiów, Niedźwiedziów. Mieszaia się także ludzkie kości”¹⁰³. Publikowana rozprawa wraz z rycinami przedstawiającymi szczątki zwierząt kopalnych jest relacją z przebiegu procesu poznania natury. Kolekcja naturalisty skomponowana ze znalezisk wraz z naukową ilustracją współtworzą warsztat uczonego. Dzieło naukowe, ponieważ w podstawie skodyfikowanych w nim praw poznania znajduje się kolekcja naturalna, przechowuje podstawy narodowości.

101 Zawitości związane z tzw. kolekcją geologiczną i paleontologiczną Staszica referował Abramowicz. Istnieje przekonanie, że miała być ona skomponowana przez uczonego jeszcze w Zamościu (lata 80.–90. XVIII wieku), zob. S. Staszic, *O Ziemióródtwie gór, dawney Sarmacyi...*, op.cit., s. 1–85; A. Abramowicz, *Stanisław Staszic między Buffonem a Cuvierem*, „Zeszyty Staszicowskie” 1998, I, s. 21–41.

102 S. Staszic, *O Ziemióródtwie gór, dawney Sarmacyi...*, op.cit., s. 9, porównaj: B. de Baere, *Représentation et visualisation dans «L’Histoire naturelle de Buffon»*, „Dix-huitième siècle” 2007, no. 39, 2007/1, s. 613–638; T. Hoquet, *Buffon illustré les gravures de l’Histoire naturelle (1749–1767)*, Paris 2007, s. 57 i nast.

103 S. Staszic, *O Ziemióródtwie gór, dawney Sarmacyi...*, op.cit., s. 9–10.

Kolekcja medali: estetyka antykwaryzmu i opowiadanie o dziejach narodowych

Stanisław Kostka Potocki z myślą o napisaniu naukowej rozprawy spożytkował zwyczaj gabinetowej demonstracji¹⁰⁴. W *Rozprawie o medalach mianowicie narodowych, w względzie ich użyteczności i sztuki*¹⁰⁵ z 1806 roku Potocki wziął na warsztat kolekcję polskich numizmatów, którymi – jak zapowiedział – posłuży się w nowej funkcji¹⁰⁶. Opis konesersko-antykwaryczny zharmonizował z teorią stylu (tj. sposobem wyrażania myśli, jak najczęściej definiowano styl w Polsce na początku XIX wieku)¹⁰⁷, doko-

104 Do tradycji gabinetowej lekcji odwołał się m.in. Jan Chrzyciel Albertrandi, zob. J.C. Albertrandi, *Zabytki starożytności rzymskich. W pieniądzach, pospolicie Medalami zwanych czasów Rzplitej i szesnastu pierwszych Cesarzów, zbioru ś, p. Stanisława Augusta Króla Polskiego, postrzeżone i krótkim wykładem objaśnione przez J.X. Jana Albertrandego, Biskupa Zenopolitańskiego, Prezesa Towarzystwa Warszawskiego, czytane na posiedzeniu publicznem, Xsiąg dwoje*, „Roczniki Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk” 1804, t. 3, s. 187–614, tu: 187–188.

105 Na znaczenie rozprawy Potockiego wskazała Polanowska, zob. S.K. Potocki, *Rozprawa o medalach mianowicie narodowych, w względzie ich użyteczności i sztuki, czytana na Zgromadzeniu Towarzystwa Przyjaciół nauk, roku 1806* [w:] idem, *Pochwały, mowy i rozprawy Stanisława hrabi Potockiego*, cz. 2, Warszawa 1816, s. 199–249; J. Polanowska, *Historiografia sztuki polskiej w latach 1832–1863 na ziemiach centralnych i wschodnich dawnej Rzeczypospolitej F.M. Sobieszczański, J.I. Kraszewski, E. Rastawiecki, A. Przeździecki*, Warszawa 1995, s. 31–36, tu: 32.

106 Termin „sztuka” w drugiej połowie XVIII wieku zaczął oznaczać ogólnie dziedzinę ludzkich umiejętności istotną dla spraw kraju i społeczeństwa. Sztuka istnieje w sąsiedztwie z przemysłem, rolnictwem, rzemiosłem. Wygłoszenie referatu *O sztuce* Kostki Potockiego w TWPN w 1803 roku wiąże się z wprowadzeniem w użycie terminu „sztuki piękne”, zob. R. Pawelec, *Dzieje sztuki. Leksemy i pojęcia*, Warszawa 2003, s. 130–134.

107 S.K. Potocki, *Rozprawa o sztuce pisania, czyli o stylu, czytana na Publicznem Posiedzeniu Towarzystwa Przyjaciół Nauk dnia 7 Stycznia Roku 1813* [w:] idem, *Pochwały, mowy i rozprawy Stanisława hrabi Potockiego, Senatora Wojewody, Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Narodowego, Komendanta Jeneralnego Kade-*

nując tym samym ekstrapolacji obrazów przedmiotów w sferę poznania, a zarazem transformacji przedmiotów w tej przestrzeni. Z medali uczynił wzory i obrazy do wypełnienia treścią. Doprowadziło to do złożonej sytuacji i wielu konsekwencji, tj. do: wydobycia przedmiotów z niepamięci, pozbawienia numizmatów ich funkcji użytkowych jako środka płatniczego w antyku, wprowadzenia przedmiotów w metaforykę języka i obrazu. W końcowej interpretacji Potockiego numizmaty stały się poszukiwanymi źródłami wiedzy o kulturze, o których istnieniu, funkcjach i miejscu występowania będzie wiedzieć wybrana grupa ludzi dysponująca narzędziami do uzyskania tej wiedzy: „Kto tylko dziejów i Literatury oyczystey iest świadomy, wie, że obfite lecz po części zaniedbane znajduią się w nich źródła połączoney dla narodu z użytkiem sławy”¹⁰⁸ – wyjaśniał już na wstępie. Odwołując się do roli świadomości historycznej w badaniu kultury, zarazem wyodrębniał grupę adresatów rozprawy, przy czym wtajemniczonych trudno tutaj odróżnić od poinformowanych. Potocki oddzielił splendor od użyteczności. Siła oddziaływania medali polega, na tym, że nie służą one reprezentacji, ale są użyteczne. Zawarta w medalach użyteczna wiedza jest źródłem sławy narodowej. W bliskim sąsiedztwie zaistniała także inna sytuacja. Potocki, kierowany potrzebą zużytkowania medali, na nowo ożywia (animuje) przedmioty wyabstrahowane z pierwotnych kontekstów. Wprowadzenie medali w metaforykę słowa pisanego jako obrazów ułatwia mu wykonanie tej operacji¹⁰⁹.

Czynności opracowania kolekcji są częścią warsztatu, w którym powstaje kultura narodowa. Działania te bazują na wprowadzeniu kolekcji w publiczny dyskurs krytyczny i wyeksponowaniu ich w szczególny sposób. Przyświecają im cele propagandowe: „Ale kiedy te źródła mało

tów..., cz. 2, Warszawa 1816, s. 277–323, tu: 311. Zob. też: R.M. Mayenowa, *Styl* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, J. Bachórz, A. Kowalczykowa (red.), Wrocław – Warszawa – Kraków 2002, s. 893–901.

108 S.K. Potocki, *Rozprawa o medalach...*, op.cit., s. 199.

109 Podobne praktyki wizualne stosował Adam Jerzy Czartoryski w poemacie osjanicznym *Bard Polski* z 1795 roku, zob. A. Czartoryski, *Bard polski, 1795 r.*, J. Kallenbach (wstęp), Brody 1912, s. 21; K. Pomian, *Les deux pôles de la curiosité antiquaire* [w:] *L'anticomanie. La collection d'antiquites aux 18^e et 19^e siècles, textes rassemblés par Annie-France Laurens et Krzysztof Pomian*, Paris 1992, s. 59–68.

co są znanymi, mianowicie obcym, niewdzięczny i suchy, bo nieożywiomy niemi, nauk i sztuk w Polsce wystawiają sobie obraz”¹¹⁰ – uzasadniał. Potocki wszechstronnie spożytkował warsztat koneserski i antykwaryczny z myślą o naukowym opracowaniu kolekcji, najprawdopodobniej pod kątem ilustrowanego gabinetu medali, na temat jego wydania dyskusja toczyła się w Towarzystwie. Wprowadzając medale w kontekst gabinetowy, nadaje przedmiotom nowy status (źródeł wiedzy i estetycznego doświadczenia). Na kanwie osądu o numizmatach rozwija refleksję historyczną i estetyczną. Kolekcja medali staje się abstrakcyjnym szkieletem w refleksji nad sztuką i dziejami europejskiej kultury w jej linearnym rozwoju: „Niezaprzeczonem iest to dostrzeżeniem, że nauki i sztuki w równym z sobą wznoszą się lub upadają stosunku”¹¹¹ – rozpoczyna przegląd numizmatów. Kolekcja medali tworzy obraz przeszłości. Przeszłość to z kolei zbiór materialnych dowodów o niej świadczących, bo wydobytych z niepamięci i niewiedzy. Reasumując – zademonstrować kolekcję, uporządkować zawartą w numizmatach wiedzę i wyjaśnić znaczenie przedmiotów to znaczy spożytkować je i ożywić. Działania prowa-

110 Potocki w obu przypadkach – medali oraz, jak zaraz zobaczymy, posągów – odwołuje się do toposu zmartwychwstania i ożycia dzieł sztuki przez wprowadzenie ich w krytyczny dyskurs publiczny (muzeum i konserwację). Postulat ten, inspirowany upolitycznioną recepcją tekstów Johanna Joachima Winckelmanna (znanego w tłumaczeniu francuskim we Francji od lat 50. XVIII wieku) oraz refleksją Antoina-Chrysostoma Quatremère’a de Quincy’ego z czasu sporu z Alexandrem Lenoirem (z lat 1795–1815), wprowadzano na różne sposoby do projektów konserwacji i publicznego muzealnictwa starożytności narodowych we Francji, zob. S.K. Potocki, *Rozprawa o medalach...*, op.cit., s. 199; porównaj: É. Pommier, *Dialogue avec la France des Lumières et la Révolution* [w:] idem, *Winckelmann, inventeur de le l’histoire de l’art*, Paris 2003, s. 199–244, tu: 199–200, szeroko: É. Pommier, *L’art de la liberté, doctrines et débats de la Révolution Française*, Paris 1991; D. Poulot, *Musée, Nation, Patrimoine, 1789–1815*, Paris 1997; D. Poulot, *Les musées d’histoire et la conscience nationale: le cas de la France au XIX^e siècle* [w:] *Archives et nations dans l’Europe du XIX^e siècle*, études réunies par B. Delmas et Ch. Nougaret, Paris, «Etudes et rencontres de l’École des Chartes», 16, École nationale des Chartes, Paris 2004, s. 189–213.

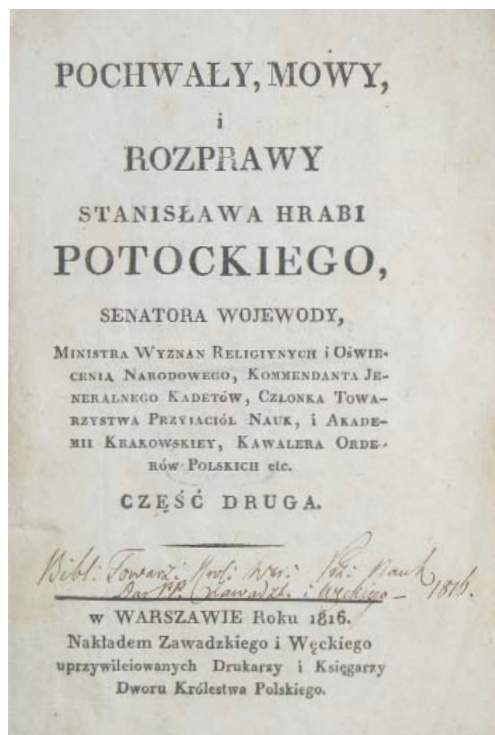
111 S.K. Potocki, *Rozprawa o medalach...*, op.cit., s. 204.

dzone na kolekcji medali przekładają się na praktykę pisarską. Podczas obserwacji kolekcji i przekładu na język opisu powstają wzory i figury retoryczne ułożone w linearnym porządku wzrostu i upadku wielkiego stylu Greków. Odwołanie do Grecji ma charakter ogólnego nawiązania. Grecja nie jest miejscem na mapie, ale uniwersalnym szablonem kulturowym uformowanym z tekstów o sztuce Johanna Joachima Winckelmanna. Jest wzorem wolności i kultury narodowej, który nadaje się do adaptacji i wypełnienia nowymi interpretacjami adekwatnymi do sytuacji społecznej roli sztuk pięknych w ówczesnej Polsce¹¹². Przyjrzyjmy się metodzie ukła-

112 Strategię tę wykorzystano we Francji po 1789 roku do wewnętrznej administracji państwem i tworzenia jego wizerunku. Henri J. Jansen (1741–1812), holenderski bibliotekarz Talleyranda, który wprowadził w realia polityczno-społeczne grecką utopię społeczną zapożyczoną z Winckelmanna już pod berłem rewolucji. Inspirowany nią ogłosił *Projet tendant à conserver les arts en France en immortalisant les événements patriotiques et les citoyens illustres* (1791). Jego wcześniejszemu projektowi translatorskiemu *Recueil de différentes pièces sur les arts par M. Winckelmann* (1786) badacze przypisują rolę przekaźnika we francusko-niemieckich relacjach, widząc w nim kluczową inspirację Winckelmannem dla dalszej polityki kulturalnej porewolucyjnej Francji. Jansenowi przypadła rola inspiratora działań na rzecz regeneracji politycznej, społecznej i odnowy moralnej pod wpływem geniusza sztuki i ideału Grecji oraz Aten w V wieku przed naszą erą. Geniusz z ideału greckiego i model greckiej kultury oferowany w ujęciu Jansena, zapożyczony z koncepcji historii sztuki Winckelmanna (Jansen powołuje się na niego w *Projet tendant à conserver les arts en France...*) gwarantował pomyślnie podniesienie się z upadku, odrodzenie przyszłości w granicach dokonującej się rewolucji. W podobny sposób Armand G. Kersaint posługiwał się lekturą artykułu *Greco* z *Encyclopédie méthodique* Wateleta i Levesques'a (1792) w projekcie *Discours sur les monuments publics, prononcé au Conseil du département de Paris le 15 décembre 1791* (1792). Trzonem programu Kersainta było konstruowanie monumentów narodowych, które miałyby gwarantować w przyszłości wspólne dziedzictwo (*patrimoine des tous*). Program zasadzał się na wierze w możliwość przekształcenia otoczenia przez suwerenne słowo i język sztuki oraz na przekonaniu, że wyłonione w ten sposób zabytki staną się nośnikami języka francuskiego, afirmując dokonującą się wolność (uczynią z Paryża stolicę wolnej sztuki), zob. Ę. Pommier, *Dialogue avec la France des Lumières et la Révolution* [w:] idem, *Winckelmann, inventeur de le l'histoire de*

dania numizmatów i lekturze kolekcji.

Medale mówią, to znaczy noszą cechy wymowy i pisarstwa historycznego epoki. O ile „Medale też z Miast Greckich, te w małości swoiey wielkie sztuki wzory, mówić zdiają się”¹¹³, o tyle cesarskie medale noszą cechy powagi, wyrazu i prawdy, dostojności Cyce-rona, Wergiliusza, Horacego. Ta zawarta w nich dostojność słabnie i zanika po panowaniu Antoninów, wraz z upadkiem pisarstwa historycznego: „jak pióro Pisarzów Historji Augustów iest mało podobnem do Liwiusza, Cezara, Salustiusza i Tacyta pióra”¹¹⁴. Potocki nakłada obrazy przedmiotów na styl tekstu, a zarazem styl tekstu na obrazy przedmiotów. „W przedziałach zaś tych wiekopomnych Epok tak szedł w równi styl Pisarzów z stylem sztuki, iż ciągle o iednym drugim i nawzajem sądzić



7. S.K. Potocki, *Pochwały, mowy i rozprawy...*, cz. II, Warszawa 1816. Dar wydawców Zawadzkiego i Węckiego dla Biblioteki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk, karta tytułowa, Gabinet Zbiorów XIX wieku BUW (fot. K. Dąbrowska).

l'art, Paris 2003, s. 199–244, tu: 199–200. Por. C. Guthenke, *Translating Philhellénism. Comments on the Movement of a Movement* [w:] *Figuren des Europäischen Philhellenismus, 17.–19. Jahrhundert. Figures of European Philhellenism, 17th to 19th Century*, E. Konstantionou (Hrsg.), Frankfurt a. M. 2007, s. 181–193; E. Décultot, *Winckelmanns Konstruktion de griechischen Nation* [w:] *Graecomania: der europäische Philhellenismus*, H. von Gilbert, E. Agazzi, E. Décultot (Hrsg.), Berlin – New York 2009, s. 39 i nast.

113 S.K. Potocki, *Rozprawa o medalach...*, op.cit, s. 205.

114 Ibidem.

można¹¹⁵ – uzasadniał. Innym razem rozwija narrację kurtynowo. W tle linearnej koncepcji dziejów numizmatyki snuje estetyczną refleksję na temat naśladownictwa postaci ludzkiej i proporcji figury ludzkiej w sztuce greckiej. Refleksję estetyczną rozwija więc na dwóch płaszczyznach równolegle: w analizie porównawczej medali i objaśnienia numizmatyczne wpłata osąd estetyczny, a przy tym snuje dygresję na temat greckiej rzeźby starożytnej. W rzeczywistości ta właśnie odsunięta najdalej dygresja na temat kultury greckiej organizuje cały układ rozprawy prowadzonej według linearnego schematu wzrostu i upadku, ale już nie medali, a właśnie sztuki: „Maiąc mówić o sztuce w Medalach, nie będę się rozszerzał nad iey początkiem i wzrostem”¹¹⁶. Rozprawa o medalach jest poświęcona sposobowi ich wykonania. Widoczna ewolucja stylu polegała na umiejętności ożywiania postaci przez naśladownictwo, aż do prześcignięcia wzorów natury w boskim Apollonie i Laokoonie¹¹⁷. W efekcie numizmaty i rzeźba na pierwszym planie organizują refleksję na temat dziejów sztuki, estetyki, cywilizacji: „Sama więc sztuka w Medalach nie tylko stan własny, ale oraz stan współczesnego sobie światła wskazuje”¹¹⁸. Spójrzmy teraz na relację między medalami a rzeźbą.

Potocki wprowadza starożytne rzeźby w warsztat studyjny antykwarsko-koneserski. Rzeźby „uczestniczą” w dyskusji na temat metody rekonstruowania intelektualnej kultury minionych czasów, a zarazem w debacie estetycznej. Są – jak było w praktyce pisarskiej i ilustratorskiej Anne’a-Claude’a Caylusa poprzedzającego warsztat Winckelmanna – przedmiotem studium filozoficznego nad dziejami kultury europejskiej¹¹⁹. Rzeźby – analogicznie do starożytności w środowisku antykwarystów – stają się pomnikami i zabytkami, to znaczy żywymi fragmentami przeszłości i świadkami upływu czasu. Czas i proces historyczny odcisnęły na nich piętno. One przechowują naturę, opowiadają o przeszłości, a zarazem są wiarygodnymi

115 Ibidem, s. 204.

116 Ibidem, s. 207.

117 Ibidem, s. 210–211.

118 Ibidem, s. 206.

119 Zob. F. Haskell, *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, Yale 1993, s. 159–200; I.R. Vermeulen, *Picturing Art History. The rise of the illustrated history of art in the eighteenth century*, Amsterdam 2010, s. 91–176, tu: 106–108.

dowodami działania czasu i istnienia przeszłości¹²⁰. Rzeźby *Apollon* i *Lao-koon* są więc świadectwami przebytej drogi doskonalenia sztuki w Grecji, a odpowiadają tej ich roli medale, gdyż także noszą cechy sztuki swoich czasów (m.in. podniosłość, styl wielki, słodsza piękność, wdzięki, mniejszą wyniosłość, wyraz¹²¹). Greckie medale to natura ludzka¹²², rzymskie medale wyróżniają inne cechy stylu: wyraz, powaga, prawda. Potocki, inspirowany spuścizną po Caylusie i Winckelmannie, „wkłada” w przedmioty obraz idealnej epoki w sztuce, cechy innych dzieł i artystów. Uniwersalne kryteria, według których Potocki ocenia różne przedmioty, stają się kryteriami wyznaczającymi epoki, a są to: naśladownictwo natury, styl wielki, ogromna piękność, geniusz artysty i geniusz poetów¹²³. Oglądanie przedmiotów we-

120 Problematyka odnosi się do zespołu zjawisk sięgających praktyki korzystania z kolekcji rysunków u Giorgia Vasariego i Carla Lodolego oraz podstaw warsztatu historycznego erudytów (rysunki dokumentują dzieje sztuki, kolekcja jest materiałem służącym śledzeniu procesu historycznego w sztuce, potwierdzeniem wiarygodności procesu). Oto przykład współczesny Potockiemu, z praktyki muzealnictwa Lenoire'a. Wyizolowanie i udostępnienie publiczności posągów na określonych warunkach podkreśla znaczenie ich wyboru dla kultury (inspiruje utworzenie kanonu dzieł obrazujących historię). Posągi opowiadają publiczności o przodkach podczas przechadzki po publicznym muzeum: „Cały ten tłum miękko leżących postaci, które zapelniają salę poświęconą sztuce XIII wieku, to wizerunki gnuśnych książąt, którzy bardziej zajmowali się przyjemnościami niż obowiązkami. Ludwik IX nic się nie zmienił: jest otoczony swymi dziećmi. W Sali wieku XV pomnik Juwenala des Ursins przyciąga spojrzenia. Uczony ten sprawia wrażenie zajętego pisaniem swego słynnego traktatu, który przypominał Paryżowi o jego obowiązkach” – pisał Lenoire. Zob. E. Spalletti, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750–1930)* [w:] *Storia dell'arte italiana II. L'artista e il pubblico*, Turin 1979, s. 417–484; P. Barocchi, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in „*Storia dell'arte italiana*”, II, Torino 1979, s. 5–81; A. Lenoire, *Opis historyczny i chronologiczny zabytkowych rzeźb zebranych w muzeum zabytków francuskich (1801)*, B. Spieralska (tłum.) [w:] *Zabytek i historia. Wokół problemów konserwacji i ochrony zabytków w XIX wieku. Antologia*, P. Kosiewski, J. Krawczyk (wstęp), Warszawa 2007, s. 45–50, tu: 47.

121 S.K. Potocki, *Rozprawa o medalach...*, op.cit., s. 211.

122 Ibidem, s. 213–214.

123 Ibidem, s. 210–211.

dług kryteriów estetyczno-literackich wydobywa z nich przeszłość i sztukę rozwijające się na podłożu linearnego rozwoju stylu. Obok Grecji obszerny ustęp Potocki poświęcił Rafaelowi (najbliższemu ideałowi Greków, cechowały go: czystość stylu, pełnia mocy, wdzięk, wyraz prostoty – te zaszczylił w szkole włoskiej¹²⁴). Tę refleksję o Rafaelu wplótł z kolei w rozważania nad polskimi numizmatami – od schyłku panowania zabytku gotyckiego do chwili otrząśnięcia się z rdzy gotyckiej¹²⁵. Przykład osądu o stylu gotyckim (suchym, niedosięgającym piękności, ale dostarczającym warunków do doskonalenia warsztatu¹²⁶) odsłania tryb wartościowania dawności i starożytności: gotyk kojarzony jest tutaj ze starością (zniszczeniem, destrukcją, zwyrodnieniem) w przeciwieństwie do starożytności (numizmatów) pojmowanej jako sfera ideałów antycznych i wielkości.

Przedmioty (zabytki, starożytności), przez to że wykonała jej ręka człowieka, przechowują pierwiastek estetyczny. W nich znajduje się i żyje sztuka¹²⁷. Ta z kolei rozwija się w sferze emocjonalnego odbioru, a zarazem

124 Ibidem, s. 233; C. Schmälzle, *Klassizismus zwischen Renaissance und Griechenkult: Raffael als Ideal* [w:] *Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert*, H. von Gilbert, E. Agazzi, E. Décultot (ed.), Berlin – Boston 2012, s. 97–122.

125 Potocki rozciąga chronologię od późnego gotyku do renesansu. Nie precyzuje dat. Chronologię przedstawia na drugim planie, na pierwszym znajduje się analiza stylu. Trzonem refleksji są dzieła. Posługuje się określeniami odnośnie do stylu na podstawie obserwacji i porównywania zabytków. Sztuka zależy od żywotności pierwiastka antycznego (ideału antyku) w dziejach (i dziełach). W linearnym Vasariańskim układzie dziejów sztuki jej wzrost i upadek zależy od wzrostu i upadku smaku antycznego, a przeciwstawionego gotykowi. Potocki separuje zabytek gotycki (obiekt) od rdzy gotyckiej (estetycznej cechy), zob. S.K. Potocki, *Rozprawa o medalach...*, op.cit., s. 230; porównaj: *Monument* [w:] *Le Dictionnaire des Beaux-Arts*, A.L. Millin, t. II, Paris 1806, s. 479–482, tu: 479.

126 Ibidem, s. 226–227.

127 Refleksja Potockiego na temat polskiej sztuki wynika nadal z kontaktu z oryginałami, a nie np. grafiką reprodukcyjną w ilustrowanym edytorstwie o sztuce, modelami, kopiami itp., które wówczas już powszechnie zastępowały studium nad dziełem. Zob. É. Pommier, *La Révolution et le destin des oeuvres d'art* [w:] *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie (1796)*, Q. De Quincy, Paris

w przedmiotach, warunkując ich życie i trwanie. Obraz sztuki powstaje podczas jej wydobywania z przedmiotów, w których żyje. Waloryzacja cech stylistycznych kolejnych epok w stosunku do ideału greckiego inspirowane różnicowanie pojęć i wzbogaca aparat pojęciowy opisu przedmiotów w kolekcji m.in. o następujące określenia: dostojność, pozorna surowość, słodsza piękność, mniejsza wzniosłość, uderzający wyraz, powaga, prawda. W opis dzieła Potocki włącza estetyczne doświadczenie inspirowane refleksją nad kulturą. Siła kreacyjna języka ożywia przedmioty. Zaczynają one istnieć w przestrzeni języka.

Analogiczny schemat zastosował w skróconej historii sztuki polskiej. Wpisał ją w układ czterech szkół europejskich i manier mistrzów. Rozpinając na tle osi czasu od renesansu, zarazem uszeregował w linearnym schemacie wzrostu i upadku stylu (utożsamianego ze smakiem). Odpowiednikiem szkół europejskich jest mecenat kolejnych monarchów – od średniowiecza (Bolesława Kędzierzawego, Bolesława Chrobrego) do Stanisława Augusta Poniatowskiego. De faco to Polska jest piątą szkołą sztuki europejskiej. Potocki rozwinął koncepcję zgodnie z układem numizmatów, zarazem organizując ją wokół drastycznego zestawienia abstrakcyjnych pojęć – cech formalnych sztuki Rafaela i Michała Anioła. Rafael to: czystość, rysunek, wdzięk, wyraz, pomysłowa piękność, prostota, smak¹²⁸. Michał Anioł jest: wielki, śmiały, z przesadnym geniuszem, nadający olbrzymią wielkość, trudne i natężone postawy, zadziwia śmiałym wyrazem, rysem, skurczem¹²⁹. Rywalizacji mistrzów renesansu Rafaela i Michała Anioła w niższej partii tej estetyczno-literackiej struktury odpowiada rywalizacja medalii¹³⁰. Z kolei na najniższym poziomie, personifikując nu-

1989, s. 18; H.G. Boller, *Die Dresdner Antikensammlung [w:] Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, B. Savoy (Hrsg.), Mainz am Rhein 2006, s. 117–144.

128 S.K. Potocki, *Rozprawa o medalach...*, op.cit., s. 233.

129 Ibidem, s. 233.

130 Sąsiedztwo medalii z posągami antycznymi i dziełami renesansu nie jest przypadkowe. Chodzi o strategię tworzenia uniwersalizmu kulturowego za pośrednictwem ujednoczonych kryteriów oceny dotyczących wszystkich starożytności zgromadzonych w polu widzenia (przemianowanie ich na zabytki i dzieła sztuki). Po-

mizmaty, Potocki posługuje się nimi do przedstawienia rywalizacji twórców i mistrzów w dziejach sztuki polskiej, pisząc, że „odtąd otrząsnęły się z rdzy Gotyckiej, medale Zyguntowe, i o piękność z Włoskimi walczyć zaczęły”¹³¹. W konsekwencji personifikacji przedmiotów Potocki wkomponował polską numizmatykę w biografistykę artystyczną, a dzieje mecenatu monarszego i historię stylu przedstawił na tle ogólnoeuropejskim. Dyskurs o sztuce dawnej, jej dziejach i pięknie, jest zarazem w swej istocie eklektyczną i luźno prowadzoną refleksją nad kształtem współczesnej sztuki, jej kondycją i jej projektem inspirowanym klasycznymi wzorami włoskimi. Dzieje sztuki dawnej są źródłem, wzorem, estetyczną i stylistyczną podbudową dyskursu na temat współczesności. Ostatnia epoka sztuki w Polsce – wiek XVIII – jest czasem zepsucia smaku, gdyż w stosunku do ideału Ludwika XIV sztuka nasyciła się już barbarzyństwem, jest skażona¹³². Postawa Potockiego wobec zbieractwa wyartykułowana w opisach jego relacji z przedmiotami obliguje go nie tylko do formowania sądów estetycznych, ale też do konstruowania w ich obrębie scenograficznych i wielowarstwowych struktur wizualnych rozwijanych w wyobraźni. Charakteryzują się one: intertekstualnością, transparentnością, namnożeniem aluzji, apostrofami, cytatami, nagromadzeniem inspiracji, skumulowaniem wzorów, metod, a w samej konstrukcji tekstu – planów, pól i dygresji. Równocześnie w obliczu tej trudno czytelnej zbitki pisarstwo Potockiego charakteryzują: normatywizm, rygorystyczna ocena wartości estetycznej

nownie trzeba wskazać na źródła francuskie tego pomysłu. Z końcem XVIII wieku Abbé Grégoire w *Rapport sur les inscriptions* (1794) zrównał zabytki starożytności wszystkich epok, nadając im status MEDALI [podkreślenie – J. Cz.]. Wszystkie starożytności, uzasadniał Grégoire, choć przyjmują inną formę materialną, muszą być przechowywane w całości i konserwowane, gdyż są one depozytariuszami wiedzy pomocnymi dla uzupełnienia archiwów i przechowują w sobie epoki historyczne. Ich zniszczenie, pisał, wiązałoby się z denaturalizacją i pozbawianiem ich użyteczności bez uzasadnienia, a to z kolei godziłoby w samą istotę narodu francuskiego (właściciela starożytności), zob. A. Goldstein Sepinwall, *The Abbé Grégoire and the French Revolution: The Making of Modern Universalism*, Berkeley – Los Angeles – London 2005, s. 74–81 i nast.

131 S.K. Potocki, *Rozprawa o medalach...*, op.cit., s. 230.

132 Ibidem, s. 246.

i kult ideału – wielkości, dostojności, powagi, wyrazu i prawdy. Normatywne estetyczne kryteria porządkują refleksję koneserską, modelują styl i inspirują stylizację¹³³. Rozprawa to estetyczne studium nad starożytnościami. Lekcja adaptacji wzorów zapożyczonych z międzynarodowego ruchu konesersko-antykwarycznego na rodzimy grunt z myślą o tworzeniu współczesnej kultury narodowej. Zatrzymajmy uwagę na numizmacie.

Numizmat jest fragmentem generującym potrzebę zrekonstruowania wiedzy na temat całości: „Lecz rozrzucone te ułamki braku ogółu zastąpić nie zdołały, a raczej zaostrzały ciekawość do jego całkowitego poznania”¹³⁴. Medale to szczątki, pomniki narodowe – materialne przedmioty wzięte z przeszłości, które noszą trwałe oznaki historii, opowiadają historię, przechowują historię: „Historia nie ma pomników trwalszych do sprawdzenia dziejów które wystawia”¹³⁵. Są one obiektami użytecznymi w tym znaczeniu, że wyabstrahowane z kontekstów stają się obrazami dziejów, przechowują je oraz opowiadają o nich: „one są współczesnych sobie sztuki i nauk wiernym obrazem”¹³⁶. Ale medale to nie tylko fragmenty i obrazy, to również dowody historyczne pochodzące z ziemi, płód ziemi i prochy zmarłych zarazem: „Kiedy owe Kolosalne pomniki, cel chluby i zayrzzenia dawnych ludów, trudne do wykonania, a zatem rzadko wykonane, niektóre tylko narodowe przypominają zdarzenia, łatwe do utworzenia Medale, nie pomiiaią żadnego, i małym nakładem rozmnażają je do woli: bo złoto, srebro, miedź, a nawet ziemia równie służyć im mogące, równie uwieczniają wyryte na sobie pamiątki”¹³⁷. Kolekcja medali, owoców ziemi, „w łonie której nikną nayogromniejsze Narodów pomniki z niey powstałe, dobroczynnie otwiera go Medalom”¹³⁸, jest przykładem archeologicznego i geologicznego znaleziska¹³⁹. To znalezisko, które przechowuje rdzeń

133 M.R. Mayenowa, *Styl, stylizacja, stylistyka* [w:] eadem, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław – Wrocław – Kraków 2000, s. 306–357.

134 S.K. Potocki, *Rozprawa o medalach...*, op.cit., s. 201.

135 Ibidem, s. 202–203.

136 Ibidem, s. 203.

137 Ibidem, s. 203.

138 Ibidem, s. 204.

139 Debata między paryskim mineralogiem Jeanem-Étienne Guettardem a antykwariuszem Ennio Quirino Viscontim w drugiej połowie XVIII w. wokół ekspertyzy *Apolla*

przeszłości. Uzasadnieniem historycznego znaczenia przedmiotów jest ich pochodzenie z ziemi – schronienia dla źródeł. Między poszukiwaniem monet a ziemią i doświadczaniem przeszłości zawartej w wygrzebywanych przedmiotach zachodzi stosunek analogiczny do tego, który istnieje między językiem, historią a powszechną edukacją. Relacja ta, zbudowana na związkach przedmiotów, ludzi i miejsc, warunkuje poczucie wspólnotowości oraz tożsamości. Na świadomości historycznej uformowanej podczas doświadczenia przedmiotu (źródła wiedzy o rodzimej przeszłości) kształtuje się poczucie więzi z miejscem. Otoczenie ulega mityzacji: „Ziemia, w łonie której nikną nayogromniejsze Narodów pomniki z niey powstałe, dobroczynnie otwiera go Medalom, i zachowniczem dla nich staie się schronieniem. Wszak ona nam po większej części przywróciła i codzien przywraca naydawniysze i najciekawsze, a niekiedy wraz z nie-mi odżywia nieznanne Historiy zdarzenia!”¹⁴⁰. W umiejętności obserwacji otoczenia, wydobywaniu z przedmiotów zawartego w nich opowiadania oraz w nadawaniu im znaczeń znajdują się zawiązki świadomości historycznej i wyobraźni historycznej – społecznego programu historii bazującego na kolekcjonowaniu narodowych starożytności: „Dzieło to albowiem stanie się iawnym tego dowodem, że dawni Polacy, nie tylko ubiegali się z najpierwszemi narodami w Europie o nabycie sławy, ale i o uwiecznienie iey pomnikami godnemi oświeconego narodu, i że wśród zwalisk oyczyzny znajdują się dziś ieszcze Polacy, którzy gromadząc zabytki iey sławy, wyrrywają ie zapomnieniu i składają w kościele pamięci”¹⁴¹ – przekonuje nas Potocki. Posługując się metaforą skarbcza lub uniwersalnym modelem kościoła-muzeum, w którym składa się wota, Potocki muzealizuje

Belwederskiego doprowadziła do transferu praktyki w ocenie dzieł i postawy wobec zbieractwa między Paryżem a Rzymem, a w konsekwencji do ogólnoeuropejskiej rewolty. Współpraca ta pokazała, że sąsiedztwo sztuki z uwarunkowaniami geograficznymi (historią naturalną i naukami o ziemi) jest nieodzowne, a co równie ważne – znacząco poszerzyła obszar eksploracji starożytności na północ, uzasadniając ich związek z miejscem, zob. G. Montègre Gilles, «*L'expertise artistique entre science et politique*» *Échanges et controverses autour de l'origine des marbres antiques entre Rome et Paris (1773–1818)*, „Genèses” 2006/4, 65, s. 27–48.

140 S.K. Potocki, *Rozprawa o medalach...*, op.cit., s. 203–204.

141 Ibidem, s. 202.

przestrzeń sakralne i sakralizuje przedmioty, nadając im status porównywany do muzealiów. Wprowadza przedmioty w obszar świątynny, przez co zmieniają swoje znaczenie. Medal wówczas nie tylko jest przedmiotem w kolekcji gabinetowej, ale też staje się obiektem mityzacji, a jako szczątek i starożytność narodowa – przedmiotem wieszczona o przyszłości w książce-muzeum¹⁴².

142 P. Griener, *Le livre d'histoire de l'art en France (1810–1850) – une genèse retardée. Pour une nouvelle étude de la littérature historiographique* [w:] *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*, Études réunies et publiées par R. Recht, P. Sénéchal, C. Barbillon, F.-R. Martin, Paris 2008, s. 167–18; *Musées de papier. L'antiquité en livres 1600–1800*, É. Décultot (dir.) avec la coallaboration G. Bickendorf et V. Kockel, Paris 2010, s. 98–101 (tam literatura przedmiotu).

KOLEKCJA GRAFIK I RYSUNKÓW POZNAŃSKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK – JEJ PIERWOTNY STATUS, ROLA I ZNACZENIE

Celem niniejszego tekstu jest przypomnienie kolekcji rycin i rysunków pochodzącej ze zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk¹. Jej istnienie zapoczątkowane zostało spektakularnym przekazem cennych artystycznie i naukowo kolekcji, co wróżyło dobrą przyszłość powstałemu z niej działowi rycin. Tak się jednak nie stało. Niniejszy tekst próbuje odpowiedzieć na pytanie – dlaczego?

Podjęcie problemu pozycji, roli oraz znaczenia kolekcji grafik i rysunków PTPN spowodowane jest słabą znajomością przeszłości kolekcji wśród badaczy. Po drugiej wojnie światowej weszła ona w skład Gabinetu Rycin Muzeum Narodowego w Poznaniu i dopiero wtedy doczekała się pierwszych opracowań². Nie są one jednak w pełni zadowalające, gdyż odnoszą się do uszczuplonego stratami wojennymi zespołu oraz dość ogólnie przedstawiają dzieje kolekcji. Autorzy powojennych opracowań ograniczali się do powtarzania takich samych faktów z jej przeszłości bez ich szerszej i wnikliwszej analizy. Na taką sytuację miały wpływ zniszczenie w czasie wojny archiwum PTPN i znajdujących się w nim materiałów źródłowych, jak również niewielka liczba informacji o rycinach i rysunkach w przedwojennych publikacjach. Uwaga koncentrowała się w nich bowiem na innych zbiorach

1 Dalej: PTPN.

2 E. Kamińska, *Zbiory graficzne Muzeum Narodowego w Poznaniu* [w:] *Polskie kolekcjonerstwo grafiki i rysunku*, M. Mrozińska, S. Sawicka (red.), Warszawa 1980, s. 90–94; I. Kulikowska, *Gabinet Rycin* [w:] *Zbiory Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Muzeum Narodowym w Poznaniu* (katalog wystawy w MNP), Poznań 1982, s. 91–92; G. Kubiak, *Zbiory grafiki i rysunku Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk* [w:] *Polskie kolekcjonerstwo grafiki. Ludzie i instytucje*, E. Frąckowiak, A. Grochala (red.), Warszawa 2008, s. 200–206. O zbiorach PTPN: P. Michałowski, *Zbiory artystyczne Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, „Roczniki Historyczne” 1957, 23, s. 431–447; M. Warkoczewska, *Dzieje zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk* [w:] *Zbiory Poznańskiego Towarzystwa...*, op.cit., s. 9–24.

Towarzystwa, w tym szczególnie na dziale malarstwa, podczas gdy dział rycin był tylko wzmiankowany³.

Odnalezione w ostatnich latach materiały źródłowe dotyczące konkretnych obiektów oraz pogłębiona analiza wszelkich starszych wzmianek o dziale rycin, szczególnie z niedostatecznie wyzyskanych „Roczników Towarzystwa Przyjaciół Nauk”⁴, ujawniły wiele nieznanych dotąd faktów. Aby mogły być one lepiej zrozumiane, zostaną przedstawione w szerszym kontekście dziejów PTPN i jego zbiorów. Na ich tle zaprezentowane zostanie funkcjonowanie kolekcji w ramach Towarzystwa, jej struktura organizacyjna oraz jej znajomość wśród członków PTPN, a także wśród społeczeństwa wielkopolskiego i osób z innych terenów. Prześledzenie powyższych faktów pozwoli określić, jaki był obraz kolekcji w XIX wieku i pierwszych latach wieku XX oraz czy i na ile była ona w tym czasie wykorzystywana w pracy naukowej, dydaktycznej, propagandowej itp. Przesunięcie cezury czasowej poza XIX wiek, tj. do wybuchu pierwszej wojny światowej, jest uzasadnione tym, że do tego czasu działalność PTPN dotycząca zbiorów była kontynuacją wypracowanych struktur ubiegłego stulecia.

Wiek XIX był dla polskich towarzystw naukowych okresem ich narodzin i rozwoju⁵. Brak własnej państwowości i zagrożenia ze strony państw zaborczych spowodowały, że przejęły one w tym początkowym okresie funkcje ważnych ośrodków broniących i rozwijających tłumioną polską kulturę. Wtedy też ich rola społeczna była najdonioślejsza. Takim też celom miało służyć utworzone w 1857 roku Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Było ono piątym z kolei polskim towarzystwem naukowym powstałym w XIX wieku, lecz w chwili tworzenia – już tylko drugą instytucją tego rodzaju na ziemiach polskich, obok dotąd mało prężnego krakowskiego Towarzystwa Naukowe-

3 A. Wojtkowski, *Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Poznaniu w latach 1857–1927*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego” 1928, 50; S. Dettloff, *Zbiory artystyczne, Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Poznaniu w latach 1857–1927*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego” 1928, 50, s. 469–479.

4 „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego” 1860–1920, 1–46, dalej: „Roczniki TPN”.

5 O polskich towarzystwach naukowych zob. W. Rolbiecki, *Towarzystwa naukowe w Polsce*, Warszawa 1972.

go⁶. Przez kilka lat, do czasu wysunięcia się na czoło instytucji krakowskiej, PTPN spełniało rolę ważnego ośrodka nauki polskiej.

Dla społeczeństwa polskiego na ziemiach zaboru pruskiego utworzenie Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk było wydarzeniem szczególnym⁷. Zaborca bowiem wszelkimi siłami starał się pozbawić ludność polską własnej tożsamości. Rugował język polski ze szkół i urzędów, zabraniał tworzenia polskich instytucji społecznych, gospodarczych i kulturalnych lub utrudniał ich działalność⁸. Powstanie w tak trudnych warunkach PTPN oraz jego przetrwanie wymagało od zarządu wielkiej ostrożności w działaniach, by nie sprowokować Prusaków do jego likwidacji. Było to o tyle ważne, że wobec zakazu utworzenia w Poznaniu uniwersytetu do czasu uzyskania przez Polskę niepodległości PTPN było w Wielkopolsce jedyną polską instytucją naukową oraz muzealną⁹.

Głównym celem PTPN było prowadzenie prac badawczych dotyczących różnych dziedzin nauki. Szczególny akcent kładziono na badania dotyczą-

6 Okresu powstania listopadowego nie przetrwało ani utworzone w 1800 roku Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk będące wzorcem dla późniejszych instytucji tego rodzaju na ziemiach polskich, ani Towarzystwo Przyjaciół Nauk Lubelskie (1818) i Towarzystwo Naukowe przy Szkole Wojewódzkiej Płockiej (1820) (W. Rolbiecki, *Towarzystwa naukowe...*, op.cit., s. 109–118, 125–132). Towarzystwo Naukowe Krakowskie, bo tak brzmiała jego pełna nazwa, powstało w 1815 roku i było nierozłączne z Uniwersytetem Jagiellońskim. Nie prowadziło szerszej działalności naukowej, w 1850 roku powstało przy nim Muzeum Starożytności (B. Schnaydrowa, *Z dziejów Muzeum Starożytności Towarzystwa Naukowego Krakowskiego*, „Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie” 1971, XVII, s. 53–80). W 1856 roku stało się samodzielną jednostką i poza zadaniami naukowymi dotyczącymi historii, literatury i sztuki rozpoczęło akcję ratowania, ochrony i inwentaryzacji zabytków. W 1872 roku przekształciło się w Akademię Umiejętności (W. Rolbiecki, *Towarzystwa naukowe...*, op.cit., s. 119–124).

7 O historii PTPN zob. A. Wojtkowski, *Towarzystwo Przyjaciół Nauk...*, op.cit.

8 W 1866 roku władze zabroniły udziału w pracach PTPN nauczycielom gimnazjalnym i urzędnikom państwowym: A. Wojtkowski, *Towarzystwo Przyjaciół Nauk...*, op.cit., s. 98.

9 W zaborze pruskim w 1875 roku powstała druga instytucja tego rodzaju – Towarzystwo Naukowe w Toruniu. Zob. W. Rolbiecki, *Towarzystwa naukowe...*, op.cit., s. 178–179.

ce języka polskiego, polskiej literatury, narodowej historii, archeologii i nauk przyrodniczych. Równoległe z pracami naukowymi Towarzystwo prowadziło działalność wydawniczą, publikując „Roczniki TPN”, oraz gromadziło zbiory biblioteczne i muzealne. Wielość i różnorodność zadań podjętych przez PTPN powodowały, że nie były one łatwe do zrealizowania, gdyż przez cały okres panowania pruskiego Towarzystwo utrzymywało się ze składek członkowskich, a gromadzenie zbiorów opierało się na darach¹⁰.

Prowadzenie działalności muzealnej rozpoczęło się już w pierwszym roku istnienia Towarzystwa¹¹. Powołano Muzeum Starożytności Polskich i Słowiańskich, do którego trafiały rozproszone i różnorodne pamiątki dotyczące polskiej przeszłości – jego zadaniem było przechowanie ich dla przyszłych pokoleń. Zgodnie z założeniami do zbiorów przekazywano przedmioty historyczne, zabytki archeologiczne, numizmaty, obiekty rzemiosła artystycznego oraz dzieła sztuki. Tych ostatnich w pierwszym dziesięcioleciu nie było jednak zbyt wiele¹².

W 1870 roku nastąpiły poważne zmiany charakteru kolekcji muzealnych PTPN, które na wiele lat zmieniły kierunek działalności Towarzystwa. W tym bowiem roku Seweryn Mielżyński¹³, wielkopolski arystokrata, kolekcjoner, mecenas i malarz amator, kierowany obowiązkiem społecznym i postawą patriotyczną podarował PTPN zakupione przez siebie zbiory znanego i cenionego warszawskiego kolekcjonera oraz badacza sztuki polskiej Edwarda Rastawieckiego¹⁴. W darze tym oprócz książek i numizmatów znalazł się

10 Zdarzały się też darowizny pieniężne, zob. „Roczniki TPN” 1887, 15, s. 30.

11 O zbiorach PTPN: M. Warkoczewska, *Dzieje zbiorów...*, op.cit.; P. Michałowski, *Zbiory artystyczne...*, op.cit.

12 W 1869 roku PTPN posiadało pięć obrazów i 380 rycin, litografii itp. *Sprawozdanie od lipca 1866 do kwietnia 1869*, „Roczniki TPN” 1869, 5, s. 366.

13 Seweryn Mielżyński (1804–1872), właściciel Miłostawia, działacz narodowy, kolekcjoner, mecenas, malarz. Członek PTPN w latach 1857–1872, prezes honorowy w okresie od 1871 do 1872 roku. Zob. *Poczet członków Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 1857–2007* [w:] *Źródła do dziejów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, 2, A. Pihan-Kijasowa (red.), Poznań 2008, s. 294.

14 Edward Rastawiecki (1804–18174), kolekcjoner i badacz sztuki polskiej. W 1869 roku swoje zbiory rzemiosła artystycznego podarował Uniwersytetowi Jagiellońskiemu. Napisał m.in. *Mapografię dawnej Polski* (1846); *Słownik malarzy polskich tudzież*

bogaty zbiór dzieł sztuki. Składały się na niego 262 obrazy¹⁵ oraz licząca ponad 7000 prac kolekcja rycin i rysunków¹⁶. Kolekcje te, programowo i systematycznie zbierane przez Rastawieckiego, obejmowały dzieła autorstwa artystów polskich i cudzoziemców w Polsce pracujących. Tak sprofilowane stanowiły w tamtym czasie całkowicie wyjątkowe i jedyne tego typu kolekcje na ziemiach polskich.

Ta niezwykle liczna i w charakterze „polska” darowizna odbiła się szerokim echem w społeczeństwie, które w poczuciu narodowej solidarności zaczęło chętniej zasilać zbiory Towarzystwa kolejnymi darami. Ponownie wspomógł Towarzystwo Mielżyński, który w 1871 roku zapisał mu testamentem swoją liczącą ponad 160 obiektów kolekcję malarstwa zachodnioeuropejskiego¹⁷ oraz zbiór rycin, rysunków i fotografii w liczbie około 5000 prac¹⁸. Trafiły one do PTPN wkrótce po jego śmierci, która nastąpiła w 1872 roku¹⁹.

Tak duże i wartościowe zbiory dzieł sztuki przekazane na początku lat 70. XIX wieku dawały poznańskiej placówce realną szansę na stworzenie w tym czasie wyjątkowej na ziemiach polskich instytucji muzealnej. Jednak po śmierci hojnego darczyńcy trudności finansowe i brak odpowiedniego lokalu na przechowywanie zbiorów nie pozwoliły Towarzystwu na szybką realizację tego planu. Stało się to możliwe dopiero w 1882 roku, gdy otwarto

obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających (1–3, 1850–1857); *Słownik rytmowników polskich* (1886); *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki Odrodzenia w dawnej Polsce* (1853–1858, z Aleksandrem Przeździeckim). Publikował też artykuły w czasopismach. Więcej w: A. Ryszkiewicz, *Zasługi Edwarda Rastawieckiego jako kolekcjonera i mecenas* [w:] *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca. Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Katowice, listopad 1981*, Warszawa 1984, s. 148–164.

15 P. Michałowski, *Malarstwo polskie* [w:] *Zbiory Poznańskiego Towarzystwa...*, op.cit., s. 61.

16 A. Wojtkowski, *Towarzystwo Przyjaciół Nauk...*, op.cit., s. 285.

17 D. Cicha, *Seweryn Mielżyński i jego kolekcja* [w:] *Zbiory Poznańskiego Towarzystwa...*, op.cit., s. 25–34, tu: 27.

18 NN, „Dziennik Poznański” 1873, 299, s. 3.

19 Ryciny i rysunki przewieziono do PTPN w 1873 roku („Dziennik Poznański” 1873, 299, s. 3), a obrazy w roku 1874. Zob. „Roczniki TPN” 1874, 8, s. 251–252.

Muzeum im. Mielżyńskich. Było ono w tym czasie jedną z najpoważniejszych placówek tego rodzaju na ziemiach polskich, chociaż w pozostałych zaborach coraz prężniej rozwijały się polskie publiczne muzea wspierane przez państwowe fundusze i środowiska naukowe²⁰.

Historia kolekcji rycin i rysunków PTPN była silnie uwarunkowana losami samego Towarzystwa. Na pozycję, rolę i znaczenie tej kolekcji miały wpływ sposób i miejsca jej przechowywania, opieka merytoryczna, jak również jej znajomość w społeczeństwie oraz środowisku naukowym. W chwili objęcia przez PTPN zbiorów Rastawieckiego Towarzystwo nie miało warunków do przyjęcia tak dużej grupy obiektów²¹. Nie posiadało bowiem ani własnej siedziby, ani funduszy na jej zakup. Przez rok znaczna część zbiorów przechowywana była w kilku pokojach poznańskiego Bazaru. Nie trafił tam jednak zbiór rycin i rysunków, który wraz z numizmatami znalazł się pod opieką Mielżyńskiego w Miłostawiu²². Zbiory przeniesiono do własnego lokalu dopiero po zakupie przez Mielżyńskiego niewielkiego domu z ogrodem przy ul. Młyńskiej (dzisiaj ul. S. Mielżyńskiego)²³. Po śmierci Mielżyńskiego dołączono do nich jego kolekcje. Przez cały czas napływały też nowe dary. Niewielki budynek, w którym mieściło się również mieszkanie konserwatora, wkrótce został całkowicie wypełniony obiektami²⁴. Taka sytuacja wymusiła na zarządzie PTPN decyzję o budowie gmachu muzealnego na tyłach użytkowanego domu, o co starał się

20 W 1880 roku powstało Muzeum Narodowe w Krakowie, w Warszawie w 1860 roku powstało Muzeum przy Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, a dwa lata później – Muzeum Sztuk Pięknych.

21 PTPN do 1870 roku mieściło się w pokojach użyczonych mu przez zarząd Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu. Zanim przywieziono zbiory Rastawieckiego do Poznania, nowy, niemiecki zarząd biblioteki wypowiedział Towarzystwu zajmowane lokale. Zob. M. Warkoczewska, *Dzieje zbiorów...*, op.cit., s. 12.

22 Mielżyński zabral też do Miłostawia przeszło 30 obrazów. Zob. „Roczniki TPN” 1871, 6, s. 364.

23 O budynkach PTPN pisała: Z. Ostrowska-Kęłbowska, *Gmach Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk [w:] Zbiory Poznańskiego Towarzystwa...*, op.cit., s. 47–55.

24 *Sprawozdanie za rok 1879*, „Roczniki TPN” 1881, 11, s. 514. Zob. także: A. Wojtkowski, *Towarzystwo Przyjaciół Nauk...*, op.cit., s. 276.

już wcześniej Mielżyński²⁵. Budynek przyszłego muzeum został ukończony w 1879 roku, lecz zbiory udostępniono publiczności dopiero trzy lata później, po przebudowie starego domu frontowego.

Zbiory podzielono na działy i rozmieszczono je w obu gmachach, które zyskały nazwę Muzeum im. Mielżyńskich. Część obiektów była wystawiana, pozostałe przechowywano na zapleczu instytucji. Na ekspozycjach znalazły się obrazy rozmieszczone w trzech galeriach (polskiej, obcej i galerii im. Stefana Ciecierskiego²⁶) oraz zbiory archeologiczne. W ciągu następných lat udostępniono zwiedzającym jeszcze dział pamiątek historycznych i tzw. Gabinet Kraszewskiego²⁷.

Tworzenie nowych ekspozycji i nieprzerwany strumień darów powodowały ścieśnianie działów i przemieszczanie prac. Sytuacja taka miała miejsce do czasu poszerzenia powierzchni muzealnej o nowo wybudowane tylne, prawe skrzydło i nowy dom frontowy, co miało miejsce dopiero w 1908 roku (zbiory udostępniono w roku 1910)²⁸.

25 W 1872 roku Mielżyński za własne pieniądze zlecił Zygmuntowi Gorgolewskiemu przygotowanie projektu architektonicznego muzeum. Z. Ostrowska-Kęmbłowska, *Gmach Poznańskiego Towarzystwa...*, op.cit., s. 47–48. O kontaktach Gorgolewskiego z PTPN i Wielkopolską więcej w artykule: K. Gieszczyńska-Nowacka, *Związki Zygmunta Gorgolewskiego z Wielkopolską. Przyczynek do biografii architekta* [w:] *Sztuka w Wielkopolsce*, M. Błaszczński, B. Górecka, M. Górecki, A. Paradowska (red.), Poznań 2013, s. 215–227.

26 Składało się na nią 78 obrazów artystów zachodnioeuropejskich darowanych PTPN w 1880 roku przez Stefana Ciecierskiego (1821–1888). Razem z obrazami Ciecierski darował też 46 rycin i „studiów oryginalnych”. Zob. „Roczniki TPN” 1881, 11, s. 633.

27 Dział pamiątek historycznych udostępniono publiczności w 1883 roku jako Muzeum Pamiątek Historycznych. Gabinet Kraszewskiego otwarto w 1885 roku. Znalazły się w nim przekazane przez pisarza w 1884 roku dary, które otrzymał on z okazji 50-lecia swej pracy twórczej (więcej w: D. Cicha, *Gabinet Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Poznań 1974). Tymi dziełami opiekował się Wawrzyniec Benzelsztjerna-Engeström (1829–1910), sekretarz PTPN w latach 1880–1907. Zob. *Źródła do dziejów...*, op.cit., s. 145.

28 W domu frontowym tylko parter zajmowało PTPN, jedna sala mieściła zbiory archeologiczne. Znajdujące się na piętrach mieszkania były wynajmowane. Zob. Z. Ostrowska-Kęmbłowska, *Gmach Poznańskiego Towarzystwa...*, op.cit., s. 53.

Dział rycin i rysunków nie miał własnej ekspozycji, gdyż były to zbiory studyjne. W chwili otwarcia muzeum (1882) zostały one umieszczone w przebudowanym domu frontowym²⁹, a po 1908 roku przeniesiono je do tylnego budynku muzealnego, gdzie rozlokowano prace w osobnym gabinecie³⁰. Ryciny i rysunki, choć były bardzo licznym i ważnym zbiorem dzieł artystycznych, a przy tym znacząco uzupełniały galerie obrazów, od początku znajdowały się w ich cieniu. Galerie obrazów, dział zabytków archeologicznych oraz księgozbiór cieszyły się bowiem większą troską zarządu i kolejnych opiekunów: Hieronima Feldmanowskiego i Bolesława Erzepkiego³¹.

Przez cały XIX wiek szczególną opieką otaczana była tzw. Galeria Artystów Polskich oparta na zbiorach Rastawieckiego³². Jej wartością był polski charakter dzieł – tak ważny dla pozbawionego własnego państwa narodu. Pokazywane w niej obiekty uczyły rodzimej historii, rozbudzały uczucia patriotyczne, a zaborcy udowadniały bujny rozwój tępnionej przez niego kultury polskiej. Podobnym zainteresowaniem cieszyły się zbiory archeologiczne dowodzące polskiej obecności na zagarniętych ziemiach, jak również zbiorów polskich pamiątek historycznych czy Gabinet Kraszewskiego. Trudno się temu dziwić w sytuacji, gdy nasilały się szykany wobec Polaków i coraz bardziej ogranicza-

29 *Sprawozdanie z roku 1882*, „Roczniki TPN” 1883, 12, s. 4.

30 Za: J. Olejniczak, *Gabinet numizmatyczny [w:] Zbiory Poznańskiego Towarzystwa...*, op.cit., s. 105–153, tu: 110, przyp. 17. Przenosiny działu prawdopodobnie odbyły się pod koniec XIX lub na początku XX wieku. Por. *Sprawozdanie za 1894*, „Roczniki TPN” 1895, 21, s. 533; „Roczniki TPN” 1896, 22, s. 283; *Sprawozdanie za rok 1905 i 1906*, „Roczniki TPN” 1907, 33, s. 347.

31 Hieronim Feldmanowski (1822–1885), nauczyciel, bibliotekarz, poeta, publicysta i tłumacz, był konserwatorem zbiorów PTPN w latach 1868–1882 i ponownie pracował przy zbiorach (numizmatach, zbiorze rycin i zabytkach archeologicznych) w latach 1883–1885 (zob. *Źródła do dziejów...*, op.cit., s. 147). Bolesław Erzepki (1852–1932), filolog, historyk kultury, ukończył studia na Uniwersytecie Wrocławskim ze stopniem doktora, współpracował z PTPN od 1883 roku. Konserwatorem był w latach 1885–1924 (zob. *Źródła do dziejów...*, op.cit., s. 145). Przez krótki okres, w latach 1882–1885, konserwatorem był Kazimierz Kantecki (1851–1885), który zdążył się zająć tylko zbiorami bibliotecznymi (zob. *Źródła do dziejów...*, op.cit., s. 205).

32 Galeria została udostępniona zwiedzającym jako pierwsza już w 1881 roku. Wtedy też ukazał się jej drukowany katalog. Zob. przyp. 34.

no ich prawa. Dbano też o galerie malarstwa zachodnioeuropejskiego, choć wzbudzały one mniejsze zainteresowanie wśród zwiedzających³³.

Troska władz PTPN o galerie obrazów przejawiała się m.in. w tym, że stosunkowo szybko otrzymały one ważną dokumentację, tj. drukowane katalogi, które do pierwszej wojny światowej w kilku wydaniach prezentowały zmiany dokonywane na ekspozycjach³⁴. Katalogi, docierając do szerokiego grona osób, pełniły też ważną rolę popularyzującą malarstwo polskie i zachodnioeuropejskie.

Umieszczone w „Rocznikach TPN” sprawozdania informują, że zarówno władze Towarzystwa, jak i opiekunowie zbiorów zdawali sobie sprawę z roli, jaką spełniały katalogi, wiedzieli również, jak ważne są opracowania zbiorów³⁵. Składano więc deklaracje przyśpieszenia tego rodzaju prac w działach, które nie były jeszcze uporządkowane. W praktyce bywało jednak różnie. Najczęściej pozostałe działy musiały się zadowolić skromniejszą, często fragmentaryczną dokumentacją. Do takich – przez długi okres – należał dział rycin. Jedynie rysunki artystów polskich znajdujące się w galeriach zostały uwzględnione w katalogach galerii polskiej. Znacząco uzupełniały ekspozycję, gdzie wraz z obiektami na płótnie prezentowały historyczny rozwój malarstwa polskiego, szczególnie od czasów Stanisława Augusta do połowy XIX stulecia³⁶.

33 Miały na to wpływ też gorsze warunki eksponowania. Do czasu budowy skrzydła galeryjnego w 1908 roku galeria obca mieściła się w małych i pozbawionych światła salach domu frontowego. Przez ten czas zabierano jej jeszcze powierzchnię wystawową na potrzeby księgozbioru (*Sprawozdanie za 1894*, „Roczniki TPN” 1895, 21, s. 533; *Odczyt sprawozdania za rok 1894*, „Roczniki TPN” 1896, 22, s. 283).

34 Dla galerii polskiej były to katalogi: *Galerya obrazów malarzy polskich znajdująca się w Muzeum imienia Mielżyńskich pod zarządkiem Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu*, Poznań 1881 oraz *Katalog galerii obrazów w Muzeum im. Mielżyńskich Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego*, Poznań 1889. Dla galerii obcej: *Katalog galerii obrazów w Muzeum im. Mielżyńskich Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego*, Poznań 1888. Katalog z 1912 roku dotyczył obu galerii: *Katalog galerii obrazów w Muzeum im. Mielżyńskich Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu*, Poznań 1912.

35 *Sprawozdanie za rok 1884*, „Roczniki TPN” 1885, 14, s. 6; *Sprawozdanie za rok 1898*, „Roczniki TPN” 1900, 26, s. 557.

36 Zob. katalogi galerii polskiej wymienione w przyp. 34.

Mniej szczęścia do dokumentacji miały prace, które nigdy nie były wystawiane. Przenosiny zbiorów, a później ciasnota panująca w pierwszej siedzibie Towarzystwa, nie sprzyjały naukowym opracowaniom, choć już w połowie lat 70. podjęto pierwszą próbę uporządkowania rycin i rysunków³⁷. Rozłożono je częściowo według nazwisk rytowników i autorów wzorów, a portrety – według osób przedstawianych. Tuż przed otwarciem muzeum, w związku z przygotowaniem katalogu galerii polskiej, spisane zostały rysunki ze zbioru Rastawieckiego³⁸. Większe prace planowano wykonać dopiero po uruchomieniu muzeum³⁹, jednak również wtedy dział rycin nie doczekał się kompleksowych opracowań. W połowie lat 80. ponownie układano obiekty, lecz spisy wykonano tylko dla niewielkiej liczby rycin⁴⁰.

Niezwykłe ważnym wydarzeniem dla obiektów z działu rycin było wydanie w 1886 roku przez PTPN *Słownika rytowników polskich* autorstwa Rastawieckiego⁴¹. Na cztery lata przed jego publikacją ówczesny sekretarz Towarzystwa Wawrzyniec Engeström popularyzował go jako prawie gotowy katalog zbioru rycin polskich⁴² lub „rzeczywistą jego podstawę”⁴³. *Słownik rytowników* rzeczywiście oparty był na kolekcji rycin Rastawieckiego, lecz

37 Prace te miały miejsce w 1874 roku w pierwszej siedzibie PTPN, zanim przywieziono obrazy z Miłostawia. Zob. H. Feldmanowski, *Zbiory Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu*, „Dziennik Poznański” 1874, 5, s. 3.

38 Biblioteka PTPN, rkps 1202, *Galerya obrazów zbioru Rastawieckiego spisał i opisał H(ieronim) F(eldmanowski) i życiorysy autorów dodał* [bez daty].

39 *Sprawozdanie za rok 1882*, „Roczniki TPN” 1883, 12, s. 11.

40 Prace te wykonywał Feldmanowski w latach 1883–1885. Ułożył i spisał według autorów (malarzy i rytowników) zbiór rycin włoskich i holenderskich oraz ułożył alfabetycznie według przedstawianych osób „kilkaset portretów”. Z działu polskiego „ułożono należycie i szczegółowo spisano bogaty zbiór Jeremiasza Falcka” („Roczniki TPN” 1885, 14, s. 37).

41 E. Rastawiecki, *Słownik rytowników polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej pracujących*, Poznań 1886.

42 W. Benzelsjtjerna-Engeström, *Kilka słów o Edwardzie Rastawieckim i o rzeczywistem znaczeniu naszej galerii narodowej w Poznaniu. Odczyt miany w Towarzystwie Przemysłowym dnia 20 lutego 1882*, Poznań 1882, s. 14.

43 *Sprawozdanie za rok 1884*, „Roczniki TPN” 1885, 14, s. 19.

nie do końca spełniał rolę katalogu dzieł znajdujących się w PTPN. Rastawiecki wymieniał bowiem wszystkie znane mu prace danego artysty, a tylko przy niewielu zaznaczał, że ma je w swoich zbiorach.

Publikacja tego dzieła kilkanaście lat po jego napisaniu straciła wiele ze swojej wartości. Nigdy też nie była dziełem ukończonym⁴⁴. Współcześni zarzucali autorowi niedokładność i szczupłość biogramów, braki wielu prac i nieuwzględnienie pokolenia młodszych sztycharzy⁴⁵. Jednakże dla mniej znanego muzealnego działu *Słownik* stanowił jego trwałą reklamę.

Ryciny z PTPN jeszcze raz na początku lat 90. posłużyły do publikacji ważnego opracowania z historii grafiki. Wówczas zostały bowiem wydane w języku niemieckim katalogi dzieł dwóch pracujących w Polsce XVII-wiecznych sztycharzy – Jeremiasza Falcka i Wilhelma Hondiusa⁴⁶. Ich autor – Julius Caesar Block z Gdańska – część swoich badań oparł na poznańskim zbiorze. Pomimo kilku pomyłek, które wkrały się do opisów prac, publikacje Blocka przekazywały informacje o zbiorze znajdującym się w Muzeum Mielżyńskich daleko poza granice Wielkopolski.

Powyższe opracowania naukowe, choć znacząco podnosiły prestiż zbioru rycin PTPN, nie mogły jednak zastąpić tak ważnej dla niego podstawowej dokumentacji naukowej. Pomimo podejmowanych wcześniej prób dzieł rycin otrzymał ją dopiero w latach 1896–1897. Ich autorem był ówczesny konserwator zbiorów PTPN Bolesław Erzepki⁴⁷. W sprawozdaniu odczytanym na posiedzeniu członków w 1897 roku dobitnie podkreślił, że dzieło ten był do ubiegłego roku „nietknięty”, a skatalogowanie obiektów ma „publiczności ułatwić (...) przystęp do bogatego zbioru”⁴⁸.

44 Rastawiecki zakończył pisanie *Słownika* pod koniec lat 60., gdy był już bardzo chory. Rękopis przekazał Józefowi Łepkowskiemu do Krakowa.

45 H.B., *Rastawiecki: Słownik rytowników polskich...*, „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” 1887, 10, s. 152.

46 J.C. Block, *Jeremias Falck sein Leben und seine Werke*, Danzig 1890; J.C. Block, *Das Kupferstich Werk des Wilhelm Hondius*, Danzig 1891.

47 Erzepki skatalogowanie rozpoczął w 1896 roku. Spisał wtedy szczegółowy katalog rycin pochodzenia obcego („Roczniki TPN” 1898, 24, s. 554). Rok później zajął się katalogowaniem „daleko bogatszego” zbioru rycin polskich („Roczniki TPN” 1899, 25, s. 492).

48 „Roczniki TPN” 1898, 24, s. 554.

Erzepki sporządził więc dla obiektów pierwszą pełną dokumentację w postaci katalogu kartkowego⁴⁹. Dla pracowników i korzystających ze zbioru był on również niezbędnym narzędziem pozwalającym na szybkie wyszukiwanie dzieł. Karty sporządzono zgodnie z przyjętymi wcześniej w dziale zasadami, a więc według nazwisk artystów, osobno rysowników i sztycharzy, a w przypadku portretów – alfabetycznie, według nazwisk portretowanych. Jeśli twórcy byli nieznani – według tytułów dzieł. Na kartach umieszczono odsyłacze, które pozwalały na szybkie znalezienie obiektu zgodnie z aktualną potrzebą. Katalog kartkowy nie był jeszcze w dzisiejszym tego słowa znaczeniu inwentarzem, gdyż obiektom nie nadano żadnych numerów. Nie podawał więc, ile znajdowało się w nim prac.

Dla działu rycin, a zatem kolekcji rycin i rysunków PTPN, wykonane prace stanowiły jednak ważny etap w jego dziejach. Na ukończenie dokumentacji dopiero u progu XX wieku wpływ miały niewątpliwie kłopoty lokalowe i finansowe, z jakimi borykano się w poprzednich latach, jednak częściową winę ponoszą również odpowiedzialni za zbiory konserwatorzy. Nie ujmując im nic z ogromnej pracowitości, zapobiegliwości i poświęceniu się dla zbiorów, pamiętając o wielu obowiązkach, którym musieli sprostać⁵⁰, wydaje się jednak, że w stosunku do działu rycin wykazywali mniejsze zaangażowanie niż w pracach nad pozostałymi działami. W „Rocznikach TPN” pojawiają się ich deklaracje o wykonaniu spisów rycin i rysunków,

49 Za zwrócenie uwagi na karty katalogowe przechowywane w Gabinetie Rycin MNP, będące fragmentem opisywanego katalogu kartkowego, składam serdeczne podziękowania Agnieszce Salamon-Radeckiej.

50 Poza ewidencjonowaniem darów, porządkowaniem i spisywaniem obiektów byli odpowiedzialni za ich przechowywanie i ekspozycje. Nadzorowali przeprowadzki zbiorów, przygotowywali wysyłki obiektów na wystawy (np. około 400 obiektów z działu archeologicznego wysłano do Berlina w 1880 roku, zob. M. War-koczewska, *Dzieje zbiorów...*, op.cit., s. 16; w 1894 roku 150 obrazów i rysunków było prezentowanych na wystawie polskiego malarstwa we Lwowie, zob. A. Wojtkowski, *Towarzystwo Przyjaciół Nauk...*, op.cit., s. 429). Ponadto prowadzili korespondencję, oprowadzali po zbiorach, wyjeżdżali w tzw. teren na wykopaliska lub w poszukiwaniu książek i dokumentów. Wykonywali też inne prace, np. Feldmanowski przez wiele lat pełnił również funkcję sekretarza Towarzystwa i sam odnawiał obiekty.

w rzeczywistości jednak były one zaczynane, lecz niekończone albo odwlekały się w czasie⁵¹. Powodem takiej postawy były zapewne ich inne zainteresowania.

Hieronima Feldmanowskiego, który do zbiorów miał bardziej stosunek emocjonalny niż podejście naukowe⁵², szczególnie zajmowały numizmaty i zabytki archeologiczne⁵³. Był też aktywnym członkiem Wydziału Historyczno-Literackiego i Komisji Archeologicznej⁵⁴. Erzepki natomiast, choć miał na uwadze dostępność wszystkich działów, nad inne przedkładał zbiory biblioteczne i archeologiczne. Oba działy stały się za jego kadencji najbardziej liczącymi się zbiorami zarówno w PTPN oraz na ziemiach polskich. Kolekcje archeologiczne zyskały uznanie za granicą i doczekały się ilustrowanego katalogu oraz opracowań naukowych⁵⁵. Takich działań nie podjęto nawet w stosunku do galerii obrazów. W 1912 roku, gdy galerie polska i obca zyskały większe przestrzenie, a obiekty nowe rozmieszczenie zgodne z wymogami muzealnymi, ukazał się jedynie ich nowy katalog (bez ilustracji)⁵⁶.

Małe zainteresowanie opiekunów zbiorem rycin i rysunków połączone z brakiem przez wiele lat odpowiedniego miejsca dla ich przechowania, nie-

51 Por. *Sprawozdanie za rok 1883*, „Roczniki TPN” 1884, 13, s. 4, 12 (dotyczy Feldmanowskiego) i *Sprawozdanie za rok 1885*, „Roczniki TPN” 1887, 15, s. 33, 63, 65 (dotyczy Erzepkiego).

52 We wspomnieniu pośmiertnym znajdującym się w „Rocznikach” podano, że w stosunku do zbiorów „uznawano (...) jego niekiedy aż do przesady posuniętą pieczołowitość, aby nie upowszechniać zbyt często ich styczności ze światem zewnętrznym”. *Sprawozdanie za rok 1885*, „Roczniki TPN” 1887, 15, s. 26.

53 A. Wojtkowski, *Towarzystwo Przyjaciół Nauk...*, op.cit., s. 267.

54 *Źródła do dziejów...*, op.cit., s. 147.

55 B. Erzepki, K. Koehler, J. Kostrzewski, *Album zabytków przedhistorycznych Wielkiego Księstwa Poznańskiego zebranych w Muzeum Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu*, 1–4, Poznań 1893–1915, o obiektach pisano w „Zapiskach Archeologicznych Poznańskich”, Poznań 1887–1890. Dla działu archeologicznego Erzepki zaprowadził też księgi inwentarzowe. S. Jasnosz, *Zbiory archeologiczne Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk [w:] Zbiory Poznańskiego Towarzystwa...*, op.cit., s. 40.

56 Zob. przyp. 34.

dostatek dokumentacji oraz brak szerszych opracowań musiały zaważyć na małej znajomości kolekcji w najbliższym otoczeniu i wśród zwiedzających. Nawet w prasie, „Rocznikach TPN” i okolicznościowych drukach podawano tylko ogólne informacje o jego zawartości. Przypominano w nich o pochodzeniu rycin ze spuścizny Edwarda Rastawieckiego i Seweryna Mielżyńskiego, podkreślano wielkość zbioru obliczaną na kilka tysięcy obiektów, przedstawiano go jako bogaty dział rycin polskich z kompletem dzieł Falcka⁵⁷ i wspomniano, że w zbiorach znajdują się „najcenniejsze i najrzadsze ryciny z XV wieku”⁵⁸. Poza gronem specjalistów, którzy mogli skorzystać ze *Słownika* Rastawieckiego i katalogów Blocka, szerszej grupie odbiorców zasoby działu rycin były jednak nieznane. Nieznajomość zbioru wynikała również z braku wystaw czasowych, które przyciągając widzów, zapoznawałyby ich z konkretnymi obiektami⁵⁹. Ważną, choć w kontekście całego zbioru niewielką rolę poznawczą spełniały jedynie rysunki, które można było oglądać w galerii polskiej.

Zbiór nie był jednak całkowicie zamknięty dla publiczności. W początkowym okresie, gdy kolekcja rycin i rysunków Rastawieckiego trafiła do Miłostawia, zapoznawali się z nią tylko gospodarze i Feldmanowski, jednak już od chwili przeniesienia kolekcji do pierwszej siedziby Towarzystwa przy ul. Młyńskiej stwarzano możliwości jej oglądania. Przede wszystkim dostęp do zbiorów mieli członkowie PTPN oraz ich rodziny i odwiedzający Poznań goście. Do czasu wybudowania gmachu muzealnego zwiedzających nie było jednak zbyt wielu, gdyż przepelniony zbiorami budynek nie pozwalał na ich dobrą prezentację⁶⁰. Zgodnie z oczekiwaniami sytuacja zmieniła się po otwarciu muzeum. W dzień inauguracji zaproszonym gościom udostępniono wszystkie pomieszczenia nowego gmachu i oprowadzano ich po zbiorach⁶¹. Od tego momentu obiekty stały się w pełni dostępne dla zainteresowanych.

57 W. Benzeltjerna-Engeström, *Kilka słów...*, op.cit., s. 19.

58 NN, „Dziennik Poznański” 1882, 257, s. 2; Żegota, „Kłosa” 1882, 35, 908, s. 333.

59 Zakordonowa publiczność zapoznała się jedynie z rysunkami z galerii artystów polskich, które znalazły się na wystawie we Lwowie w 1894 roku. Zob. J. Bołoz-Antoniewicz, *Katalog ilustrowany sztuki polskiej od roku 1764–1886*, Lwów 1894.

60 „Roczniki TPN” 1876, 9, s. 423.

61 NN, „Kurjer Poznański” 1882, 256, s. 2; Żegota, „Kłosa” 1882, 35, 908, s. 333.

Przez pierwsze lata frekwencja w muzeum była znaczna. Z braku archiwum PTPN trudno ocenić, jakim zainteresowaniem naprawdę cieszył się dział rycin. „Roczniki TPN” podają ogólną liczbę zwiedzających i nazwiska znaczniejszych badaczy oglądających zbiory. W przypadku działu rycin jest to raczej niepochebny obraz, gdyż poza jedną wzmianką o oglądającym obiekty badaczu brak w nich informacji o innych korzystających z tego działu⁶². Jest prawdopodobne, że kwerendy częściej odbywały się drogą listowną niż przy osobistym udziale zainteresowanych. Taką zapewne drogą otrzymał odpowiedź o rycinach przygotowujący wspomniane katalogi Falcka i Hondiusa Julius Caesar Block⁶³.

Warto się zatem zastanowić, czy przyczyny małego zainteresowania zbiorem nie były związane z jego jakością. Poza ilościowo dużymi i wartościowymi kolekcjami Rastawieckiego oraz Mielżyńskiego w całej historii działu rycin PTPN nie odnotowano już tak istotnych darów. Do zbioru wpływały najczęściej pojedyncze obiekty, czasami przekazy liczyły kilka lub kilkanaście prac, rzadko więcej⁶⁴. Miały charakter głównie ikonograficzny i mało wartościowy pod względem artystycznym. Tak więc zbiór poza ceną, bo dokumentującą rozwój sztuczności na ziemiach polskich, kolekcją Rastawieckiego oraz niewielką grupą prac artystów zagranicznych był, pomimo swojej ilości, mało atrakcyjny naukowo. Jest to o tyle zaskakujące, że

62 Odwiedzającym gabinet był Władysław Bartynowski (1832–1918), który robił rysunki obiektów i spisywał inskrypcje („Roczniki TPN” 1876, 9, s. 337, tu błędnie podano: Barcinowski). Bartynowski był numizmatykiem, bibliofilem, archeologiem, kolekcjonerem starych druków, monet polskich i rycin (zwłaszcza portretów). Zgromadził kilkutyśięcny zbiór rycin i materiałów o malarzach oraz rytownikach polskich. Sporządził ich katalog, który z rycinami przekazał Muzeum Czapskich w Krakowie (zob. biogram autorstwa Mariana Gumowskiego w *Polskim Słowniku Biograficznym*, t. 1, Kraków 1935, s. 335–336). W 1882 roku podarował do zbioru PTPN 73 ryciny „z różnych epok i krajów” i jeden oryginalny rysunek, który trafił do galerii obrazów (*Księga darów TPN od 1 listopada 1881 do 1891*, Biblioteka PTPN, Rkps. 930, nlb.).

63 Na kwerendę listowną wskazują pomyłki, które znalazły się przy opisie obiektów ze zbioru PTPN.

64 Wykazy darów znajdują się w „Rocznikach TPN” i w jedynej zachowanej *Księdze darów z lat 1881–1891* (*Księga darów TPN od 1 listopada 1881 do 1891*, Biblioteka PTPN, Rkps. 930, nlb.).

jego początki były spektakularne, a załączek stanowiły dwie duże, budowane przez wytrawnych znawców kolekcje. Niestety, te dwa wspaniałe dary nie pociągnęły za sobą kolejnych, równie bogatych i cennych artystycznie przekazów. W związku z tym w miarę upływu lat zbiór pod względem artystycznym nie rozwijał się, stając się zbiorem prowincjonalnym.

Poza jednym spektakularnym zakupem portretów do działu rycin polskich i prac poznańskich artystów brakowało nabytków uzupełniających liczne luki w kolekcji⁶⁵. Zbiór grafiki współczesnej – najłatwiej, zdawałoby się, możliwy do rozwoju – nie doczekał się przemyślanej polityki rozbudowy, której nie rekompensowały dzieła miejscowych twórców. Apele do środowiska artystycznego i społeczeństwa polskiego o celowe dary również nie przyniosły spodziewanych efektów⁶⁶.

Poznańskie zbiory graficzne zostały z czasem wyprzedzone przez inne placówki w kraju. W samym Poznaniu rosła im groźna konkurencja w postaci działającego od 1894 roku niemieckiego Provinzial Museum przemianowanego wkrótce na Kaiser Friedrich Museum (1902). Muzeum to w przeciwieństwie do ukrytego w zabudowie ulicznej Muzeum Mielżyńskich nie tylko przyciągało uwagę nowym, okazałym budynkiem przy reprezentacyjnym placu, ale także dzięki odpowiednim funduszom państwowym intensywnie wzbogacało swoje kolekcje. Dotyczyło to również zbiorów graficznych, które poprzez liczne zakupy były planowo kształtowane⁶⁷.

65 Nabyto prace poznańskich litografów: Karola Antoniego Simona, Wiktora Kurnatowskiego, Stanisława Łukomskiego i Teodora Szulca. W *Sprawozdaniu za 1904 rok* podano, że do działu trafiło 119 obiektów i prawdopodobnie liczba ta odnosi się do zakupionych dzieł. Zob. *Sprawozdanie za 1904 rok*, „Roczniki TPN” 1905, 32, s. 168.

66 PTPN chciało przede wszystkim pozyskać dzieła Grottgera, Simmlera, Brandta i najbardziej Matejki. Pojedyncze dary wpływały, ale najczęściej prace na papierze trafiały do galerii, nie do gabinetu rycin, np. szkice Matejki darowane w 1881 roku przez księdza Ignacego Polkowskiego. Zob. *Księga darów TPN od 1 listopada 1881 do 1891*, Biblioteka PTPN, Rkps. 930.

67 Już w 1894 roku pojawiła się ze strony Niemców propozycja połączenia zbiorów obu muzeów, która została przez Polaków odrzucona (M. Warkoczewska, *Dzieje zbiorów...*, op.cit., s. 19). O niemieckim muzeum i kolekcji grafiki KFM zob. G. Hałasa, *Grafika i rysunek [w:] Stulecie otwarcia Muzeum im. Cesarza Fryderyka w Poznaniu*, W. Suchocki, T. Żuchowski (red.), Poznań 2004, s. 129–142, tu: 129.

Podsumowując, trzeba przypomnieć, że tworzenie zbiorów artystycznych przez polskie instytucje naukowe nie stanowiło konkurencji dla kolekcjonerów prywatnych. Oparte bowiem na darach społecznych, najczęściej pozbawione odpowiednich funduszy, placówki te nie miały możliwości budowania swych zbiorów systematycznie i naukowo.

Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk miało to szczęście, że dzięki darowiznom Seweryna Mielżyńskiego stało się właścicielem prywatnych kolekcji. Wyznaczyły one nie tylko dwa kierunki jego dalszego zbieractwa, z których jeden odnosił się do sztuki polskiej, drugi – do obcej, lecz pozwoliły również wyodrębnić z nich nowe działy.

Otwarcie przez PTPN Muzeum im. Mielżyńskich i utworzenie z kolekcji rycin oraz rysunków autonomicznego działu pozwalało mieć nadzieje na jej szybki rozwój, na nowe, wartościowe dary oraz naukowe opracowania, które rozpowszechniając zbiór, przyciągałyby rodzimych i zagranicznych badaczy. Stało się jednak inaczej. Trudna sytuacja lokalowa i finansowa przyczyniła się do coraz mniejszego zainteresowania zbiorem zarówno w gronie członków PTPN, jak i poza nim. Długotrwały brak odpowiedniego miejsca na przechowywanie rycin i rysunków, a także brak zajmujących się tym działem specjalistów, wystaw czasowych oraz uzupełnień kolekcji skutkował zepchnięciem go do roli mniej ważnego działu PTPN. Pomimo ważnych dla niego, a także dla polskiej historii sztuki publikacji – *Słownika rytowników polskich* Rastawieckiego czy katalogów Blocka – ryciny i rysunki nie odgrywały większej roli naukowej ani społecznej. Jedynie prace na papierze, które znalazły się w galerii malarstwa polskiego i tworzyły z obrazami przegląd polskiej sztuki, pełniły – jak cała galeria – ważne funkcje społeczno-polityczne, dydaktyczne i wychowawcze. One też dzięki katalogom galerii docierały do szerszego kręgu odbiorców.

Zbiory PTPN spośród wszystkich utworzonych pod zaborami towarzystw naukowych były najliczniejsze. Działająca jednak w niezwykle trudnych warunkach poznańska placówka stale walczyła o swoje utrzymanie. Nie miała też dostatecznych środków, by o zbiory dostatecznie zadbać, i nie wspierało jej działań środowisko naukowe.

W stosunku do zbioru rycin i rysunków działania opiekuńcze PTPN były zbyt skromne, by był on szerzej znany, a z czasem – by mógł konkurować

z powstającymi w innych ośrodkach dynamicznie rozwijającymi się publicznymi kolekcjami. Niewykorzystywany w okresie zaborów stanowił jednak ciekawy i ważny zespół prac historyczno-ikonograficznych, w którym znalazły się także obiekty o dużej wartości artystycznej, np. *Ścięcie św. Jakuba* Wita Stwosza, ryciny Jeremiasza Falcka czy rysunki Raymonda de la Fage bądź Giambettina Cignaroliego.

INDEKS OSOBOWY

A

Abdul Aziz, padyszach 350
 Achenbach Andreas 337
 Achenbach Oswald 320, 338
 Adanson Michel 398
 Aigner Christian Piotr 142
 Ajwazowski Iwan Konstantynowicz 328, 338
 Albacini Carlo 77, 94
 Albani Francesco 146, 158
 Albert, brat (właśc. Albert Chmielowski) 299
 Albert, książę, mąż królowej Wiktorii 275
 Albertrandi Jan Chrzyciel 155, 359, 366, 367, 368, 369, 370, 372, 377, 382, 383, 384, 401
 Albrizzi Isabella Teotochia
 Aleksander VII, papież (właśc. Fabio Chigi) 164
 Alembert Jean le Rond d' 379
 Aman-Jean Edmond François 216, 217, 219
 Amrogowicz Walery 132
 André Édouard 213
 Andrzejowski Antoni 84
 Angelini Giuseppe 77
 Anguissola Sofonisba 265, 272, 285
 Anunciação Tomaso da 275
 Arystoteles 366
 Aureli Carlo 87
 Axentowicz Teodor 221, 314

B

Bacon Francis 363, 366, 378, 379
 Baertsoen Albert 217

Bacciarelli Marcello 34
 Balducci Filippo 283, 284
 Banks Joseph 398
 Barabasza Stanisław 307, 312
 Baraniecki Adrian 348
 Barey Tomasz 61
 Barbari Jacopo de' 229
 Bartholomé Albert 217
 Bartynowski Władysław 428
 Baruzzi Cincinnato 81, 86, 87, 88, 89, 90
 Basaiti Marco 158
 Baudry Paul-Jacques-Aimé 219
 Bauman Fryderyk 142
 Bellori Gian Pietro 272
 Bellotto Bernardo zw. Canaletto 72, 158, 265
 Bénédite Léonce 217, 218, 219, 220
 Bentkowski Feliks 153, 176, 178, 179, 380
 Bentkowski Leon 250, 251, 253, 255, 260
 Benzelstjerna-Engeström Wawrzyniec 420, 423, 427
 Bernini Gianlorenzo 84
 Besnard Paul-Albert 216, 217
 Biedermann Robert 324, 325
 Binant Alfred 232, 233, 234, 235, 238
 Blanche Jacques-Émile 216, 217
 Blank Antoni 35, 181
 Block Julius Cesar 424, 427, 428, 430
 Blumówna Helena 160, 162
 Böcklin Arnold 338
 Bogoljubow Aleksiej Pietrowicz 320, 338
 Boisserée Sulpiz 273

- Bolesław Chrobry 409
 Bolesław Kędzierzawy 409
 Bołoz-Antoniewicz Jan 40, 67, 68, 427
 Bonaparte de Canino Luciano 247
 Borrani Carlo 244, 245
 Bosio Pietro 87
 Botticelli Sandro (właśc. Alessandro di Mariano Filipepi) 266, 280
 Bouguereau William-Adolphe 219
 Bouriant Urbain 252, 259
 Boznańska Olga 221
 Brandt Józef 55, 336, 338, 429
 Branicki Konstanty 55, 60, 61, 92
 Branicki Ksawery 42, 55, 59, 60, 61, 92
 Brat-Kon Jakub 334, 335
 Breza Stanisław 380
 Brisson Mathurin Jacques 395
 Brodziński Kazimierz 380
 Brondgeest Albertus 273
 Brueghel Jan Starszy 158
 Brzega Wojciech 306, 307, 312, 314
 Brzozowski Kazimierz 314
 Buffon Georges-Leclerc 392, 395, 396, 398, 400
 Buls Charles 295, 296, 297
 Burgkamir Hans 229
 Buisse Georges 220
 Byström Johann Niklas 269, 280
 Bystrzonowski Ludwik 29
- C**
- Cabanel Alexandre 219
 Cadel Eugène 219
 Camuccini Pietro 272
 Canova Antonio 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 102, 103, 141
 Capello Antonio 88
 Cardelli Domenico 77, 80, 81, 84
 Cardelli Giuseppe 81, 82
 Cardelli Lorenzo 77
 Carolus Duran 219
 Carracci Agostino 146
 Carracci Annibale 97, 158
 Carrière Eugène 216, 217, 219
 Carucci Jacopo zw. da Pontormo 158
 Casati Charles 243, 244
 Castellani Alessandro 204, 242, 243, 246
 Cavaceppi Bartolomeo 77
 Caylus Anne-Claude 406, 407
 Celichowski Zygmunt 192, 194, 197
 Cellini Benvenuto 272
 Cezar Gajusz Juliusz 405
 Chałubiński Tytus 287, 293, 294, 295, 296, 297, 299, 301, 302, 304, 310, 311, 313
 Champagne Philippe de 146, 158
 Chankowski Stanisław 49
 Chassériau Théodore 218
 Chełmoński Józef 41, 338
 Chlebowski Stanisław 350
 Chodkiewicz Alekdander 374
 Chodowiecki Daniel Mikołaj 229
 Chotomski Ferdynand 232
 Chotomski Władysław 102, 103, 106, 110
 Chreptowicz Joachim 367
 Chwistek Bronisław 295
 Chwistek Leon 295
 Ciampi Sebastiano 88
 Cichowski Adolf 30, 31, 39, 42
 Ciecierski Stefan 420
 Cignaroli Giambetto 431
 Claus Emile 217, 220
 Clouet François 160
 Coffermans Marcellus 105, 106

- Cogniet Léon 232
 Condorcet Nicolas de 379
 Constable John 337
 Cook James 398
 Cornelius Peter 263, 265, 275
 Corot Jean-Baptiste Camille 98, 218
 Correggio (właśc. Antonio Allegri) 146, 158
 Cosway Marie-Louise 141
 Cottet Charles 216, 217, 219, 220
 Courbet Gustave 338
 Cranach Lucas 98, 100, 106, 107, 108, 109, 110, 356
 Crane Walter 338
 Curteys Pierre 211
 Cynceron (właśc. Marcus Tullius Cicero) 82, 281, 405
 Czacki Tadeusz 145, 255, 367
 Czajkowska Seweryna 350, 351
 Czajkowski Józef 221
 Czarnecki Edward 366, 380
 Czarniecki Stefan 81, 130, 165, 199
 Czarторыski Adam Jerzy 139, 150, 240, 402
 Czarторыski Adam Kazimierz 139, 239, 353, 367
 Czarторыski Adam Ludwik 164
 Czarторыski August 250
 Czarторыski Witold Kazimierz 237
 Czarторыski Władysław 237, 240, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 260, 353, 354
 Czarторыska Izabela z Flemmingów 11, 19, 20, 145, 165, 185, 201, 202, 204, 206, 207, 210, 227, 240, 353
 Czyżewski Tytus 316
- Ć**
 Ćwikliński Zefiryn 246, 314
- D**
 Dante Alighieri 166
 Daubenton Louis Jean Marie 166
 Daubigny Charles-François 98, 218
 Dauchez André 216, 217, 219
 David Jacques-Louis 55, 141, 158
 Dąbrowa-Dąbrowski Eugeniusz 221
 Dąbrowski Jan Henryk 15, 42, 45, 102, 130, 375
 Dąbski Łukasz 18, 345
 Degas Edgar 337
 Delacroix Eugène 37, 44, 218
 Delaroche Paul 265
 Delaroff Paul 239
 Dembowska Maria 297, 298, 299, 303, 304, 306, 307, 308, 309, 310
 Dembowski Bronisław 298, 299, 300, 301, 303, 304, 306, 308, 309
 Denis Maurice 219
 D'Este Antonio 77, 82, 83
 Dezallier d'Argenville Antoine-Joseph 284, 364
 Dietl Józef 355
 Dmochowski Franciszek Ksawery 366, 367
 Doepler August 184
 Dou Gerard 158
 Drohojowski Stanisław 302
 Ducastin Emile 201
 Duchamp Marcel 26
 Dunikowski Xawery 316
 Dürer Albrecht 96, 97, 98, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 111, 113, 159, 160, 202, 226, 229, 234

- Duvel Jean 229
- Działyńska Elżbieta (Izabella, Iza)
z Czartoryskich 15, 16, 25, 29, 36,
187, 188, 196, 201, 202, 203, 204,
205, 206, 207, 208, 210, 213, 214,
215, 225, 226, 228, 230, 231, 232,
233, 235, 236, 237, 238, 239, 242,
248, 252, 260
- Działyński Jan 187, 189, 190, 191, 195,
196, 199, 200, 201, 204, 205, 209,
213, 215, 225, 234, 238, 243
- Działyński Tytus 12, 13, 42, 49, 51, 187,
189, 191, 199
- Dzieduszycka Alfonsyna 313
- E**
- Eastlake Charles 275
- Eberlein Gustav 122, 123
- Eisert Harry 339
- Eisert Karol Rajmund 324, 332, 334,
338
- Eljasz Walery 293
- Ernst II von Eberlein 337
- Erzepki Bolesław 421, 424, 425, 426
- F**
- Fabiano Gentile da 339
- Fage Raymond de la 431
- Falck Jeremiasz 229, 423, 424, 427,
428, 431
- Fałat Julian 55, 221, 314, 336
- Fantin-Latour Henri 98, 219
- Feldmanowski Hieronim 421, 423, 425,
426, 427
- Fiorentini Piotr 35
- Florkiewicz Władysław 310
- Fonseca Antonio Tomaso da 275
- Fonseca Vasconcelos Joaquim António
da 275, 277
- Franciszek Józef 119
- Francken Frans III 339, 365
- Franken Constanza von 330
- Frédéric Léon 220
- Friedländer Max J. 107, 108
- Fröhner Wilhelm 57, 205, 207, 247, 248,
249
- Frycz Karol 315
- Fryderyk Wielki Hohenzollern, król prus-
ki 99, 113
- G**
- Gajusz Salustiusz (Gaius Sallustius Cris-
pus) 405
- Gandara Wojciech 299
- Galek Stanisław 314
- Garrucci Raffaele 257
- Gay Walter 217
- Géricault Théodore 98
- Gerritsz Quiringh zw. Brekelencam
158
- Giebułtowska Paulina 347
- Gieryski Aleksander 334, 335, 338
- Giżycka Bronisława 312
- Głowacki Wacław 345, 351
- Gnatowski Zygmunt 288, 299, 301, 303,
304, 305, 306, 307
- Gołębiowski Łukasz 366
- Gorgolewski Zygmunt 420
- Gorski Stefan (pseudonim: Nałęcz Mi-
chał) 320, 321
- Gorzkowski Marian 342, 348, 349, 351,
352, 354
- Goszczyński Seweryn 38
- Gottlob Jan 338

- Gottschall Maria 224
 Górską Pia 352, 353
 Górski Konstanty Maria 352
 Grabar Igor 72, 73
 Grabowski Stanisław 367
 Grabowski Władysław 344
 Grassi Józef 25, 147
 Greiser Artur 106
 Greuze Jean-Baptiste 98, 141, 146, 158, 159
 Gréau Julien 203, 247, 249
 Grégoire Henri (Abbé Grégoire) 410
 Griesmayer Jan 142
 Grimani Marc'Antonio 91
 Groddeck Gotfryd Ernest 139
 Grohman Henryk 315, 324, 332, 333, 334, 335, 339
 Grohman Jerzy 322, 324
 Grolier Jean 174
 Groppler Henryk 349, 350
 Grottger Artur 344, 429
 Gwoździecki Gustaw 315, 316
 Grzymała Wojciech (Adalbert) 37
 Guercino (właśc. Giovanni Francesco Barbieri) 160
 Gumowski Marian 102, 103, 104, 105, 106, 108, 110, 428
 Gutkowski Wojciech 367
- H**
- Haecht Willem van 365
 Heemskerck Egbert van 339
 Heilbron bracia 120
 Heinzl Juliusz 40, 337, 319, 325, 328
 Heinzl Juliusz Teodor 319, 320, 334, 337, 338
 Heinzl Ludwik 337
- Henri-Martin (właśc. Henri-Jean-Guillaume Martin) 216, 217, 219, 220
 Henryk III Walezy (Henri de Valois), król Polski, król Francji 165, 166, 232
 Herbst Edward 329
 Herbst Matylda 329
 Herman Juliusz 40
 Hirschl Władysław 54
 Hirszenberg Leon 40
 Hirszenberg Samuel 337
 Hoesick Ferdynand 317
 Hoesick Zofia 330
 Hoet Gerard 158
 Hohenzollern Fryderyka Dorota Ludwika 47
 Hofmann Vlastimil 314
 Hoffman Jan Chrystian 393
 Hoffmann Henri 203, 246
 Hoffmann Josef 335
 Hogarth William 364, 365, 366, 446
 Hollanda Francisco da 279
 Homer 82, 166, 391
 Hondius Wilhelm 424, 428
 Horodski Aleksander 149
 Humboldt Wilhelm von 289, 390
- I**
- Iliński Józef August 93, 94
 Imperato Ferrante 365
 Ingres Jean-Auguste-Dominique 218, 219, 333
- J**
- Jabłczyński Feliks 221, 315
 Jabłoński Izydor 344, 346, 351
 Jacquemart Nélie 213
 Jakowicz Jan 40

- Jan III Sobieski, król Polski 73, 118, 130, 235, 347, 348
- Jan Kazimierz Waza, król Polski 165, 391
- Jansen Henri J. 404
- Janta-Polczyński Aleksander 121, 125
- Janta-Polczyński Roman 132
- Janzé Isidore-Hippolyte de 242, 243
- Jasieński Feliks Manggha 21, 36, 41
- Jastrun Mieczysław 44
- Jeromin Mieczysław 312
- Jordaens Jacob 334, 339
- Jussieu Antoine Laurent de 398
- K**
- Kalinowski Jan 61
- Kamocki Stanisław 316
- Kantecki Kazimierz 421
- Karpiński Franciszek 367
- Karpowicz Stanisław 316
- Kauffmann Angelika 141
- Kauffmann Lodovico 87, 89
- Kaulbach Józefina 263
- Kaulbach Wilhelm 263, 265, 275, 276
- Kersaint Armand G. 404
- Kettler Jakub, książę Kurlandii i Semigalii 237
- Kielisiński Kajetan Wincenty 161
- Kietlicz-Rayski Konstanty 338
- Klaczko Julian 38
- Kłokocki Stanisław 367
- Kłosowski Karol 314
- Kniaziewicz Karol 25
- Kocyan Antoni 302
- Kokular Aleksander 22, 31, 35
- Kolasiński Wojciech 124
- Kollár Adam Frantisek 291
- Kołątaj Hugo 380
- Komarzewski Jan 367
- Kon Oskar 324
- Kondratowicz Bronisława 312
- Kopernik Mikołaj 52, 81, 102, 235
- Korwin-Milewski Ignacy 40, 41, 54, 57
- Kosiakiewicz Wincenty 321
- Kossak Wojciech 98, 330, 331, 338
- Kostowski Symforian 338
- Kościuszko Tadeusz 138, 156, 356
- Kotsis Aleksander 344
- Krafft Per (Starszy) 147
- Kratzer Walenty 374
- Krasińska Antonina 83
- Krasińska Róża (Raczyńska Róża) 288, 295, 296, 297, 374
- Krasiński Adam 297
- Krasiński Wincenty 56, 151, 163
- Kraszewski Józef Ignacy 28, 51, 94, 355, 401, 420, 421
- Kronenberg Leopold 40, 54, 55, 325
- Kropiński Ludwik 367
- Kucharski Jan 115
- Kucharski Kazimierz 128
- Kulczycka Helena 315
- Kuntze Edward 74, 75
- Kupecky Jan 197, 198
- Kurnatowski Wiktor 429
- L**
- Laborde Alexandre de 203
- Laborde Léon de 203, 204
- Laboureur Francesco Massimiliano 82, 83, 84, 85
- Lachnicki Cyprian 36
- Lacquis Dominique 201
- Lamarck Jean-Baptiste de 398
- Lambros 248, 249

- Lanci Franciszek Maria 84
- Lanckoroński Karol 15, 34, 36, 40, 249
- Landau Józef 37, 40, 42
- Landshut Mair von 229
- La Touche Gaston de 216, 217
- La Tour Maurice Quentin de 147
- Lavater Johann Caspar 142, 145, 157
- Laurent Ernest 217
- Lazzarini Francesco 77
- Leciejewski Jan 235, 236, 237, 238
- Legros Alphonse 219
- Lelewel Joachim 139, 367, 380, 391
- Lenartowicz Teofil 51
- Lenoir Alexandre 212, 403, 407
- Lenormant François 205, 243, 244
- Le Sidaner Henri 217
- Lesiecki Józef 312
- Lessing Carl Friedrich 265
- Le Sueur Eustache 204
- Leyden Lucas van 202, 226, 229, 234, 235
- Liebermann Max 338
- Ligne Jadwiga de z Lubomirskich 156
- Limanowski Mieczysław 309, 310, 311
- Limousin Leonard 210
- Linde Samuel Bogumił 367, 383
- Linneusz Karol 398
- Liwiusz Tytus 405
- L'Huillier Simon Antonie Jean 139
- Lodoli Carlo 407
- Longpérier Henri de 196
- Lorrain Claude (właśc. Claude Gellée) 283, 284, 285, 286
- Lotto Lorenzo 146
- Lubieniecki Teodor 229
- Lubomirska Izabela z Czartoryskich 17, 139, 140, 142, 143, 148, 153, 156, 162, 165, 166
- Lubomirska Ludwika z Sosnowskich 137
- Lubomirska Teresa z Czartoryskich 148
- Lubomirska Zeneida z Hołyńskich 224
- Lubomirski Andrzej 161
- Lubomirski Henryk 34, 77, 91, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168
- Lubomirski Józef 137, 148, 152, 153
- Lubomirski Kazimierz 158
- Lubomirski Stanisław 137, 138, 144, 155, 164
- Ludwik XVI, król Francji 117, 118
- Lürkens Wilhelm 319, 333, 337
- Luthmer Fedrinand 329
- Ł**
- Łepkowski Józef 21, 260, 343, 344, 353, 424
- Łubieński Henryk 54
- Łuczak Wiktor 330
- Łukomski Stanisław 429
- Łuszczkiewicz Władysław 161, 162, 343, 344, 345, 354, 355, 356
- M**
- Macharski Franciszek 40
- Madrazo Federico de 262, 273
- Madrazo José de 262, 273
- Magiotto Francisco 98, 100
- Maïoli Thomas 174
- Majewski Erazm 62
- Makart Hans 264, 265, 275
- Makowski Tomasz 231, 232

- Malczewski Jacek 41, 221, 293, 317, 320, 338
 Malewicz Kazimierz 26
 Malvasia Carlo Cesare 272
 Małachowska Gabriela 85
 Małachowska Maria Karolina 85
 Małachowski Ludwik 375
 Małachowski Stanisław 82
 Mancini Ricardo 243, 244, 245, 246
 Manet Édouard 37, 218
 Manglard Adrien 158
 Mannheim Charles 202
 Mańkowski Tadeusz 74, 75, 76, 147, 227
 Maratta Carlo 160
 Maria Antonina 121
 Marchetti Pietro 80, 82
 Marconi Henryk 86, 87
 Marusieński Stefan 250, 251
 Marx Roger 217, 218
 Mašin Draga 119
 Maspero Gaston 250
 Matejko Edmund 343
 Matejko Franciszek ojciec 343
 Matejko Franciszek syn 345
 Matejko Jan 21, 343, 344, 345, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 429
 Matejko Teodora z Giebułtowskich 347
 Matejko Zygmunt 343
 Matlakowski Władysław 299, 301, 304, 306, 308
 Matuszewicz Tadeusz 367
 Max Gabriel Cornelius von 338
 Meckenem Israel van 229
 Meester de Ravestein Émile de 254
 Mehoffer Józef 221, 299, 314
 Mele August 248, 256
 Mele Giuseppe 248
 Ménard Émile-René 217, 219
 Mengs Anton Raphael 158
 Męcina-Krzysztof Józef 98
 Michel André 217, 218, 219
 Miciński Tadeusz 299, 300, 301, 310, 312, 317
 Mickiewicz Adam 10, 23, 50, 51, 133, 139, 344, 391
 Mickiewicz Władysław 49
 Mieczkowska Władysława z Działowskich 127, 128, 129, 134
 Mieczkowski Wacław 115, 117, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135
 Mielżyński Seweryn 36, 124, 417, 418, 419, 420, 422, 424, 427, 428, 430
 Mierzejewski Jacek 316
 Mignard Pierre 158
 Millet Jean-François 218
 Mniszech Andrzej 36
 Mniszech Karol 77
 Modrzejewska Helena 352, 353
 Molinier Émile 205, 207, 208
 Mondral Karol 315
 Moreau Gustave 219
 Morelowski Marian 32, 73, 92
 Mostowski Tadeusz 367
 Muczkowski Józef 343
 Muratori Ludovico Antonio 279
 Murawiew Michaił 56
- N**
- Nałęcz-Hankowski Józef 351
 Napoleon I Bonaparte, cesarz Francji 47, 82, 100, 102, 103, 118, 121, 130, 150, 346

- Napoleon III Bonaparte, cesarz Francji 70, 212, 233
- Naruszewicz Adam 387, 389
- Natanson Tadeusz 37, 40, 55
- Natanson Aleksander 37, 40, 55
- Natanson Alfred 37, 40, 55
- Natoire Charles Joseph 160
- Nattier Jean-Marc 98
- Neferhotep 253
- Nether Henryk Daniel 230
- Netscher Caspar 158
- Neužil Franciszek 294, 298, 307
- Niebuhr Barthold Georg 281
- Niemcewicz Julian Ursyn 141, 366, 391
- Niesiołowski Tymon 314, 316
- Norblin Jan Piotr 201, 230
- Norblin Sebastian 201, 230
- O**
- Obrenović Aleksander 118, 119
- Obrenović Milan 118, 119
- Obrenović Miłosz 118, 119
- Oddi Daniele degli 88
- Oktawian August, cesarz rzymski 405
- Oldenburg Siergiej 72
- Opalek Mieczysław 153, 163, 166
- Orth Jan (Jan Salwator Habsburg) 119, 120, 124
- Orzechowicz Bolesław 40
- Osiński Ludwik 366
- Ossoliński Józef Kajetan 10, 34, 35
- Ossoliński Józef Maksymilian 136, 137, 145, 147, 149, 151, 167, 367
- Ostade Adrien von 98
- Ouradou Maurice 211
- Overbeck Friedrich 265
- P**
- Pac Ludwik Michał 13, 15, 30, 77, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 185
- Pacetti Camillo 77, 94
- Pacetti Vincenzo 77
- Pajzderski Nikodem 208, 209, 211, 214
- Panini Giovanni 338
- Pankiewicz Józef 239, 338
- Papafava Alessandro 88
- Papieski Leon 40
- Paskiewicz Teodor 54, 55
- Paskiewicz Iwan 55, 185
- Pawlikowski Józef Gwalbert 39, 152, 306, 314, 315, 316
- Pawłowicz Edward 162, 163
- Pellegrini Giovanni Antonio 160
- Pencz Georg 229
- Pénicaud rodzina (Nardon, Jean I, Jean) 211
- Penna Agostino 77
- Pennant Thomas 398
- Peruzzi Baldassare 98
- Petrarca Francesco 166
- Pfanhauser Franciszek 35
- Piattoli Scipione 139, 140
- Pierantoni Giovanni 77
- Piles Roger de 153
- Pilichowski Leopold 337
- Piłsudski Bronisław 311, 312, 313
- Piłsudski Józef 312, 317
- Piniński Leon 40
- Piotr I Wielki, car Rosji 197, 198
- Piotrowski Antoni 338
- Piramowicz Grzegorz 138, 139, 379
- Pius IX, papież (właśc. Giovanni Maria Mastai Ferretti) 118
- Piawski Feliks 39

- Plater Władysław 28, 49
 Pliniusz Młodszy 366
 Płoński Michał 229
 Pociąg Ludwik Konstanty 197, 198, 200
 Poczobut-Odlanicki Marcin 367
 Poelenburgh Cornelis van 158
 Pol Wincenty 31
 Polkowski Ignacy 429
 Poniatowski Józef 118, 123, 130, 147, 150, 165
 Popiel Ignacy 375
 Potocka Klaudyna z Działyńskich 197, 199
 Potocki Franciszek 147, 171
 Potocki Ignacy 367
 Potocki Jan 141
 Potocki Stanisław Kostka 15, 19, 34, 56, 77, 140, 144, 146, 153, 154, 155, 267, 359, 370, 371, 380, 401, 402, 403, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413
 Poussin Nicolas 98, 158, 345
 Pourtalès-Gorgier James Alexandre 204, 242
 Poznańska Leonia 329
 Poznański Izrael 329
 Poznański Maurycy 40, 333, 336
 Prauss Ksawery Franciszek 312
 Prażmowski Adam 366
 Prek Franciszek Ksawery 145, 148, 149, 163
 Prinnet René Xavier 217, 219
 Pronaszko Andrzej 316
 Pronaszko Zbigniew 316
 Przedziecki Aleksander 35
 Puget Leon 316
 Puvis de Chavannes Pierre 218, 219
- Q**
 Quatremère de Quincy Antoine-Chryso-
 stome 403
- R**
 Raczyńska Róża z Potockich, primo voto
 Krasieńska 288, 295, 296, 297, 374
 Raczyński Atanazy 14, 15, 36, 37, 223, 224, 225, 262, 263, 264, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 283, 285, 286
 Raczyński Edward 13, 15, 41, 42, 61, 280
 Raczyński Edward Aleksander 37, 40, 188, 192, 215, 221, 222, 225
 Raczyński Józef 266
 Raczyński Roger 224
 Radzikowski Stanisław Eljasz 310
 Radziwiłł Antoni Henryk 47
 Radziwiłł Michał Hieronim 34, 35, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 184, 185
 Radziwiłł Michał Kazimierz „Rybeńko” 173
 Radziwiłł Michał Piotr 170, 172
 Radziwiłłowa Helena z Przedzieckich 47, 169, 170
 Raffaelli Jean François 217
 Ranke Leopold von 281, 282
 Rastawiecki Edward 34, 38, 40, 351, 401, 417, 418, 419, 421, 423, 424, 427, 430
 Raymond Pierre 211
 Régamey Félix 219
 Reicher Edward 42
 Rembowski Jan 314, 315
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn 52, 98, 160, 342

- Reni Guido 98, 144, 158
 Renoir August 337
 Reymont Władysław 321, 325, 326
 Rezzonico Abbondio 88
 Ribot Théodule Augustin 338
 Riedel August 265
 Rietti Arturo 354
 Righetti Francesco 77
 Rinaldi Rinaldo 86, 90
 Robert Hubert 141, 146, 362
 Robert Léopold 265
 Rodakowski Henryk 299
 Roj Wojciech 299
 Rosa Salvator 98
 Rosenberg Jakob 107, 108
 Rossberg Jan 342
 Rousseau Jean-Jacques 283
 Rościszewski Adam 136, 137, 155
 Rousset Josephine 201, 202, 203, 204,
 205, 206, 207, 238, 242, 243
 Rozenblatt Szaia 324
 Rożek Marcin 127
 Różycki Leopold 350
 Rubczak Jan 315
 Rumohr Carl Friedrich von 273
 Rustejko Józef 203
 Rygiel Stefan 73
 Ryszard Antoni 144, 155, 156, 171, 172
- S**
- Sapieha Adam 367
 Sapieha Eustachy 92
 Sapieha Franciszek 91, 92
 Sapieha Pelagia z Potockich 91
 Sapieżyna Ludwika z Paców 90
 Seymour Damer Anne 141
 Schack Adolf Friedrich von 268
 Schadow Wilhelm 263, 264, 265
 Schalken Godfried 98
 Scheibler Anna 324, 329
 Scheibler Karol 324, 325, 329
 Schiffner Gottlieb 147
 Scholtze Adolf 301
 Schongauer Martin 226, 228
 Schultz Robert 330
 Schwenke Friedrich 329
 Sichulski Kazimierz 239, 316, 317
 Siciolante da Sermoneta Girolamo 265
 Siemieński Lucjan 345
 Siemiradzki Henryk 320, 337, 338, 355
 Sienkiewicz Adam 250
 Sienkiewicz Henryk 61, 299, 349
 Sierakowski Jan 128, 134
 Silberstein Markus 324, 325, 336
 Silberstein Teresa 333, 336
 Simon Karol Antoni 263, 429
 Simon Lucien 216, 217, 219
 Sisley Alfred 337
 Skarbina Franz 337
 Skoczylas Władysław 314, 315
 Skotnicki Jan 314, 315
 Skowronek Jerzy 46, 47
 Skórzewska Helena Maria z Lipskich 98
 Skórzewska Leontyna z Radziwiłłów 96
 Skórzewska Marianna z Ciecierskich 98,
 113
 Skórzewska Marianna z Lipskich 100
 Skórzewska Melania ze Skórzewskich
 111
 Skórzewski Józef Ignacy 98
 Skórzewski Leon 96, 97, 98, 106, 110
 Skórzewski Rajmund 100
 Skórzewski Zygmunt 96, 97, 98, 101,
 102, 110, 112, 114

- Slevogt Max 337
 Sloane Hans 363
 Słowacki Juliusz 344
 Smith James Edward 398
 Smuglewicz Franciszek 387
 Sobieszczański Franciszek Maksymilian
 149, 163, 175, 401
 Sobolewski Walenty 367
 Sokołowski Marian 208, 244, 249, 250,
 251, 252, 253, 259, 260, 344, 355
 Solska Irena 295, 317
 Solski Ludwik 316, 317
 Sołtyk Kajetan 165
 Sołtyk Stanisław 367
 Sommerard Alexandre du 36, 206, 207,
 212
 Sommerard Edmond du 206, 207, 213
 Sosnowski Józef Sylwester 137, 138
 Sperl Johann 338
 Springer Bartholomaeus 160
 Spitzer Frederic 213
 Solander Daniel 398
 Staël-Holstein Anne-Louise Germaine
 Necker (Madame de Staël) de 390
 Staggi G. 77
 Staggi P. 77
 Stanisław Leszczyński, król Polski 147,
 165, 199, 235, 236
 Stanisław August Poniatowski, król Pol-
 ski 33, 34, 139, 156, 236, 409
 Stanisławski Jan 239, 314, 317
 Stankiewicz Zofia 315
 Staszic Stanisław 359, 366, 367, 368,
 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377,
 379, 380, 381, 392, 393, 394, 395,
 396, 397, 399, 400
 Stattler Korneli 344, 345
 Stecki Konstanty 312
 Steen Jan 158, 339
 Stefan Batory 56
 Stefazyusz Jan Krzysztof 184
 Steinbrück Edouard 265
 Stevaerts Palameds 158
 Stimmer Tomas 160
 Stoch Józef Kaspruś 306
 Stolarczyk Józef 297
 Storożenko Andriej 185
 Strozzi Bernardo 266
 Stroynowski Walerian 80, 81, 82, 83, 84,
 85
 Stubel Milli 120
 Stuck Franz 337
 Stupnicki Jan 153
 Swinarski Marian 110
 Sygietyński Antoni 39
 Szaniawski Józef Kalasanty 366
 Szenuda Makarios 250, 251
 Szulc Teodor 429
 Szuman Marian 203
 Szweykowski Wojciech 374, 380
- Ś**
- Ślewiński Władysław 37
 Śniadecki Jędrzej 367
- T**
- Tacyt Publiusz Korneliusz 405
 Taczanowski Władysław 61
 Tadolini Adamo 86, 89, 92
 Talleyrand Charles-Maurice de 404
 Tanos Marius Panayiotis 257
 Tarnowska Rozalia 82, 85
 Tarnowska Waleria ze Stroynowskich
 10, 80, 82, 83, 84, 85, 91

Tarnowski Hieronim 133
 Tarnowski Jan Amor 82
 Tarnowski Jan Bogdan 85
 Tarnowski Jan Feliks 10, 80, 82, 83, 84,
 85
 Tarnowski Jan Jacek 82, 85
 Tarnowski Stanisław 355
 Tarnowski Zdzisław 133
 Tasso Torquato 166
 Teniers David Młodszy 98
 Teniers David Starszy 98
 Terborch Gerard Młodszy 147
 Tetmajer Kazimierz 317
 Thaulow Frits Johan 217, 220
 Thoma Hans 337
 Thorvaldsen Bertel 76, 79, 262, 263, 265
 Thulden Teodor van 158
 Tomkowicz Stanisław 62, 66, 67, 68, 125
 Torlonia Alessandro 256
 Trembecki Stanisław 367
 Treter Mieczysław 67, 68, 69, 70, 72, 73,
 75
 Trębacz Maurycy 337
 Triantaphyllos 248
 Troyon Constantin 337
 Twardochlebowicz Tomasz 367
 Tyssen-Amherst William 242
 Tyszkiewicz Teresa z Poniatowskich 147
 Tyszkiewicz Eustachy 55, 56, 57, 58, 59,
 60, 246, 257
 Tyszkiewicz Jan 133
 Tyszkiewicz Michał 36, 57

U

Uhde Fritz von 339
 Uhlig Viktor 309, 311
 Uziembło Henryk 315

V

Vasari Giorgio 272, 285, 407
 Velázquez Diego 158, 265
 Velde Adriaen van de 158, 339
 Vellert Dirk 229
 Vestris Gaetano 140
 Vernet Carl 161
 Vernet Claude 146, 159
 Veronese Paolo (właśc. Paolo Cagliari)
 103, 104, 158
 Vigée Lebrun Elizabeth 141, 146, 159
 Viollet-le-Duc 206, 212
 Vogel Zygmunt 161
 Volpato Giovanni 77
 Voltz Friedrich 338
 Vos Martin de 160

W

Waagen Gustav Friedrich 273, 284, 285
 Waerdigh Dominicus Gottfried 158
 Wagener Johann Heinrich Wilhelm 268
 Wallace Richard 213
 Walpole Horace 212
 Wechtlin Hans 229
 Weiss Wojciech 221
 Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) 82,
 405
 Wéry Émile-Auguste 219
 Weyberg Zygmunt 310, 311
 Weyden Rogier van der 98, 104, 105, 111
 White Hayden 276, 286
 Wiesiołowski Krzysztof 180, 184, 367
 Wigilew Borys 312
 Wilhelm II Hohenzollern, król Prus 123
 Wille Johann Georg 239
 Winckelmann Johann Joachim 403, 404,
 405, 406, 407

Witkiewicz Stanisław 287, 294, 295, 298,
299, 300, 304, 305, 306, 307, 309,
310, 314, 317
Witkiewicz Stanisław Ignacy 295, 310, 314
Witkowski Romuald 316
Witte Jean de 196, 205, 243, 244
Wittke-Jeżewski Dominik 40, 132
Wodziński Maciej 39
Woronicz Jan Paweł 48, 359, 367, 384,
385, 386, 387, 388, 389, 390, 391
Wouwerman Philips 98, 147, 158
Wronowski Feliks 30
Wutke Karol 330
Wyczółkowski Leon 221, 239, 314, 317,
350
Wydźga-Szczygłowski Zdzisław 133
Wyleżyński Jan Nepomucen 367
Wyspiański Stanisław 221, 314

Z
Zak Eugeniusz 316
Zamoyski Jan 81, 235
Zamoyski Stanisław Kostka 56
Zamoyski Władysław 59
Zapolska Gabriela 37, 40
Zawisza Jan 255
Zellt Józef 172
Ziarnko Jan 229
Zieliński Tomasz 20, 39
Zorn Anders Leonard 220
Zulian Girolamo 88
Zuloaga y Zabaleta Ignacio 220
Zündt Mathias 232
Zygmunt III Waza, król Polski, król Szwecji
165, 332, 346
Zyl Pieters van 158

Ż
Żeleński Boy Tadeusz 52, 53, 149
Żeromski Stefan 299, 317
Żmurko Franciszek 129
Żółkiewski Stanisław 81, 130
Żurowski Marceli 35


Recenzenci: prof. dr hab. Krzysztof Pomian, prof. dr hab. Wojciech Bałus
© Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2014
ISBN978-83-936912-9-6

Redaktorzy naukowi: dr Kamila Kłudkiewicz, dr Michał Mencfel
Koordynator projektu: Joanna Grzonkowska
Kierownik Działu Edukacji, Informacji i Wydawnictw NIMOZ: Robert Pasieczny
Redakcja językowa i korekty: Magdalena Mastykarz
Projekt serii wydawniczej NIMOZ: Piotr Safjan
Projekt i opracowanie graficzne okładki: Piotr Safjan
Skład i łamanie: Michał Wojciechowicz
Druk: Agencja Wydawnicza i Reklamowa AKCES Robert Nowicki

Ilustracja na okładce: *Wizyta u szarlatana*, B. Baron według W. Hogartha, akwaforta, miedzioryt, 430 x 550 mm (obcięta), Plansza III, *Marriage à-la-mode*, 1744, Zb. Król. Wol. 396, k. 29. Gabinet Rycin BUW, fot. K. Dąbrowska

Zdjęcia w książce pochodzą od Autorów artykułów

Biblioteka Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów 004



ARTYKUŁY ZAWARTE W TOMIE STANOWIĄ PRÓBĘ OPISU
I INTERPRETACJI BOGATEGO, WIELOASPEKTOWEGO,
ROZMAICIE MOTYWOWANEGO I FASCYNUJĄCEGO
ZJAWISKA KULTUROWEGO, JAKIM BYŁO
KOLEKCJONERSTWO NA ZIEMIACH POLSKICH W DŁUGIM
WIEKU XIX. RÓŻNIE ZOGNISKOWANE I PROWADZONE
Z RÓŻNORODNYCH PERSPEKTYW BADAWCZYCH
STUDIA PRZEKONUJĄ O ZNA CZNYM SYMBOLICZNYM,
POLITYCZNYM, SPOŁECZNYM I ESTETYCZNYM
POTENCJALE POWSTAJĄCYCH WÓWCZAS ZBIORÓW.